

Mónica Balo González  
Colaborador: Javier Jurado Luque

**Temario de**  
**LENGUAJE MUSICAL**  
**correspondiente**  
**al Cuerpo de Profesores**  
**de Música y Artes Escénicas**

Según Orden ECD/1753/2015, de 25 de agosto, por la que se aprueban los temarios que han de regir en los procedimientos de ingreso, acceso y adquisición de nuevas especialidades en el Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas.  
(BOE del 28 de agosto de 2015)

# TEMA 1

**EL LENGUAJE MUSICAL: EVOLUCIÓN HISTÓRICA.  
LOS GRANDES PEDAGOGOS: ANÁLISIS DE SUS BIBLIOGRAFÍAS RELACIONADAS  
CON EL LENGUAJE MUSICAL.  
MÉTODOS Y SISTEMAS ACTUALES DE PEDAGOGÍA MUSICAL:  
HERRAMIENTAS CUANTITATIVAS Y CUALITATIVAS ACTUALES.**

MÓNICA BALO / JAVIER JURADO

## ÍNDICE

1. EL LENGUAJE MUSICAL: EVOLUCIÓN HISTÓRICA.	25
2. LOS GRANDES PEDAGOGOS: ANÁLISIS DE SUS BIBLIOGRAFÍAS RELACIONADAS CON EL LENGUAJE MUSICAL.	26
2.1. Zoltán Kodály	26
2.2. Jacques Dalcroze	27
2.3. Edgar Willems	28
2.4. Carl Orff	29
2.5. Jos Wuytack	29
2.6. Murray Schafer	30
2.7. Justine Ward	30
2.8. Sergio Aschero	30
2.9. Maurice Martenot	31
2.10. Shinichi Suzuki	31
3. VALORACIÓN DE CADA UNO DE ELLOS Y ADECUACIÓN DE LOS MISMOS EN LA ENSEÑANZA REGLADA.	31
4. MÉTODOS Y SISTEMAS ACTUALES DE PEDAGOGÍA MUSICAL: HERRAMIENTAS CUANTITATIVAS Y CUALITATIVAS ACTUALES	33
5. BIBLIOGRAFÍA.	35

## INTRODUCCIÓN

Los modernos métodos de educación musical casi coinciden en sus **planteamientos** y fines, otorgando gran importancia a la formación rítmica y melódica, sin olvidar el aspecto creativo y práctico de la música, aprovechando las inclinaciones naturales de la niñez (actividad, movimiento, juego...); sin embargo, difieren en los procedimientos, recursos y la metodología.

Los puntos de partida de estos métodos son:

- El **juego**, como forma de aprendizaje.
- La **libertad**, asumiendo la docencia el papel de animar y encauzar la motivación ante la música.
- La **creatividad**, presente en la educación de la voz y el canto, la práctica instrumental, el movimiento y la danza, así como a través del lenguaje musical (al leer creaciones de los demás o escribir las propias).
- La **imaginación**, previa a la creatividad, que puede ser receptiva (meramente sensorial), retentiva (interviene la memoria), reproductora (repite lo retenido), inventiva (combina elementos conocidos) y, finalmente, creadora (creativa).
- La **globalidad**, por lo que es necesario crear centros de interés en la enseñanza.
- La **unión de las artes**, importante en los inicios del aprendizaje, para estimular la formación total.
- El **movimiento** y el **ritmo**, inherentes a la niñez.
- La **práctica**, al ser este período eminentemente activo.

### 1. EL LENGUAJE MUSICAL: EVOLUCIÓN HISTÓRICA

La práctica de lectura musical existía ya en Occidente y se relacionaba con el canto de escalas, intervalos y ejercicios de vocalización en el entorno de las escuelas monásticas.

Podemos hablar de un primer solfeo elemental a partir de **Guido d'Arezzo** (995-1050) al cual se le atribuyen herramientas didácticas como el uso del monocordio para desarrollar el oído, la adopción de las sílabas ut, re, mi, fa, sol, la para fijar en la mente los sonidos de cada grado, la utilización de la llamada **mano guidoniana** y el uso de una escala de 21 sonidos.

En el siglo XVII el "solfeggio" incluía textos de maestros italianos que posteriormente fueron difundidos en el siglo XVIII. Es en este momento cuando se generaliza el término "**Solfeo**".

El Solfeo se constituye como asignatura oficial con la **creación del Conservatorio de París** en 1784. Este hecho se contagiará al resto de Europa (Hemsey de Gainza 2002).

A lo largo del siglo XIX el solfeo se desarrolla y se sistematiza a la vez que se publican diferentes métodos de estilo italiano.

A principios del siglo XX se publica en París el tratado "**Solfège des solfèges**" de A. Dannhauser que influirá en los métodos aparecidos con posterioridad.

En nuestro país, será el Reglamento para el Gobierno y Régimen del Real Conservatorio y Declamación del 25 de agosto de 1917 el que recoja que la asignatura de **Solfeo y Teoría de la Música** será una de las materias troncales de la carrera de compositor, instrumentista o cantor.

Con la publicación del Decreto 2618/1966, la asignatura de Solfeo y Teoría de la música pasará a impartirse durante cinco cursos, un curso más de lo establecido hasta esa fecha. Este Decreto también establece que los Conservatorios podrán expedir los títulos de Profesor y Profesor Superior de Solfeo y Teoría de la música. El título de Profesor de Solfeo será indispensable para la obtención de los títulos de Profesor Superior de Dirección de Coros y Profesor Superior de Pedagogía Musical.

Con la promulgación de la LOGSE en el año 1990, la materia de Solfeo pasará a llamarse **Lenguaje Musical** y se establecerán seis cursos, cuatro para el grado elemental y dos para el grado medio. Asimismo, se comenzará su aprendizaje paralelamente con los estudios de instrumento por lo que se muestra interrelacionada con los mismos. La LOGSE desarrolla profundamente los objetivos, contenidos y la evaluación del Lenguaje Musical en un grado nunca antes realizado dotando de gran importancia a esta materia resaltando aspectos como el desarrollo auditivo, la educación vocal, la expresión escrita, el desarrollo rítmico, la comprensión lectora y la teoría de la música.

## 2. LOS GRANDES PEDAGOGOS: ANÁLISIS DE SUS BIBLIOGRAFÍAS RELACIONADAS CON EL LENGUAJE MUSICAL

### 2.1. Zoltán Kodály

El actual sistema húngaro de educación musical proviene casi en su totalidad de las ideas del compositor Zoltán **Kodály** (1882-1967).

El **solfeo relativo** es una de las bases del método Kodály. Las notas musicales, en su escritura completa, se nombran como do, re, mi, fa, so (para que todas terminen en vocal y puedan enlazarse), la, ti (para evitar la confusión con so en el caso de usar las iniciales). Las alteraciones se indican cambiando la vocal: fa# sostenido será fi y si bemol ta. La otra alteración de uso posible es el sostenido del séptimo grado en modo menor (en la menor, sol#), si (otro motivo para cambiar el nombre del séptimo grado del modo mayor, ti).

El do es **móvil** y se sitúa donde convenga según la tonalidad. El sistema se mantiene hasta que el alumnado se introduce en la lectura absoluta (con instrumento), facilitando el empleo de claves. Inicialmente se emplean tres posiciones para la nota do, ampliables en el futuro a las siete posibles:

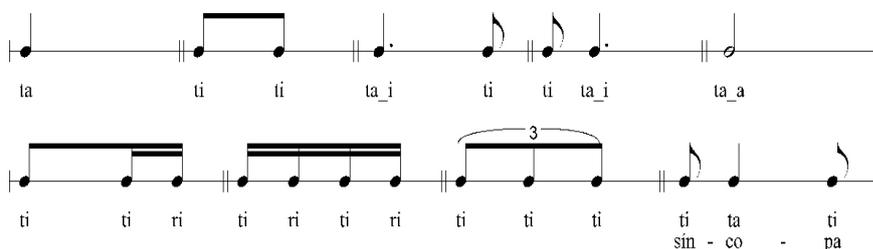


Conviene aclarar que no se trata de transporte, sino más bien de un proceso contrario: el nombre de las notas cambia, pero la altura real permanece.

El solfeo silábico consiste en usar la inicial de la nota en solfeo relativo debajo de la figura correspondiente. En el caso de que las notas sean agudas, se colocará un apóstrofe a la derecha y arriba de su inicial (por ejemplo, s' = sol agudo); si es grave, a la derecha y abajo (s, = sol grave); la nota central no lleva apóstrofe (s). Este método desarrolla las ideas del pastor protestante John Curwen (1816-1880).



El método se simplifica aún más con el uso de **fonomimia** ideada también por Curwen en su preocupación por acercar el lenguaje musical a las sociedades corales inglesas. Emplea **sílabas rítmicas** para el estudio de la figuración, a partir de la idea de Émile-Joseph Maurice Chev e (1804-1864). Cada figura o célula se relaciona con sílabas preconcebidas:



La lectura musical parte de la música **tradicional** a una o a varias voces, base del aprendizaje de intervalos y de acordes. Para ello, durante seis décadas se recopilaron algo más de cien mil obras, en una labor de investigación y transcripción continuada hasta nuestros días por parte del Instituto de Investigaciones de la Música Folclórica (creado y dirigido por Kodály a partir de 1954).

