

MÚSICA, APRENDIZAJE Y EMOCIONES: CONCIERTO INAUGURAL DEL III CONGRESO MUNDIAL DE ESTILOS DE APRENDIZAJE

Sergio BERNAL BERNAL
Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza
Zaragoza, España
sbb@public.ibercaja.es

Francisco José BALSERA GÓMEZ
Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza
Zaragoza, España
fbalsera@educaragon.org

Resumen: Este artículo describe el concierto de piano a cuatro manos con el que se inauguró el III Congreso Mundial de Estilos de Aprendizaje. La audición musical es una herramienta privilegiada que nos permite ser más conscientes de nuestras emociones y nos ayuda a desarrollar uno de los aspectos más importantes de la inteligencia interpersonal: la escucha activa. Se comenta el repertorio elegido y se relaciona con la teoría de los estilos de aprendizaje desde la perspectiva de Alonso, Gallego y Honey. Asimismo se propone una guía de la audición para mejorar la percepción musical del oyente.

Palabras-clave: Concierto, piano a cuatro manos, estilos de aprendizaje, escucha activa, inteligencia interpersonal, emociones.

MUSIC, LEARNING AND EMOTIONS: INAUGURAL CONCERT OF THE 3rd WORLD CONGRESS ON LEARNING STYLES

Abstract: This paper describes the four-hands piano concert with which there was inaugurated the 3rd World Congress on Learning Styles. Musical hearing is a privileged tool that allows us to be more conscious of our emotions and helps us to develop one of the most important aspects of the interpersonal intelligence: active hearing. The selected repertoire is commented and connected to the learning styles theory from the Alonso, Gallego and Honey perspective. Likewise, it is proposed a hearing guide to improve the musical perception of the listeners.

key words: Concert, four-hands piano, learning styles, active hearing, interpersonal intelligence, emotions.

1. Introducción

Al preguntar Martin Meyer al pianista Alfred Brendel sobre el desarrollo de su infancia, éste respondió que sus primeros recuerdos eran de tipo auditivo: *“Lo cierto es que mis tempranos recuerdos están relacionados con la audición. Recuerdo un paseo por Weisenberg, donde yo nací, y a un perro que me ladraba*

de modo aterrador cerca de una valla. Fue mi primer trauma. También estaba la anciana niñera, de nombre Milli-Tant, que solía cantarme melodías populares, todas las cuales yo mismo aprendería a entonar poco después” (Brendel, 2005: 10). Las primeras impresiones sonoras de Stravinsky se remontan a las melodías interpretadas por la banda de música de los marines, que escuchaba todos los días desde su cuarto, así como al ruido que producían las ruedas de los coches de caballos y los látigos de los cocheros (Gardner, 1993).