La idea del **pulso rítmico** se adquiere a partir de caminar, palmear o con ejercicios de repetic on rítmica de elementos presentados por la docencia y repetidos inmediatamente por el alumnado; también se emplean ejercicios presentados por escrito en el encerado o en el libro de texto, sean *ostinatti*, ejercicios complejos, o cánones palmeados.

La práctica vocal no solo afecta al folclore propio, extendiéndose posteriormente al de otros países (en la lengua original), llegando a la música académica, no tan alejada de la popular. Los arreglos corales facilitan el estudio y práctica de la polifonía, ya que las características de las obras tradicionales húngaras no propician la interpretación a más de una voz; el uso polifónico en la música étnica no existe en la mayor parte de los casos, exceptuando algunos cánones y fórmulas sencillas tipo pedal. Para la profundización polifónica se suele partir del folclore de los otros países.

El orden de aprendizaje de los **intervalos** (aplicando siempre solfeo relativo) es so - mi - la - do - re - la, - do' - so,- fa - ti - fi - ta - si (una coma arriba significa escala aguda, y abajo escala grave).

## 2. 2. Jacques Dalcroze

Émile Jacques Dalcroze (1860-1950) comprobó en sus clases de música las dificultades de su alumnado a nivel corporal, por lo que preparó una serie de ejercicios que cristalizaron posteriormente en la llamada **euritmia** o rítmica Dalcroze. Su método es “una educación por la música y para la música”, basado en el **cuerpo** como medio de investigación y experimentación (Bachmann 1998). No se trata de danza, sino de una preparación musical a través del movimiento; la música es una actividad psicomotriz, ya que en su práctica se pone en funcionamiento el sistema muscular y el espíritu.

La rítmica Dalcroze no es solamente un desarrollo del ritmo, sino que se basa en el solfeo a nivel melódico, la rítmica y la improvisación. El método se desarrolla de forma **activa** a través de la expresión corporal, con un gran contacto con el desarrollo psicomotor en los niños y niñas más pequeños. Los pilares básicos se relacionan con los principios de trabajo de diversas maneras, y son la rítmica, el solfeo y la improvisación.

La manera de conseguir la apreciación musical parte de la **experiencia** sensorial y motriz, desarrollando corporalmente los elementos de la música (tempo, compás, pulso, acento, matices. . .). A partir del movimiento y el canto se llega al conocimiento intelectual del fenómeno musical, no sólo desde los puntos de vista rítmico y rítmico melódico, sino también auditivo, expresivo y teórico. La improvisación es medio de expresión musical del individuo.

El concepto de ritmo interno es fundamental. Para favorecerlo se planteará a los discentes caminar los esquemas rítmicos propuestos por la música, aunque se produzcan cambios melódicos o armónicos en la repetición, lo que favorece además el oído. Un planteamiento idéntico parte de la introducción de silencios (lo que provoca la detención durante el movimiento) en la ejecución, cambiándolos de lugar y manteniendo el resto de variables fijas. De manera similar se realiza introduciendo ligaduras, acentos, síncopas. . . con cambios de lugar de acentos dentro de un compás, o con cambio de movimiento según subdivisión binaria a ternaria y viceversa, o bien produciendo cambios de compás. Concede gran importancia a la realización de **polirritmias** en movimiento.

El desarrollo de la comprensión sobre la **forma** musical se realiza a partir del cambio de dirección, es decir, que cada vez que se produce una nueva frase (o período, u otro elemento estructural), el alumnado variará su evolución en el espacio.

En cuanto al **canto**, se recomienda la práctica de canciones a una o varias voces con acompañamiento rítmico, bien sea de percusión corporal, pequeña percusión o conjunto o grupo instrumental, con una mayor incidencia de la percusión pequeña y corporal, al ser la de más fácil manejo y no estorbar ni la canción ni el movimiento. El propio Dalcroze compuso un importante número de canciones para coro infantil acompañado de instrumentos de pequeña percusión y de percusión corporal, así como canciones a coro con gestos de reacción asociados.

Importa el equilibrio del **sistema nervioso** con los movimientos rítmicos. Definida como gimnasia rítmica muscular, la rítmica Dalcroze supone un desarrollo psicomotriz orientado hacia la educación musical.

Le concede mucha importancia al **piano** y a la **improvisación** en este instrumento, como base para provocar el movimiento ordenado, al tratarse de un instrumento de percusión capaz de realizar polifonía, acordes y melodía, incluso de manera simultánea, con grandes posibilidades para esta pedagogía.

Para Dalcroze la **improvisación** es expresión directa de la vida, como vida en sí misma. Defiende la participación activa del individuo en la música. La improvisación rítmica y corporal implica conexiones entre órdenes cerebrales e interpretaciones musculares, cuya finalidad es expresar los sentimientos musicales. El desarrollo de la música no debe basarse en la imitación al profesorado en su ejecución musical, sino el desarrollo de la memoria, imaginación y sensibilidad del alumnado. La improvisación ha de conjuntar un aspecto **musical** y otra **humano**: una precisión y fluidez en música y la capacidad de planificar y comunicar el espíritu

(que siente), el cerebro (que imagina y que coordina los músculos que activan las partes del cuerpo permitiendo la práctica vocal o instrumental) y la técnica de ejecución. Es decir, la educación del sistema nervioso más la del pensamiento y sentimiento.

### 2. 3. Edgar Willems

El método ideado por el profesor Willems se basa en **ideas** que relacionan aspectos psicológicos y musicales. Existe unión de los elementos de la **música** con los de la naturaleza **humana**, en tres niveles: carácter fisiológico del ritmo, afectivo de la melodía y mental en la armonía.

Sus ideas se desarrollan a partir de estos **elementos** fundamentales (Willems 1981):

- En cuanto al desarrollo **auditivo**, se trabaja la memorización y posterior reconocimiento auditivo de objetos sonoros (cotidianos, campanas, cascabeles, baquetas sobre un platillo) de igual o distinto timbre y a diversas alturas. A partir de la voz o de un instrumento propio para el glissando (principalmente la flauta de émbolo) se ejercita la compresión del movimiento sonoro, a través de diagramas pancromáticos, con movimiento de brazos o de todo el cuerpo, en espacio total y/o parcial, como lectura o escritura. También se ejercita gráficamente la duración y la intensidad, con líneas más o menos largas o trazos intensos. La comprensión de los armónicos naturales y la producción del sonido, así como la naturaleza del acorde, son aspectos a tratar con el tubo sonoro. La percepción de **timbres** diferentes puede producirse de manera sencilla golpeando sobre objetos cotidianos o bien a través de la percusión corporal.
- El aspecto **rítmico** de esta metodología también es importante: los ejercicios para su desarrollo son distinto tipo, como marcaje del ritmo de canciones, el tiempo, el 1<sup>er</sup> tiempo, la subdivisión. . . la invención de ritmos para improvisar sobre ellos y la realización de ejercicios de polirritmia. El ritmo tiene prioridad y la melodía la primacía, aparte del hecho que cualquier melodía implica un ritmo. Se basa en unos ejercicios esenciales, como pueden ser la toma de conciencia del número de golpes efectuados rápidamente o las sucesiones de percusiones, con vistas a apreciar el hecho sonoro. De éstas, las más destacadas son las de golpes rápido - lento (si el cambio se produce paulatinamente, acelerando - retardando), corto - largo y fuerte - suave (si el cambio se produce paulatinamente, crescendo - decreciendo).
- Los ejercicios rítmicos a través del **movimiento** asumen, en general, las ideas de Dalcroze. Sobre estos apartados se puede usar como elemento instrumental el piano, otros instrumentos de percusión e, incluso, música pregrabada.
- Las **marchas** son base para la realización del movimiento y la apreciación rítmica, y se efectúan a partir de canciones previamente establecidas, con o sin acompañamiento de piano, grupo rítmico o banda rítmica (instrumental de percusión de altura indeterminada), o conjunto instrumental (todo tipo de instrumentos); también se pueden realizar las marchas cantando o contando los tiempos en voz alta.
- Las **canciones de intervalos** preparan al alumnado para la entonación, adquiriendo preparación musical a través de un amplio repertorio de canciones. También se usan canciones con el nombre de las notas.
- Parte de la utilización del **nombre de las notas** desde edades muy tempranas con vistas a ir fijando, de manera práctica, su altura. Considera de gran importancia la utilización de la pauta total de once líneas, a la hora de clarificar el uso de las claves, especialmente en los instrumentos que tienen una gran extensión. La práctica de la escritura musical se realiza a través del franelograma y también dibujando círculos entre las líneas del pentagrama, por lo que conviene utilizar inicialmente líneas bien separadas.

La metodología Willems se basa en la utilización de una serie de **objetos sonoros** (tubo sonoro, martillo sonoro, campanitas, cascabeles, sirenas... ), así como de instrumentos propios (carillón intratonal, flauta de pan, flauta de émbolo, flauta de teclado o melódica... ) y de instrumentos de otras pedagogías (sobre todo instrumental Orff).



La importancia que el método concede a la audición musical (Wuytack 1974) se plasma en los **musicogramas**, reproducción plástico-visual de la estructura de una obra musical, presentado como un esquema con símbolos, figuras geométricas y colores, con una línea reglada debajo que señala el transcurso del tiempo por compases. Los instrumentos, representados por símbolos, se colocan por alturas en el mismo orden de la partitura orquestal.

Los distintos temas se presentan como figuras geométricas y se diferencian unos de otros por la trama o por colores.

El orden de **ejercicios** en la audición que el autor propone es el siguiente: en primer lugar se escucha atentamente y se indica la forma, respondiendo a las preguntas de la docencia. En la segunda audición se debe marcar el compás con percusión corporal; al finalizar, indican cuántos compases componen cada parte. Durante la tercera escucha el alumnado puede seguir la audición en el musicograma grande colocado sobre el encerado, donde el profesorado señalará directamente los temas y las incidencias principales. En la última escucha, cada uno sigue la audición en su musicograma personal.

## 2. 6. Murray Schafer

Su figura es fundamental a la hora de conectar la **música contemporánea** con el campo educativo; se basa en la exploración sonora, y en la dualidad ruido-silencio.

Murray Schafer (1984) opina que el proceso **creativo** no es únicamente musical, sino que abarca las demás artes a través de la música. Las enseñanzas pueden reducirse a dos grupos: las que satisfacen la necesidad de adquirir conocimientos y las que procuran la autoexpresión. Siendo la música una de estas últimas al ser una materia expresiva, el papel de la docencia no ha de ser el tener todas las respuestas, sino el de motivar las respuestas por parte del alumnado. A partir de una pregunta de la docencia, el discente debe comenzar el proceso creativo; hemos de tener en cuenta, por su propia idea de entorno sonoro, que la creación para Murray Schafer no es únicamente musical (en cuanto a ritmos, melodía o armonía) sino sonora (silencio-ruido). Por otra parte, su acercamiento a la música contemporánea como compositor hace de este autor toda una figura del sentir actual.

La vivencia del **sonido** se plasma en varios aspectos concretos: en primer lugar, elaborar colecciones de sonidos naturales o artificiales grabados, con vistas a realizar archivos sonoros, e incluso conservar sonidos en peligro de extinción, como es el caso del molino de agua, o el de ciertos animales. El interés de la experiencia es evidente al tratar de intensidad sonora, ya que lo que aparentemente es un terremoto o una tormenta, en realidad resulta ser el tubo de escape de un automóvil, con la condición de que la grabación fuese realizada junto al extremo.

Todos los sonidos, bien escuchados o sugeridos por una palabra (como trueno) pueden ser representados a partir de **diagramas** (no de dibujos, sino usando líneas, palabras o letras sueltas. . .). No se trata de dibujar las consecuencias del hecho sonoro, sino el sonido en sí.

## 2. 7. Justine Ward

En el método Ward los números representan las notas en **función** de su papel en un ámbito tonal; en do mayor el número 1 corresponde a la nota do, el 2 al re y así sucesivamente hasta el 8, do', de nuevo 1. La relación entre los intervalos (esto es, 1-2, 1-3, 1-4. . . 2-3, 2-4. . . 3-2, 3-4. . .) se mantiene constante (por definición de tonalidad), por lo que se pueden reemplazar las notas por números a ciertos niveles de la grafía.

Los **gestos** asociados en el método de Justine Ward son también un claro ejemplo de representación gestual. Se toma el eje corporal y diversos puntos de altura del cuerpo para simbolizar cada grado con la mano extendida (palma hacia abajo). Las posiciones son similares a las de **Chevais** (1880-1943).

## 2. 8. Sergio Aschero

Aschero (1990) hace corresponder colores a los doce sonidos de la escala cromática asociando además a las figuras un número según la cantidad de pulsos. En principio el método de **Sonocolores** (palabra empleada para designar esta unidad de sonido y de color) se aplica al aprendizaje de la flauta dulce soprano.

## 2. 6. Maurice Martenot

Los **puntos** básicos de este método son:

- El **canto libre** se produce como introducción a cada clase de música, desarrollado por el alumnado de forma libre o sugerida por el profesorado.
- Para acercar a los discentes al hecho **sensorial**, se efectúan ejercicios de audición, del silencio, de sonidos del ambiente o producidos por ellos.
- El **ritmo** se introduce a través de juegos de imitación, de improvisación rítmica y dictado. Usa sílabas y palabras musicales, preconcebidas para facilitar la lectura de figuraciones.
- La **relajación** previa a las clases de música sirve para aumentar el rendimiento y la capacidad de concentración.
- Para Martenot la **lectura** de ritmos y de notas musicales es fundamental, a través de teoría aplicada, dictados y cantos a dos voces; el comienzo del estudio interválico a partir de la secuencia fa, sol, la.
- Otro punto fundamental en el método es la **improvisación**. Esta se realiza a partir de esquemas de pregunta-respuesta, improvisación melódica e improvisación armónica a partir de los modos mayor y menor y de otros modos.
- La profundización sobre el hecho sonoro se realiza con el estudio del **movimiento sonoro** a través de diagramas pancromáticos. En general, la expresión musical espontánea es realizada a través del juego.

## 2. 9. Shinichi Suzuki

El método de Suzuki es de **aplicación instrumental** más destinado, por tanto, a la enseñanza de la música en centros especializados. Parte del principio de conocimiento del fenómeno musical a partir de la práctica instrumental desde la más temprana edad. De esta manera la persona crece día a día mientras ejecuta en su instrumento, que llega a ser para él un aditamento de lo más natural. Una vez que el o la ejecutante domina técnicamente su instrumento se le introduce en la lecto-escritura musical.

Se produce un acercamiento a la cultura y audición musical a través de la práctica instrumental, interpretando desde el primer momento obras de autores clásicos. El método, originariamente para violín, se ha extendido prácticamente a todos los instrumentos.

## 3. VALORACIÓN DE CADA UNO DE ELLOS Y ADECUACIÓN DE LOS MISMOS EN LA ENSEÑANZA REGLADA.

Se presenta, a continuación, una pequeña valoración de cada uno de ellos:

Orff	<p>La aportación más importante es el uso de la orquesta escolar Orff y la flauta dulce. El método es global, de gran interés para el alumnado y ameno, pero quizás no profundiza lo suficiente en los apartados de educación vocal y lectura musical. En cuanto al movimiento, la aportación más destacada es la realización de bailes folclóricos de todo el mundo, de complejidad diversa.</p> <p>El método de Carl Orff conduce a los niños de forma natural y a través de sus experiencias a una comprensión musical amplia. A pesar de estas cualidades es necesario <i>adaptar</i> el método Orff a las diferentes zonas geográficas donde se quiera aplicar y a los nuevos tiempos.</p>
------	---

Dalcroze	Este método está cuidadosamente organizado para el desarrollo del movimiento corporal y el ritmo, aunque los ejercicios graduados pueden resultar a veces no aplicables a todos los contextos de aula. Podemos decir que su debilidad radica en la alta especialización ya que olvida otros aspectos de la educación musical como la voz, los instrumentos... aunque su pretensión es la mejora del sentido rítmico y no la educación musical integral.
Martenot	Muchos de los principios Martenot están presentes en otras metodologías, especialmente en lo que se refiere al aspecto creativo, al tratamiento del movimiento sonoro y al ritmo. Entre sus libros hay un gran número de ejercicios de lectura musical a dos voces, buenos para trabajar afinación y cultura musical, al basarse en obras clásicas, que son de fácil ejecución.
Kodaly	La metodología de Kodály, especialmente en lo que se refiere a los inicios de la <b>lectura y escritura</b> musical, la entonación interválica y la fononimia son altamente aprovechables. El uso de <b>silabas rítmicas</b> y el uso de <b>plicas e iniciales</b> facilita enormemente el desarrollo del ritmo y el concepto de duración asociado a las figuras, pero para muchos profesionales de la educación musical es más positivo globalizar al lenguaje, tal y como se aplica en la metodología de Orff. El <b>repertorio coral</b> basado en lo popular tiene la desventaja del cambio de país.
Willems	Este método es el que más aporta en el campo del desarrollo de la <b>sensorialidad auditiva</b> a través de ejercicios de memorización y reconocimiento, y percepción de los parámetros del sonido. Las <b>canciones de intervalos</b> , cuando usan el nombre de las notas, son de gran utilidad. En relación a la lectura musical, su interés por la altura <b>absoluta</b> y no relativa puede plantear algunos problemas en el aula, ya que el nivel que se alcanza es muy alto y en muy poco tiempo.
Ward	Aunque en origen se trata de un método efectivo por lo que supone mejoras en la emisión vocal y en la afinación, en los últimos años ha caído progresivamente en desuso. La sustitución del lenguaje musical por otros tipos de grafías puede ser interesante.
Chevais	Este método es eminentemente activo. Basa la progresión de sonidos en el acorde perfecto mayor, y los valores de las duraciones en uno, dos, tres o cuatro tiempos. Se trata de un método eminentemente vocal.
Bassi	La Rítmica Integral es un método educativo basado en el ritmo musical. El movimiento es el elemento de base, pero no es la única forma de expresión rítmica, sino que procede conjuntamente de la expresión gráfica y de la verbal. Es una síntesis de música, movimiento, dibujo y palabra.
Tonic sol-fa	Este método se basa en el conocimiento popular de las escalas mayores y con ese fundamento, se plantea como una especie de solfeo de "Do flotante" o "Do movable".
Rinderer	El educador austríaco realizó grandes aportaciones a la educación musical en su país. No se puede decir que haya elaborado un método, sino más bien un enfoque metodológico. Hizo suyo el principio de Dalcroze de aprender las duraciones temporales mediante el movimiento en clase.
Suzuky	El punto más original y sobresaliente del llamado método Suzuki es el trabajo con los padres. Suzuki desarrolla en la práctica una clase en la que aprenden padres e hijos, de forma que a la hora de estudiar en casa los hijos son apoyados por los padres, lo mismo que en las tareas de la escuela.