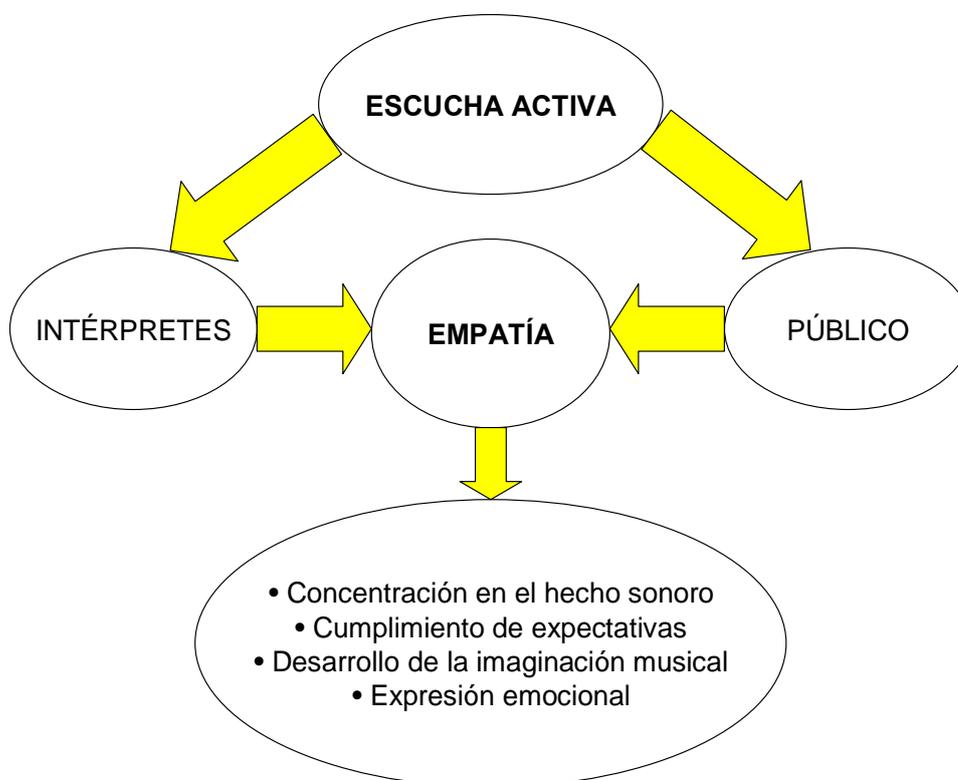
Sin necesidad de ser grandes compositores o intérpretes, es muy probable que cualquier persona recuerde experiencias auditivas similares de su niñez que han quedado grabadas en lo más profundo de su memoria. Por una parte, los sonidos son inherentes a la vida. Destacados pedagogos, como Willems o Suzuki, han observado la enorme conexión que hay entre el desarrollo personal y el aprendizaje de la música, de forma que conciben ésta como un lenguaje que se adquiere de la misma forma que la lengua materna. Por otra parte, la música tiene el poder de suscitar en nosotros todo tipo de reacciones emocionales gracias a su capacidad expresiva. En la Antigüedad Clásica se pensaba que el aprendizaje de la música, junto al estudio de la gramática y la gimnasia, era la base de toda educación liberal. En ese contexto surge la teoría del *ethos*, según la cual la música posee efectos morales e influye en el comportamiento de las personas (Fubini, 1994). La experiencia musical es al mismo tiempo intelectual y emotiva, y en determinados momentos *“puede dar lugar a imágenes y series de pensamientos que, debido a su relación con la vida interior de cada individuo, pueden culminar finalmente en afecto”* (Meyer, 2001: 261). Estas características convierten a la música en un instrumento privilegiado para conocer mejor el mundo que nos rodea, desarrollar la sensibilidad y mejorar nuestra inteligencia emocional.

El concierto inaugural del III Congreso Mundial de Estilos de Aprendizaje presentado bajo el título “Música, aprendizaje y emociones”, ha pretendido ser, tal como argumenta en el programa de mano Carlos Ongallo, Presidente del Comité Organizador, un homenaje a todos los docentes que día tras día dedican sus conocimientos, sus experiencias de vida y sus habilidades sociales para motivar a los alumnos y transmitirles sentimientos y valores como la constancia, el esfuerzo, el interés o la responsabilidad. En definitiva, un programa musical para aprender y sentir.

Para el desarrollo de este artículo, hemos basado nuestro lenguaje musical sobre cuatro pilares fundamentales en la música: El ritmo, la melodía, la armonía y el timbre. Estos pilares abarcan dentro de sí y en sus diferentes combinaciones, a los diferentes elementos musicales: el pulso, el tempo, los motivos y frases, los intervalos, las voces, intensidades, texturas, tesituras y muchos otros que pueden resultar familiares al lector por su similitud con nuestro lenguaje hablado.

2. Un concierto centrado en el público: los estilos de aprendizaje

Desde el primer momento hemos querido diseñar un concierto en el que el público sea parte importante del mismo. Si queremos generar empatía entre los intérpretes y el auditorio es necesario observar y compartir los sentimientos que se producen a través de la interpretación musical. Así, hemos promovido la escucha activa, que se produce cuando el oyente establece relaciones entre los diferentes elementos que percibe, y que genera y cumple expectativas (Moreno y Balsera, 2001). Este tipo de escucha hace que el público se concentre en el hecho sonoro, se esfuerce por reconocer las sensaciones que le transmite la música y desarrolle su imaginación.