Corneloup	La educación del oído pasa por el canto y el aprendizaje a través de una forma activa.
Percustra	El método Percustra permite a los niños expresarse libremente fomentando su gusto por la percusión dando con ello lugar a un sistema de iniciación y desarrollo rítmico altamente eficaz.
Montesori	El programa Montessori basado en la propia dirección, actividades no competitivas, ayuda al niño al desarrollo de la propia imagen y a la confianza para enfrentar retos y cambios con optimismo.
Elizalde	Este español no aporta ideas novedosas, pero parte de la canción popular española para realizar la estructuración de los contenidos.
Delalande	Delalande propone despertar las facultades de mirar, escuchar e inventar desarrollando un sentido personal y creativo, favoreciendo así una “Pedagogía del despertar”.
Schafer	La propuesta de Schafer supone una contribución digna de abrazar: volvamos al sonido como fuente de comunicación y vida.
Paynter	La obra de Paynter se destaca por tener una postura crítica a la vez que esperanzada respecto a la ubicación de la música en la enseñanza actual.
Wuytack	El método de Orff alcanza con la adaptación de Wuytack su máxima expresión. Aporta una profundización en la música modal, puente entre lo pentáfono y la diatónico, de gran interés.
Sergio Aschero	Este sistema ha demostrado ser enormemente eficaz al acercar la lectura de la música a personas con discapacidad, posibilitando su acercamiento a la música como ejecutantes de flauta o teclado.

#### 4. MÉTODOS Y SISTEMAS ACTUALES DE PEDAGOGÍA MUSICAL: HERRAMIENTAS CUANTITATIVAS Y CUALITATIVAS ACTUALES

En los últimos años, la investigación musical se caracteriza por el cruce disciplinar y por la magnitud de los trabajos realizados por músicos. Este crecimiento cualitativo no se observa en ninguna otra disciplina artística. Algunos de los investigadores a destacar son (Díaz y Giraldez 1992):

- Método Luis Elizalde. No se caracteriza este método precisamente por aportar ideas pedagógicas nuevas, sino por ordenar las ideas de siempre a la luz de un principio nuevo: la estructuración de contenidos a base de la canción popular española.
- Método François Delalande. Sus áreas de estudio están orientadas hacia el análisis de música electroacústica y sus implicaciones teóricas y hacia estudios de las conductas pre-musicales en el niño y aplicaciones a la pedagogía. La teoría analítica de Francois Delalande, basada en el análisis de comportamientos auditivos, obtiene conclusiones estructurales del estudio de diversos testimonios auditivos. Delalande argumenta que la mejor forma de representar los distintos aspectos de una obra musical se consigue al basar el análisis en una amplia muestra de experiencias auditivas, con el objetivo de extraer los elementos estructurales y narrativos comunes a ellas.
- Método Murray Schafer. Schafer es un compositor canadiense que se ha preocupado por la educación musical, para rescatar el público que la música contemporánea ha perdido. Este autor propone una aproximación empírica a la creación musical desde la manipulación directa del sonido y de las fuentes sonoras. Es en este sentido inicialmente antisolfístico. Utiliza música minimal, collage y recursos contemporáneos.
- Método John Paynter. Paynter trabaja actualmente en la Universidad de York. Este autor no sólo tiene en cuenta la iniciación de los niños pequeños, sino que ha trabajado particularmente en el sector

## **TEMA 17**

**PLURALIDAD DE FORMAS Y ESTILOS EN LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA.  
PROCEDIMIENTOS GENERADORES DE LA FORMA.  
SU APLICACIÓN EN LA DIDÁCTICA DEL LENGUAJE MUSICAL.**

MÓNICA BALO

## ÍNDICE

1.	PLURALIDAD DE FORMAS Y ESTILOS EN LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA.	219
1.1.	La atonalidad.	220
1.2.	El neoclasicismo.	220
1.3.	La politonalidad.	221
1.4.	La modalidad.	221
1.5.	El serialismo.	221
1.6.	El modelo matemático.	222
1.7.	Las nuevas polifonías.	222
1.8.	Minimalismo y nuevo diatonismo.	223
2.	PROCEDIMIENTOS GENERADORES DE LA FORMA.	223
3.	SU APLICACIÓN EN LA DIDÁCTICA DEL LENGUAJE MUSICAL.	224
4.	BIBLIOGRAFÍA.	226

## INTRODUCCIÓN.

Durante los primeros años del siglo XX las bases de las tradiciones anteriores se tambalearon. La música se vio igualmente arrastrada por este ambiente. Para una mayoría, los años siguientes al cambio de siglo fueron momentos en los que los compositores buscaron y experimentaron nuevos métodos para poder articular sus obras de una forma coherente. Cada composición se convertía en una nueva experiencia (Moreno y Bellón 2010).

### 1. PLURALIDAD DE FORMAS Y ESTILOS EN LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA.

A finales del siglo XIX, en la última época del Romanticismo, la tonalidad se fue ensanchando por la incorporación de nuevos elementos por parte de una serie de compositores, que ampliaron sus posibilidades. Estos gérmenes de cambio, de alguna manera comenzaron a estar ya presentes en obras de compositores románticos como, por ejemplo, Beethoven, Franz Listz, etc (Moreno y Bellón 2010).

Algunas de estas novedades fueron:

- La supremacía de la tónica empieza a tambalearse, no llegándose a determinar en ocasiones la tonalidad con claridad.
- Los acordes comienzan a utilizarse con notas añadidas que no pertenecen a él.
- Se emplean alteraciones cromáticas en los grados y acordes.
- Las disonancias comienzan a cobrar protagonismo y a convertirse en algo “no excepcional”.
- La escala diatónica deja en ocasiones de ser el fundamento. Los compositores vuelven sus ojos a estilos modales que provienen de la música folklórica de otros países de Europa y aportan nuevas sonoridades.
- Se producen modulaciones a tonos alejados.
- Se difumina el papel de los elementos formales: no está clara la línea que separa los elementos de las distintas secciones. La forma se vuelve más abierta, más flexible.
- En lo que respecta al ritmo también se incorporaron una serie de novedades: acentuaciones irregulares, frecuentes cambios de compás, uso de compases mixtos, polirritmia (ritmos diferentes que suenan simultáneos), polimetría (escritura de las voces en compases distintos), y en ocasiones, supresión de las líneas divisorias.

Así, a comienzos del siglo XX, la mayor parte de los compositores buscan nuevos horizontes, nuevos colores, nuevas percepciones, con el fin de renovar el universo tonal (Jofré i Fradera 2009).

El cromatismo musical, que fue uno de los factores que empujó a los compositores a abandonar la modalidad para fundar la tonalidad, es igualmente uno de los actores de la destrucción de la tonalidad.

En el universo del temperamento, el cromatismo permitió construir indiferentemente las escalas sobre las doce notas, constituyendo un germen de la, por entonces, nueva organización (la tonal).

El concepto de disonancia va evolucionando, emancipándose poco a poco de su obligatoriedad de resolución. En su tratado de armonía de 1911, Schoenberg sostenía que el oído se familiarizaba progresivamente con los armónicos más alejados de un sonido fundamental. Históricamente, se observa la siguiente evolución:

- En la Edad Media. Sobre los cuatro primeros armónicos, dando como resultado que las consonancias eran sólo la octava, la quinta y la cuarta.
- En el barroco se introduce la séptima de dominante, es decir, el armónico siete.
- El principio del siglo XX marca el fin de la integración progresiva, los armónicos más alejados son asimilados y ya no se consideran disonancias.
- En el universo de los compositores del siglo XX ningún acorde necesita ya preparación ni resolución con lo que los compositores, carentes de teorías comunes sobre la tensión y la distensión, se fían básicamente de su musicalidad y del color sonoro para generar las relaciones en la sintaxis musical.

## 1.1. La atonalidad.

La disolución de la tonalidad que Schoenberg realizó definitivamente en 1908 y que duró hasta 1923 fue uno de los elementos más determinantes en el desarrollo de la música del siglo XX.

Schoenberg no habla de atonalidad, sino de tonalidad suspendida o de pantonalidad. La primera obra completamente atonal es *Das Buch der hängenden Gärten* (El libro de los jardines colgantes).

Schoenberg  
Unterm Schutz von dichten Blättergründen  
(George)  
Op. 15, No. 1

Mäßig (♩ ca 54) \*\*

Fuente: [ismip.org](http://ismip.org)

En la música atonal se usan las doce notas de la escala cromática sin ninguna jerarquía establecida, como puede observarse en la Bagatela para cuarteto de cuerda, Op.9 N°5, de Antón Webern.

Otra característica importante de la atonalidad es evitar las octavas, los acordes clasificados (que en este nuevo mundo se convierten en disonancias) y sus funciones y relaciones. Es decir, todo aquello que pueda remitirnos la tonalidad funcional. Por definición, una música atonal carece de tónica y también de jerarquía entre los diferentes grados de la escala cromática, pero la realidad es otra, ya que los sonidos o agrupaciones de sonidos, que son diferentes para cada obra, pueden tener el valor de convertirse en polos de la percepción.

Schoenberg, en 1923, en pleno lenguaje atonal, sienta por primera vez la serie dodecafónica. Una serie es una sucesión ordenada, abstracta, de los doce sonidos de la escala cromática y aunque las notas son fijadas, su registro es libre. Cada sonido del total cromático no interviene más que una vez en cada serie. A pesar de las apariencias, la libertad de creación que deja esta técnica es tal que Berg en el final de su Suite Lírica, pudo citar el acorde de Tristán de Wagner, y respetando la estricta utilización de la serie.

Esta serie posee diferentes formas, que pueden ser superpuestas y encadenadas a través de diversos sistemas. Una vez construida la serie de referencia, ésta se presta a las transformaciones tradicionales del contrapunto:

- **Transposición simple:** la serie es presentada sobre las doce notas de la escala cromática.
- **Retrogradación.** La serie se presenta ahora desde el último sonido al primero.
- **Inversión.** Los intervalos son sistemáticamente invertidos en cuanto a su dirección. Si en la serie original se presenta ascendente, en la invertida se presenta de manera descendente.
- **Retrogradación de la inversión.** La retrogradación sistemática de los intervalos de la serie invertida.

La forma fundamental junto con las tres transformaciones (retrogradación, inversión y retrogradación de la inversión) transportadas sobre los doce grados de la escala cromática suman un total de 48 formas. Las formas de transportar se llaman formas básicas, mientras que las demás se llaman derivadas.

## 1.2. El neoclasicismo.

Un grupo de artistas se reveló en los años veinte contra el cromatismo, la complejidad y la grandilocuencia, y preconizó un retorno a la simplicidad, al clasicismo.

No entendiendo solamente el clasicismo como la vuelta a la época estricta del clasicismo vienés, sino como un retorno a la manera de pensar clásica, y aun cuando en las composiciones neoclásicas, los compositores usan el lenguaje tonal, le desvían los mecanismos de base y así obtienen efectos espectaculares llenos de ironía, como en el caso de la *Sinfonía Clásica* de Prokofieff.

Fue una corriente donde estuvieron integrados, al menos en algún momento, compositores como: Satie, Mihaud, Honneguer, Prokofieff, Stranvinsky o Bartók.

### 1.3. La politonalidad.

El pionero de la politonalidad, es decir, de la superposición de tonalidades distintas, fue el compositor americano Charles Ives, en obras como *Concorde* (1900-1915) y *They are there* (1917).

La politonalidad apareció también como una consecuencia del efecto de distanciamiento de los compositores neoclásicos.

### 1.4. La modalidad.

En la época de entre siglos (XIX-XX), el uso de la modalidad se enriqueció con respecto a la tímida y residual utilización que algunos compositores habían realizado en épocas precedentes (lo utilizaban en algunos giros y de manera pasajera). Este enriquecimiento lo llevarán a cabo compositores franceses, principalmente: Fauré, Debussy y Ravel. Esto es debido al gusto por la armonía y el color en la tradición musical gala.

En cambio, el uso de la modalidad como sistema de composición estará prácticamente ausente en los países del ámbito germano, de tradición más contrapuntística y un culto al desarrollo en las estructuras formales.

La modalidad tuvo su camino de expansión en la música llamada nacionalista que, mientras que en Alemania tuvo escaso eco, en casi toda Europa tuvo gran repercusión.

Pero sin duda hubo un eje franco-ruso de influencias en cuanto al uso de la modalidad que fue iniciada por el **grupo de los cinco** (Mily Balakirev, Alexander Borodin, Modest Mussorgsky y Nicolai Rimsky-Korsakov) que se caracteriza por tomar un carácter verdaderamente innovador en el uso de las armonías.

Este carácter innovador fue debido, por un lado, a la influencia occidental, sobre todo de Berlioz y de Liszt, y por otro, por el desarrollo de la influencia de la propia música rusa: la tradición religiosa modal ortodoxa y el rico y extenso folklore. Este camino de retorno a lo particular y característico que se da en la música encuadrada en la estética nacionalista se acompaña, sobre todo en Francia de una renovación lenta pero continua de los modos.

Desde el punto de vista de la construcción interna de los modos, y al contrario que en las escalas diatónicas, éstos no tienen por qué estar siempre constituidos por las siete notas. Se pueden clasificar en tres tipos:

- **Modos naturales.** También se les llama modos de iglesia o diatónicos. Son los modos que derivan directamente de los usados en la Edad Media y el Renacimiento. Significan el enriquecimiento de la tonalidad mediante la tradición modal de la música occidental, pero con el enriquecimiento del espíritu armónico de la época moderna.
- **Los modos étnicos.** Proviene de las escalas características de la música folclórica de los diferentes países, suscitadas por el resurgimiento de los nacionalismos y por el gusto hacia lo exótico. Pertenecerían a este tipo: el modo andaluz, los modos centroeuropeos (húngaro, búlgaro, etc.), las escalas de la India, etc.
- **Los modos artificiales.** El uso de la modalidad reelaborada, supuso una obertura hacia nuevas posibilidades sonoras, las cuales culminaron en la creación de nuevas escalas. Tal es el caso de la escala de tonos, el modo tono/semitono, el modo acústico o de Bartok, los modos de transposición limitada de Messiaen, etc.

### 1.5. El serialismo.

Es una técnica compositiva que, a partir de la influencia de Antón Webern, extiende el pensamiento serial de las alturas a los demás parámetros musicales. El punto de partida de los compositores serialistas es una partitura de Olivier Messiaen, *Mode de valeurs et d'intensités*, de 1949.

The image shows a musical score for three staves, labeled I, II, and III. The score is divided into three systems of measures. The first system contains measures 1 through 12, the second system contains measures 13 through 24, and the third system contains measures 25 through 36. Each measure is numbered above the staff. The music features various dynamic markings such as *ppp*, *ff*, *f*, *mf*, *pp*, *p*, and *sf*. There are also articulation marks like accents and slurs throughout the piece.

Fuente: Morgan 1999. *Mode de valeurs et d'intensités*. Olivier Messiaen.

Al movimiento serial se le denominó también “escuela de Darmstadt” debido a que muchas músicas y textos teóricos fueron escritos en Darmstadt, como *Penser la musique d'aujourd'hui* de Pierre Boulez (1963).

Compositores de este movimiento son Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen y Milton Babbitt.

La técnica serial posterior será muy inventiva, pudiéndose observar:

- La serie, que no será forzosamente de doce sonidos, se aplicará también a las alturas de sonido, las duraciones y las intensidades, y a veces a los timbres, las formas de ataque, etc., a otros parámetros.
- La salida de la dimensión lineal de la serie en beneficio de una dimensión más armónica.

Se convierte en una música tremendamente cerebral, sobre todo en el cálculo de los acordes y las sonoridades. Sin embargo, los grandes compositores han sabido poner esta rigidez conceptual al servicio de su arte. Frente a las obras de formato normal, algunas de las obras del serialismo, necesitan un gran despliegue de medios productores de sonido y están diseñadas para tocar de manera especial.

### 1.6. El modelo matemático.

El compositor Yannis Xenakis criticó profundamente el serialismo, argumentando que los compositores seriales se fundamentaban en una concepción contrapuntística, de modo que están llenas de cruces, de saltos de registros, de rupturas de timbres y de matices y, por lo tanto, no son perceptibles en tanto que melodía.

Dentro de este sistema se utilizan los conjuntos de sonidos, llamados también nubes de sonidos. Cada sonido constituye el equivalente a una partícula elemental.

Utilizando teorías matemáticas, como por ejemplo la cinética del gas, los sonidos pueden ser organizados por conjuntos más o menos densos, y más o menos agitados.

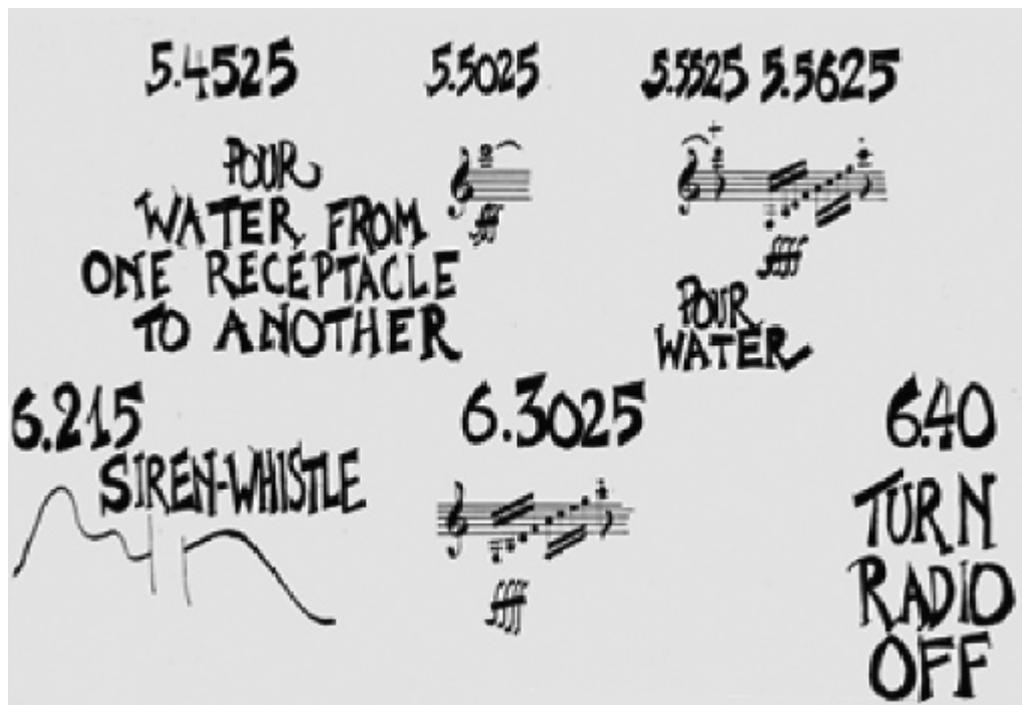
Aplica esta técnica en obras como *Metastasis* para orquesta con 61 partes reales (1953-1961) o *Persephassa* para percusión (1969).