Implikaciones educativas de la escucha activa en el concierto.

Para suscitar esta interacción hemos relacionado cada una de las obras y movimientos que conforman el programa de concierto con los cuatro estilos de aprendizaje desde la perspectiva de Alonso, Gallego y Honey (1994).

Gallego y Gallego (2004: 191) agrupan las principales características que poseen las personas según sea su forma de aprender:

Activo	Reflexivo	Teórico	Pragmático
Animador	Ponderado	Metódico	Experimentador
Improvisador	Concienzudo	Lógico	Eficaz
Descubridor	Receptivo	Objetivo	Realista

Esponáneo	Analítico	Crítico	Directo
Creativo	Exhaustivo	Estructurado	Práctico
Renovador	Observador	Pensador	Positivo

Principales características de los estilos de aprendizaje (Gallego y Gallego, 2004).

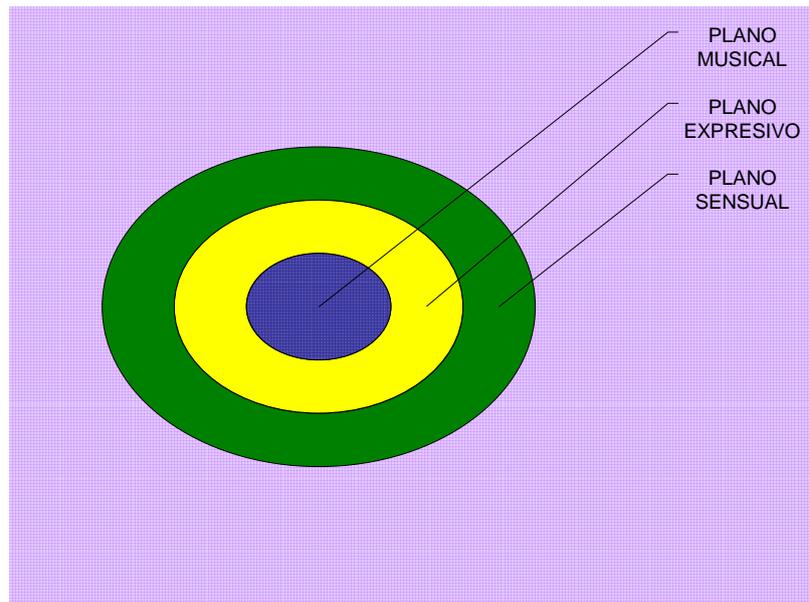
Si aplicamos este tipo de clasificación al repertorio musical, encontramos que algunas de las piezas que hemos escuchado invitan a la calma o a la reflexión, mientras que otras producen cierta excitación y entusiasmo en el oyente. De esta forma relacionamos la música con los estilos de aprendizaje, tal como se observa en el cuadro siguiente:

	Características de la música
Música para los activos	Animada, espontánea, vital, divertida, contrastante.
Música para los reflexivos	Lenta, sensitiva, expresiva, suave, refinada.
Música para los teóricos	Rítmica, estable, estructurada, racional, geométrica.
Música para los pragmáticos	Rápida, directa, positiva, brillante, enérgica.

Aplicación de la teoría de Estilos de Aprendizaje al carácter de la música.

Al igual que un mismo individuo presenta la unión de diferentes estilos de aprendizaje (Honey y Mumford, 1986), la obra musical también exhibe cualidades mixtas. En el programa de mano se ha identificado cada obra con uno o varios estilos de aprendizaje, generando en el oyente el acto reflexivo al mismo tiempo que escucha la música. Ontoria *et al.* (2008: 85) menciona a Dewey (1933) para referirse a las actitudes propias de una persona reflexiva: a) *actitud de apertura*, b) *actitud de respuesta* y c) *actitud de entusiasmo*. De este modo, el público agudiza su oído, intenta dar un significado a la música y se siente automotivado.