### 1.7. Las nuevas polifonías.

Los compositores del siglo XX renovaron profundamente la concepción de polifonía. György Ligeti, desarrolla la idea de micro-polifonía, desarrollando polifonías muy complejas que se desarrollan en un ámbito restringido a una tercera menor o al contrario, explodian en cinco octavas.

### 1.8. Minimalismo y nuevo diatonismo.

En la década de los sesenta del siglo XX, algunos compositores americanos, influenciados en cierta medida por John Cage, como Terry Riley, Philip Glass y Steve Reich, exploran la música repetitiva o minimalista.



Fuente: Nyman 2006. *Water Walk*, de John Cage.

Sus obras constan de pequeñas células que se repiten incansablemente con ciertos desfases progresivos de la frase. Estos procesos graduales del desarrollo sintáctico de la música arrastran al oído, de manera casi imperceptible, hacia nuevas percepciones.

Hacia finales del siglo XX, y dentro de la estética de la simplicidad, una tendencia hacia un nuevo diatonismo parece también abrirse paso. Así, en Alemania, se habla de la nueva simplicidad alrededor del compositor Wolfgang Rihm. En Francia, se conoce como una nueva corriente de compositores neo-tonales, como Thierry Escaich y Guillaume Connaisson. Mientras que en los países del este europeo Arvo Pärt y Henry Goreki, ponen en primer plano el carácter meditativo y religioso.

La característica principal es que no parece que ninguna técnica ni ninguna estética se impone, sino al contrario parece que en la diversidad esté el gusto.

### 2. PROCEDIMIENTOS GENERADORES DE LA FORMA.

Hasta mediados del siglo XX, la forma musical se consideraba el plan general de ideas musicales expuestas y desarrolladas de diversas maneras, siempre dentro de un orden único. El plan predeterminado coadyuvaba a la exposición adecuada y al desarrollo de las ideas musicales para hacerlas más comprensibles al escucha. Una vez elegida una estructura, el proceso creativo llevaba al compositor a organizar su pensamiento en torno a un objeto que debía ordenarse dentro de una sola versión temporal. Forma y contenido se relacionaban estrechamente en un discurso cuyo determinismo asignaba al intérprete límites fijos dentro de lo definido totalmente por el compositor (Nieto 2008).

La creación musical se consignaba en la partitura, texto único que servía al proceso de materialización y, en un nivel superior, de recreación por parte del intérprete. El escaso margen que se daba a éste para la obtención total de una obra, cuyos componentes estaban rigurosamente escritos, permitía, sin embargo, una cierta libertad a la interpretación de versiones que nunca eran exactamente iguales, incluido, desde el Renacimiento, el manejo de los adornos y de la improvisación.

En el siglo XX, se desarrollan dos tendencias principales respecto a la notación musical y al intérprete.

## TEMA 27

**MÉTODOS DE TRABAJO Y DESARROLLO DE LA AUTONOMÍA EN EL ESTUDIO.  
EL DESARROLLO DE LA CAPACIDAD DEL ALUMNO PARA QUE ENCUENTRE SOLUCIO-  
NES PROPIAS DE LAS DIFICULTADES DEL TEXTO MUSICAL. ESTRATEGIAS ADECUADAS.**

MÓNICA BALO / JAVIER JURADO

## ÍNDICE

1. MÉTODOS DE TRABAJO Y DESARROLLO DE LA AUTONOMÍA EN EL ESTUDIO.	329
1.1. Estrategias para mejorar el rendimiento en el estudio.	330
2. EL DESARROLLO DE LA CAPACIDAD DEL ALUMNO PARA QUE ENCUENTRE SOLUCIONES PROPIAS DE LAS DIFICULTADES DEL TEXTO MUSICAL. ESTRATEGIAS ADECUADAS.	332
2.1. Estrategias adecuadas.	333
3. BIBLIOGRAFÍA.	335

## INTRODUCCIÓN.

El diccionario define el término autonomía como la facultad de gobernarse a uno mismo cuando se aprende. Esto es posible gracias a una capacidad genuinamente humana que nos permite, entre otras cosas, saber qué información está ya en nuestra memoria o es completamente nueva. Esta capacidad recibe el nombre de metacognición, es decir, la competencia que nos permite a las personas ser conscientes de nuestra cognición, o sea, de los procesos y productos que elaboramos en nuestra mente.

Así, el conseguir que el profesorado logre que sus alumnos sean más autónomos aprendiendo implica que serán más capaces de autorregular sus acciones para aprender y más conscientes en las decisiones que toman, de los conocimientos que ponen en juego, de sus dificultades para aprender y del modo de superar esas dificultades (Monereo 2001).

### 1. MÉTODOS DE TRABAJO Y DESARROLLO DE LA AUTONOMÍA EN EL ESTUDIO.

El estudio, según la Real Academia Española, es el esfuerzo que pone el entendimiento aplicándose a conocer alguna cosa; en especial, trabajo empleado en aprender y cultivar una ciencia o arte. Para ello es necesario tener unas condiciones físicas y personales suficientes, un método adecuado y una voluntad firme de conseguir los objetivos.

La acción de estudiar necesita ser realizada con intencionalidad y conciencia con el fin de alcanzar un sentido plenamente humano. Durante esta actividad el estudiante necesita conocer las técnicas o artes de su trabajo intelectual hasta convertirlas en un hábito que permita la mejor perfección y seguridad hacia el éxito deseado. Sólo entonces se podrá realizar un estudio eficaz. Sólo se conseguirá que el estudio sea eficaz cuando se culmina con el aprendizaje.

Las condiciones y circunstancias en las que se realiza el estudio-trabajo y su relación con el entorno en que se lleva a cabo son condicionantes que determinan la eficacia del estudio y se refieren tanto a los elementos físicos como intelectuales, psicológicos y afectivos. Se puede hablar de una ergonomía del estudio (Castillo y Polanco 2005).

El estudiante que quiera realizar sus estudios con responsabilidad y profesionalidad debe conocer y dominar las técnicas y exigencias del estudio con el fin de obtener buenos resultados de su esfuerzo y dedicación. La técnica es la habilidad en el uso de unos procedimientos que ayudan a dominar cualquier actividad humana. La técnica supone reglas prácticas y se aprende con el ejercicio. Las técnicas junto con los hábitos de trabajo intelectual aportan al estudiante los recursos necesarios para proceder y realizar el estudio con seguridad, dominio y mayor garantía de éxito.

Así, se ha de ayudar al alumnado a afrontar las actividades del estudio de forma inteligente y decidida, para que consiga la natural aspiración de saber realizar un estudio eficaz. En este sentido, se considera el estudio en una doble vertiente:

- **Comprensión y asimilación** de la realidad que nos rodea, resultante de las aportaciones de nuestra civilización a través de la historia.
- **Perfeccionamiento** de la propia realidad del alumno como persona, al poder conseguir la formación que le permita alcanzar en la vida las metas que se proponga conforme a su capacidad.

El estudio eficaz y provechoso necesita que se cumpla una serie de requisitos y exigencias que son imprescindibles para realizar una actividad tan compleja e interdependiente como ésta. Estas exigencias son:

1. Tener motivaciones profundas y personales que respondan a una necesidad y unos intereses. Sin este requisito todos los demás elementos carecen de sentido. Lo primero es querer estudiar, y saber por qué y para qué se estudia.
2. Partir de unas condiciones previas como un ambiente adecuado o una organización y planificación del tiempo y de las actividades comprometidas en el estudio.
3. Poseer un método eficaz de estudio.
4. Esforzarse por la consecución de unos objetivos.

Estudiar es un trabajo que requiere un esfuerzo intelectual y unas técnicas determinadas para que sea eficaz; por ello, para que el estudio resulte exitoso exige poner en juego todas las aptitudes mentales de inteligencia, memoria, imaginación, etc. (Castillo y Polanco 2005).

Lógicamente, nuestros alumnos no nacen dominando estrategias de estudio. A través de la interacción con los demás, especialmente con los adultos, el alumno adquiere procedimientos para adquirir y gestionar sus conocimientos e ideas, aunque, generalmente, estos procedimientos suelen ser simples y meramente reproductores a través de la repetición, la imitación o la copia.

Por eso, el profesorado debería compensar esta carencia enseñando procedimientos que permitan al estudiante elaborar y organizar sus conocimientos de manera más compleja y sofisticada con el fin de obtener los objetivos propuestos.

La enseñanza que persiga favorecer la adquisición de estrategias de aprendizaje, debería respetar los siguientes principios (Monereo 2001):

- Es necesario que el docente explicita a su alumnado el sentido, la utilidad y el valor de la estrategia que pretende enseñar, y cuál es la razón de porqué es necesario planificar una tarea compleja. En muchas ocasiones si no se hace mención explícita de por qué esa elección del método de trabajo es mejor, puede parecer, a ojos de los estudiantes, que es la única forma de estudiar posible o que se trata de algo arbitrario.
- Es fundamental enseñar los procedimientos necesarios para aprender en las diferentes disciplinas y permitir que los discentes puedan practicar de forma suficiente y en distintas situaciones con el fin de que, al dominar estos procedimientos les permitan utilizarlos de modo flexible y estratégico.
- Es imprescindible insistir en las condiciones particulares de cada situación de aprendizaje con el fin de que el estudiante tome conciencia de ellas y vaya progresivamente acostumbrándose a tomar sus decisiones de forma reflexiva.
- Es necesario que todas estas actividades se vayan cediendo gradualmente a los discentes de modo que vayamos pasando de situaciones en las que el profesor se responsabiliza del aprendizaje a otras en las que el alumnado tome sus propias decisiones reflexivas.
- Es preferible comenzar con propuestas sencillas y cerradas y, a medida que el alumnado demuestre un mayor control sobre su aprendizaje, avanzar hacia propuestas más complejas y que supongan mayores demandas cognitivas.
- Es importante el análisis de las estrategias utilizadas a partir de los resultados del aprendizaje con el fin de que el alumnado pueda darse cuenta de la eficacia de esa estrategia.
- Es fundamental evaluar explícitamente el esfuerzo que realizan los alumnos al planificar su autoaprendizaje y sus procedimientos ya que, en todas estas situaciones, los estudiantes utilizan algún tipo de conocimientos estratégicos y manifiestan su dominio de las estrategias de aprendizaje.

### **1.1. Estrategias para mejorar el rendimiento en el estudio musical**

La interpretación musical parte de un dominio, a menudo cercano a la perfección, de una buena técnica instrumental. La mejora de los movimientos es una de las principales tareas del músico, bien durante su formación, bien durante su vida profesional (Rosset y Fábregas 2005).

Esta perfección se consigue a través de un trabajo mental pero también al aprendizaje que se realiza por la repetición de los movimientos sobre el instrumento. Esta repetición se realiza en unas condiciones determinadas adquiriendo, paulatinamente, más complejidad y velocidad. Para que esto se lleve a cabo, el estudiante músico debe de cuidarse y realizar unos determinados ejercicios durante su tiempo de estudio con el fin de prevenir lesiones musculares.

La aparición de problemas físicos en el estudiante músico radica, principalmente, en la poca conciencia de las elevadas exigencias que implica su actividad. La tensión y las malas posturas provocan que la musculatura se contracture y pierda elasticidad.

Los ejercicios flexibilizantes y los de tonificación son los que pueden contribuir a evitar o restituir todas estas alteraciones.

La flexibilidad es una cualidad física que resulta indispensable para conseguir una correcta y eficaz ejecu-

ción de los movimientos. Estos ejercicios buscan mantener una movilidad articular fluida y libre y una coordinación muscular eficaz. A la vez, promueven un grado de elasticidad y un tono muscular correctos.

Asimismo, ayudan a pasar, saludablemente, del reposo a la actividad de estudio.

Algunos parámetros importantes para aquellos que llevan a cabo su **estudio sentados**, son:

- El eje de la cabeza debe de seguir la vertical.
- No debe acentuarse la curva cervical.
- No debe de aumentarse la gibosidad dorsal.
- El respaldo, si se usa, debería apoyarse en la zona lumbar.
- Se deberá mantener la curva lumbar. Cuando estamos sentados, tendemos a bajar el pecho sobre el vientre, perdiéndose esta curva.
- Tanto para tocar como para hacer ejercicios, puede ser útil que la base de la silla tenga una inclinación de 15°-30° hacia adelante.
- Situar la rodilla con una flexión de entre 90° y 120°.
- Pies paralelos, ligeramente separados y bien apoyados en el suelo.

Algunos parámetros importantes para aquellos que llevan a cabo su **estudio de pie**, son:

- Para mantener una correcta postura, deberíamos estar colocados de manera que una línea vertical imaginaria pasase por la oreja, el hombro, la pelvis y el tobillo.
- No avanzar la cabeza hacia adelante. No flexionar el cuello. Mirar al frente.
- No acentuar la gibosidad dorsal.
- Hombros relajados y a la misma altura uno del otro.
- Deslordosar la columna lumbar colocando la pelvis en la posición justa, ni demasiado inclinada hacia adelante ni hacia atrás.
- Rodillas ligeramente flexionadas, sin tensionar las piernas.
- Los dos pies paralelos y bien apoyados.

La interpretación musical implica la contracción y la relajación de decenas de músculos, a una elevada velocidad y durante un cierto espacio de tiempo. Para ello, es necesario un constante aporte energético y una consecuente eliminación de residuos metabólicos que se consigue mediante el riego sanguíneo.

A este fin, el cuerpo necesita un determinado tiempo para adaptarse por lo que, si se empieza el ejercicio súbitamente, no se habrá podido producir la adaptación y el músculo se fatigará con mucha mayor facilidad y será más propenso a lesionarse. Por eso es tan importante realizar un calentamiento previo de tal modo que las reacciones metabólicas se realizan más rápidamente, la conducción nerviosa sea más ágil, los tejidos sean más elásticos y el líquido articular sea más fluido. Además, el calentamiento supone una buena manera de prepararse psicológicamente para el estudio.

Las claves para un buen calentamiento específico son:

- Movimientos suaves.
- Variedad.
- Velocidad moderada.
- Posición neutra de las articulaciones.

Otra de las herramientas que pueden colaborar en el desarrollo del estudio de un músico es la **técnica Alexander**. Ésta, se basa en cambiar los hábitos que causan tensión innecesaria en todo lo que hacemos diariamente. Puede ayudar a aumentar el rendimiento en cualquier actividad y aliviar el dolor y el estrés causado por los hábitos posturales, como, por ejemplo, encorvar la espalda.

Esta técnica funciona mediante el restablecimiento del equilibrio natural para promover la postura erguida y mejorar la conexión cuerpo-mente (Derbez 2012).

La observación de nosotros mismos no sólo durante el estudio sino durante todas nuestras actividades con-

formará una herramienta muy útil en nuestro camino hacia una nueva consciencia corporal.

Se puede empezar a percibir con más detenimiento nuestro cuerpo en distintas situaciones, por ejemplo, observar nuestra postura en un hábito cotidiano. A partir de ahí se observará si nuestro cuerpo está tenso o relajado, si la espalda está o no derecha, si se está dejando caer el peso a los pies o no, si el cuello está o no relajado. Estar consciente en todo instante del cuerpo hará que la mente esté alerta por lo que ayudará a propiciar una corrección sana de la postura física e interna.

Esta consciencia hará cambiar totalmente la percepción corporal al tocar.

Otro aspecto fundamente a tener en cuenta es la **respiración**. El respirar adecuadamente, no sólo tonificará nuestro cuerpo sino también mejorará nuestra sonoridad. Incorporar la respiración en nuestro estudio cotidiano nos llevará a experimentar el mundo sonoro de una manera más intensa y vibrante, ya que el sonido encuentra su resonancia corpórea en nuestra respiración abdominal.

A través de la respiración nuestra esencia se unirá con la esencia del sonido. Si nosotros respiramos, la música también respira.

La **meditación** también se convierte en una herramienta excelente para conseguir un bienestar físico y mental en nuestros momentos de estudio.

## 2. EL DESARROLLO DE LA CAPACIDAD DEL ALUMNO PARA QUE ENCUENTRE SOLUCIONES PROPIAS DE LAS DIFICULTADES DEL TEXTO MUSICAL. ESTRATEGIAS ADECUADAS.

El alumnado de conservatorio debe hacer frente a unos estudios de larga duración y, por consiguiente, se enfrenta a una carga de trabajo considerable sumado al esfuerzo invertido en las enseñanzas generales que está cursando a la vez (Ponce de León y Lago 2009).

Por consiguiente, debemos ayudar al alumnado a hacer frente a esta situación particular del alumnado de conservatorio asegurándose de que desarrolle unos hábitos de estudio adecuados que le permitan emplear con eficiencia el tiempo que dedica a su estudio.

Debemos asegurarnos de que está lo suficientemente motivado y de que no existen importantes obstáculos en su proceso de estudio y aprendizaje. Es importante tener en cuenta que este perfil de alumnado, que está sometido a una carga importante de aprendizaje, disponga de toda la ayuda necesaria para llevar a cabo un aprendizaje próspero. El alumno debe sentirse protagonista de su proceso de aprendizaje, ser consciente de los frutos que está dando su esfuerzo y saber que el sacrificio que está realizando merece la pena.