Esta experiencia reflexiva permite al oyente ahondar en la forma de escuchar la música. Copland (1955) distingue tres planos o niveles de audición que se relacionan entre sí. En un primer nivel tenemos el *plano sensual*, la forma más fácil de escuchar música. Consiste en dejarse llevar por los sonidos, por el atractivo de la música sin pensar en ella. En un segundo nivel encontramos el *plano expresivo*, relacionado con el mundo de las emociones. El tercer nivel es el más importante porque constituye un grado de profundización mayor en el acto de la escucha. Se trata de pasar del plano inconsciente al consciente los elementos constitutivos de la música (melodía, ritmo, armonía, timbre, forma...), dando lugar así a una armonización entre lo que sentimos (lo que nos transmite la música desde el plano puramente emocional) y lo que pensamos. La guía de audición que proponemos en este artículo hace hincapié en este último nivel de abstracción.



Niveles de profundización en la audición musical (Copland, 1955)

3. Guía de la audición

El concierto inaugural del III Congreso Mundial de Estilos de Aprendizaje ha estado formado por el siguiente repertorio:

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Sonata en Si b Mayor, K358/186c

- Allegro (para los activos)
- Adagio (para los reflexivos)
- Molto Presto (para los pragmáticos)

CÉSAR FRANCK (1822-1890)

Preludio, fuga y variación Op. 18 (para los reflexivos y teóricos)

- I. Preludio. Andantino cantabile
- II. Fuga. Allegretto ma non troppo
- III. Variación. Andantino

GYÖRGY LIGETI (1923-2006)

Cinco piezas

- I. March (para los activos)
- II. Polyphonic Etude (para los teóricos)
- III. Three Wedding Dances (The Cart is at the Gate - Quickly come here pretty - Circling Dance) (para los activos y reflexivos)
- IV.- Sonatina (Allegro - Andante - Vivace) (para los pragmáticos)
- V.- Allegro (para los activos)

A continuación hemos elaborado una guía de la audición con algunas de las piezas del concierto, representativas de cada uno de los estilos de

aprendizaje. Al final del artículo, el lector encontrará un breve glosario con los términos musicales más importantes que se citan.

3.1. Sonata en Si b Mayor, K358/186c de W.A. Mozart.

El 27 de enero de 1756 nace en Salzburgo (Austria) uno de los compositores más importantes de la historia de la música occidental: Wolfgang Amadeus Mozart. Desde muy temprana edad muestra un extraordinario talento para la música, por lo que su padre Leopoldo planifica su formación y organiza una gira de conciertos por diferentes ciudades europeas. De esta manera, los hermanos Mozart se presentan ante las principales personalidades de la época. Desde su más tierna infancia Wolfgang muestra un talento musical prodigioso (toca varios instrumentos, lee a primera vista, compone e improvisa música, etc...). Es el prototipo de niño prodigio, aspecto que le pasará factura posteriormente: crecerá bajo el influjo de su padre y tendrá dificultades para organizar su vida personal y profesional (Schonberg, 2007: 111-112). La música de Mozart representa lo que conocemos como “estilo clásico”, cuyas principales características son la proporción, la armonía y la sencillez.

La Sonata en Si b Mayor K358/186c fue escrita por Mozart para interpretarla junto a su hermana. Según el catálogo mozartiano fue compuesta en Salzburgo entre los años 1773 y 1774. Se trata de una composición instrumental que consta de tres movimientos: el *Allegro* (rápido) inicial tiene un carácter animado, positivo y de gran vitalidad por lo que podemos asociarlo con el **estilo de aprendizaje activo**; el *Adagio* (lento), más pausado, muestra una línea melódica de gran expresividad, llenando el segundo movimiento de una ferviente ternura que invita a la **reflexión**; por último, el *Molto presto* (muy rápido) muestra una atmósfera de gran vitalidad, donde juega un papel importante el ritmo, finalizando de forma brillante, por lo que podemos emparentarlo con el **estilo de aprendizaje pragmático**.