El proceso que llevamos a cabo para enfrentarnos a una obra musical se puede dividir en varias etapas o fases (Cisneros 2013):

1. **Percepción de la partitura:** el sistema ocular la observa y extrae de ella la información necesaria para el intérprete.
2. **Procesamiento de la información:** llevado a cabo por el cerebro.
3. **Ejecución:** el cuerpo (manos, dedos, pies...) responde al impulso enviado por el cerebro y realiza la interpretación.

### 1. Percepción de la partitura.

Cuando leemos un texto musical tendremos en cuenta varios aspectos:

- El número de pentagramas que necesitamos leer simultáneamente y de la textura de la obra. Si lo que nos interesa es una línea monódica, lógicamente el movimiento será horizontal y similar al que tenemos cuando leemos un texto. Pero cuando implica la lectura de varios pentagramas, como ocurriría por ejemplo con una obra para piano, no solo necesita de una lectura horizontal, sino también vertical, por lo que los ojos han de moverse en zigzag para ver simultáneamente los pentagramas implicados. Si se están interpretando acordes la mirada se moverá verticalmente en cada uno antes de pasar al siguiente, mientras que si es una obra contrapuntística el ojo se moverá horizontalmente para captar al menos parte de una línea melódica, y luego verticalmente para localizar la siguiente, nuevamente horizontalmente y así sucesivamente (Tsangari 2010).
- Dependiendo de la complejidad de la obra, pues parece que el tiempo de fijación es mayor cuanto ma-

yor sea su dificultad. Por lo tanto, el estilo musical en el que ha sido compuesta tendrá una influencia notable, una obra clásica o barroca será más sencilla de leer que una obra atonal.

- También influyen factores cognitivos en los movimientos sacádicos del ojo. Varios estudios apuntan a que el tiempo de fijación es menor cuanto mayor sea la habilidad para leer del intérprete (Cisneros 2013). Los músicos más noveles tienen muchas fijaciones y pausas muy largas entre ellas; los músicos de un nivel intermedio tienen una fijación para cada nota y parece ser que leen los acordes de abajo hacia arriba, mientras que los expertos leen los acordes en sentido descendente y no necesitan realizar tantas fijaciones porque son capaces de captar más información en cada una (Udtaisuk 2005).

## 2. Procesamiento de la información.

En la velocidad para procesar la información influye, en gran medida, sus conocimientos musicales: de lectura, de armonía, rítmicos...

En la repentinización, el intérprete utiliza mayoritariamente un tipo de memoria llamada memoria operativa o memoria a corto plazo, que le sirve para retener las notas unos segundos antes de interpretarlas; sin embargo, para interpretar una obra de memoria utilizará la memoria a largo plazo.

Gracias a sus conocimientos y a su experiencia, el músico avezado puede reunir la información percibida en unidades de memoria más grandes y más operativas. Por ejemplo, mientras que un principiante tendría que codificar notas que están en claves diferentes en unidades separadas, un lector avezado puede hacerlo en una única unidad (Ibarra 2009).

## 3. Ejecución de la información.

La ejecución de la información va a depender en buena parte de la conjunción de la actividad cerebral y la memoria muscular (Cisneros 2013), y por tanto estos factores determinarán en parte la fluidez de la lectura y como se enfrenta el alumno a las dificultades del texto.

Como es evidente, la actividad cerebral será necesaria para comprender el sistema en que está escrita la música y poder de algún modo predecir cómo va a evolucionar. Como ya se ha comentado, por ese motivo será más fácil enfrentarse a una partitura tonal que una atonal: si el alumno conoce en profundidad la tonalidad en la que está escrita, muchos movimientos armónicos, melódicos o las cadencias, por ejemplo, son predecibles.

Del mismo modo, la memoria muscular ayudará al intérprete. Dependiendo de la experiencia del lector en la tonalidad en la que esté escrita una obra, tendrá más o menos memorizadas muscularmente la ejecución de escalas así como movimientos armónicos y por tanto sus dedos los realizarán de un modo más natural y fluido.

### 2.1. Estrategias adecuadas.

Es necesario que el alumno, en el momento de llevar a cabo un trabajo autónomo, desarrolle las siguientes situaciones:

- Estar descansado y centrado (Udtaisuk 2005). *Es aconsejable tener la mente. La lectura no resultará placentera si no se tiene la suficiente energía para buscar la esencia de la obra que se está interpretando.*
- *Estar en calma y sentirse confiado con respecto al trabajo que se va a realizar es muy importante para hacerlo de un modo satisfactorio* (Richman 1986).
- Tratar de disfrutar con la lectura que se está realizando. Cuando el texto musical tiene un nivel adecuado a sus habilidades y conocimientos su interpretación seguramente le reportará un gran placer.

Algunas estrategias pueden ser:

**1. Seguridad en la lectura.** Beauchamp (1999) señala cómo la habilidad lectora debe venir acompañada de un profundo conocimiento tanto de la digitación como de la topografía del instrumento. De esta forma, el alumno sabe rápidamente dónde ejecutar cada nota y su respuesta puede ser muy rápida. En los pianistas principiantes es muy frecuente la necesidad constante de mirar al teclado para asegurarse de la buena posición de los dedos. Esto ralentiza la lectura, pues los ojos deben ir anticipándose en la lectura y por lo tanto debe evitarse. Las manos deben tener memorizadas las distancias entre las teclas y las posiciones que deben ocupar.

<p><b>Lenguaje Y Práctica musical</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Reconocimiento auditivo, reproducción memorizada vocal y transcripción de los intervalos, fragmentos melódicos, de los esquemas rítmicos y de las melodías resultantes de la combinación de dichos elementos.</li> <li>• Identificación de errores o diferencias entre un fragmento escrito y lo escuchado.</li> <li>• Práctica de la lectura de obras musicales utilizando partituras.</li> <li>• Identificación auditiva de las características morfológicas básicas de las obras musicales, tanto las que tienen como fundamento el lenguaje de la música «culta» como las que tienen como fundamento los lenguajes musicales contemporáneos, el jazz, el rock y el flamenco.</li> <li>• Transcripción de esquemas armónicos de las obras escuchadas.</li> </ul> <p><b>3. La teoría musical:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Conocimiento de las grafías de las fórmulas rítmicas básicas, los grupos de valoración especial contenidos en un pulso, signos que modifican la duración, simultaneidad de ritmos, síncopa, anacrusa, etc.</li> <li>• Conocimiento de las grafías y los términos relativos a la expresión musical, la dinámica, el tempo, la agógica, la articulación musical, el ataque de los sonidos y la ornamentación musical.</li> <li>• Los ritmos característicos de las danzas y en obras musicales.</li> <li>• La tonalidad, modalidad, funciones tonales, intervalos, acordes básicos y complementarios, cadencias, la modulación, las escalas.</li> <li>• El ámbito sonoro de las claves.</li> <li>• Conocimiento de las normas de la escritura melódica y los principales sistemas de cifrado armónico.</li> <li>• Iniciación a las grafías contemporáneas.</li> <li>• Los sonidos de ornamentación e intensificación expresiva y comprensión del efecto que producen en la música.</li> </ul> <p><b>4. La creación y la interpretación:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Composición e improvisación piezas musicales, individualmente y en grupo, a partir de elementos morfológicos del lenguaje musical trabajadas previamente.</li> <li>• Creación musical, improvisada o no, usando los elementos del lenguaje con o sin propuesta previa.</li> <li>• Interpretación vocal individual, con o sin acompañamiento instrumental.</li> </ul>
---	---

<p><b>Lenguaje Y Práctica musical</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Interpretación colectiva y memorización de piezas vocales a una y dos voces.</li> <li>• Interpretación individual o en grupo de piezas musicales con los instrumentos disponibles del aula manteniendo el tempo y respetando las indicaciones de la partitura.</li> <li>• Interiorización del pulso, realización de ritmos a través de la práctica de actividades de danza y movimiento evolucionando en el espacio y componiendo figuras armoniosas acordes con el carácter de la música.</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>5. Las tecnologías aplicadas al sonido:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• El fenómeno físico-armónico, el movimiento ondulatorio, la serie de Fourier.</li> <li>• Fundamentos de los sistemas de afinación. Las proporciones asociadas a los intervalos.</li> <li>• Las características acústicas de los instrumentos.</li> </ul>
---	---

## CONCLUSIONES

La concepción interdisciplinaria no sólo tiene su origen en el desarrollo científico general, sino también en el campo educativo por la necesidad de formar profesionales que puedan responder de manera pertinente y efectiva a las crecientes y cada vez más complejas demandas sociales.

La concepción interdisciplinaria tiene como ventajas que permite una visión integral del objeto de estudio a la vez que estimula la aparición de nuevas concepciones teóricas y metodológicas novedosas para la solución de los problemas (Ortiz 2011).

## 4. BIBLIOGRAFÍA

- Frega, A.L. *Interdisciplinarietà. Enfoques didácticos para la educación general*. Editorial Bonum, Buenos Aires. 2007.
- Ortiz, E.A. *La interdisciplinarietà en las investigaciones educativas*. Revista Didasc@lia: Didáctica y Educación. 2011.
- Real Decreto 1467/2007, de 2 de noviembre, por el que se establece la estructura del bachillerato y se fijan sus enseñanzas mínimas.
- Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.
- Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.
- Real Decreto, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.
- Torres, J. *Globalización e interdisciplinarietà: el currículum integrado*. Ediciones Morata, Madrid. 2006.