 Uno de los elementos más característicos de los movimientos lentos, expresivos, es el uso de apoyaturas, es decir, notas que crean una tensión y posponen la llegada de la nota que esperamos escuchar en el devenir del discurso musical. El *Adagio* de Mozart es un ejemplo claro, añadiendo además otros recursos expresivos, como el uso de trinos, diálogos entre las partes (*Primo* y *Secondo*), repetición enfática de una misma nota y respiraciones (silencios) que destacan el lirismo y el carácter de la composición. El movimiento y construcción de las líneas, su textura, sugiere algo más que una música para teclado, una inspiración en la música sinfónica. Podemos observar una gran linealidad, la melodía cantabile junto a variados elementos de acompañamiento, un cuidado especial en los registros, y un tratamiento cuidadoso de todas las líneas.

Las tensiones armónicas que se producen en algunos momentos dan sensación de direccionalidad y confieren a la música un gran valor afectivo, incluso dramático. Esta característica, junto a la ternura, el refinamiento y las cualidades expresivas del movimiento hacen que tenga una enorme relación con el **estilo de aprendizaje reflexivo**.

3.2. Preludio, fuga y variación Op. 18 de César Franck

César Franck, nace en Lieja en 1822 y se afincó en Francia. Comienza los estudios musicales en su ciudad natal y los continúa en París con Anton Reicha. Al igual que en el caso de Mozart, el padre de Franck deseaba que sus hijos fueran niños prodigio (Clausse, 1980). En París se dedica a la enseñanza y es organista en varias iglesias, hasta que en 1858 se convierte en el organista titular de la Iglesia de Santa Clotilde, puesto que ocupará hasta su fallecimiento.

Franck era un hombre de grandes convicciones religiosas y disfrutaba de sus habilidades como improvisador durante el oficio de la misa. Clausse (1980: 59-60) narra la siguiente anécdota: *“Por desgracia, las improvisaciones de Franck durante la misa no se desarrollaban siempre como él hubiera deseado. Era incluso muy hermoso para las necesidades del oficio – contaba Gabriel Pierné – ya que Franck entregado por completo a su composición, no seguía la misa y no sabía detenerse. El cura párroco ante todo había instalado un cascabel en el fuelle del órgano; cuando el cascabel tintineaba, quería decir: «¡Señor Franck, por orden del cura párroco ya es bastante!» Franck, absorbido, no oía la diminuta campanilla. Se hizo poner una más fuerte, eléctrica. Esta, Franck la oía, no podía hacer otra cosa. Entonces gritaba «¡Pero no he dicho nada todavía! ¡Qué lástima! Nunca tendré tiempo de entrar en mi tono correctamente...» Y, sin emocionarse, modulaba siguiendo las reglas para volver al tono primitivo”*.

Preludio, fuga y variación es una composición original para órgano en la que la actividad armónica, propia de la música del siglo XIX, y la polifonía son claramente visibles, además de presentar una forma que nos recuerda a los preludios y fugas de Bach, aunque con cierto aire improvisatorio (Einstein, 1994: 309-310). En este concierto hemos presentado la obra en su *transcripción* para piano a cuatro manos.

The image displays a musical score for a piece titled "Tema en el Primo" in the tempo of "Andantino". The score is written for two hands, labeled "Primo" and "Secondo". The music is in a key with two sharps (D major) and a 9/8 time signature. The top system shows the beginning of the piece, starting at measure 8. The Primo part is marked "p cantabile" and features a melodic line with eighth notes. The Secondo part is marked "p" and provides accompaniment with chords and eighth notes. The bottom system continues the piece, showing a more complex melodic line in the Primo part and a more rhythmic accompaniment in the Secondo part. The score is enclosed in a yellow border.

 [Respecto](#) al Preludio y la Variación, obsérvese el Tema en el *Primo* y los silencios del acompañamiento (*Secondo*) que coinciden con los apoyos, los pulsos principales de la música, de gran expresividad. El estilo reflexivo se ve reforzado mediante el uso de elementos musicales característicos como el tempo tranquilo (*Andantino*) y la superposición de líneas melódicas y motivos que enfatizan el fraseo del tema. Podría compararse con una declamación o vocalización detenida y pausada, llena de lirismo, paz y sosiego, con una vitalidad más vigorosa en su aparición posterior, después de la fuga, en la *Variación*. Estos son rasgos que confieren a este Preludio y a la Variación un **estilo Reflexivo**.

Como en toda Fuga, la que nos ocupa presenta una textura polifónica, esto es, se observa una gran autonomía melódica y rítmica entre las diferentes voces que participan en la composición. El oyente tiene que agudizar sus oídos para escuchar simultáneamente varias líneas melódicas, aunque siempre hay una que destaca sobre las demás: *“así como el malabarista que está manejando tres objetos atrae nuestra atención sobre el objeto que lanza más alto, de igual manera el compositor atrae nuestra atención sobre una de esas voces por igual independientes. Es el tema, o sujeto de la fuga lo que tiene preferencia cada vez que se presenta”* (Copland, 1955: 129).

 **A**l comienzo escuchamos en cuatro ocasiones el tema principal, firme y sereno, que entra de forma sucesiva en las distintas voces. Exceptuando la primera entrada en la que se muestra la melodía de la Fuga en solitario, las demás apariciones del tema van acompañadas por un contrapunto que se hará cada vez más denso.

3 ^a			TEMA	CONTRAPUNTO
2 ^a		TEMA	CONTRAPUNTO	CONTRAPUNTO
1 ^a	TEMA	CONTRAPUNTO	CONTRAPUNTO	CONTRAPUNTO
4 ^a				TEMA

Entrada del tema de la fuga junto a los diferentes contrapuntos

Tras la presentación del tema íntegro en cada una de las voces nos adentramos en la segunda sección de la fuga. A partir de aquí surgen una serie de episodios que irán intercalándose con la aparición del tema, que siempre será tratado de forma diferente. Estos divertimentos juegan un papel fundamental en la pieza ya que generan cierta inquietud en el oyente, que espera volver a escuchar el tema principal en cualquier momento.

El hecho de que la Fuga muestre una cierta severidad en su construcción formal, y que la melodía tenga un carácter grave y místico (aunque en determinados momentos la música esté cargada de emoción contenida y fogosidad), nos sugiere una relación con el **estilo de aprendizaje teórico**.

3.3. Cinco Piezas de György Ligeti

El compositor húngaro György Ligeti (1923-2006) es uno de los compositores más reconocidos del siglo XX. Su familia, de condición judía, sufrió los horrores nazis de la Segunda Guerra Mundial. Su música ha formado parte de la banda sonora de películas tan conocidas como *2001: una odisea del espacio*, *El resplandor* o *Eyes Wide Shut*. Compositor muy productivo, es especialmente prolífico el uso del piano en su obra. Bien conocidos son su *Concierto para piano*, su *Musica ricercata* o sus tres libros de *Estudios* para este instrumento. La personalidad creativa y la curiosidad intelectual de Ligeti se manifestó en su interés por las obras de Lewis Carroll, Saul Steinberg, Franz Kafka, Boris Vian, Jorge Luis Borges y Douglas R. Hofstadter entre otros.

Las *Cinco piezas* de Ligeti constituyen la integral para piano a cuatro manos de este compositor. Lo más reseñable de este ciclo de piezas, cuyos títulos y agrupación son muy variadas, es su brevedad y en consecuencia, el uso de motivos y elementos sencillos aunque repetitivos y variados. Como en otras obras tempranas, se vislumbra la influencia de la música popular, ritmos primitivos y uso de escalas y motivos melódicos ligados al folklore y la música tradicional, característica propia de numerosos compositores húngaros, como el universal Béla Bartók. Son por este orden, *Marcha* (1942), *Estudio Polifónico* (1943), *Tres Danzas de Boda* (1950), *Sonatina* (1950) y *Allegro* (1943). Trataremos solamente tres de ellas, ya que consideramos que son suficientemente representativas de los conceptos que queremos tratar: *Marcha*, *Estudio Polifónico* y *Sonatina*.

“Induló” (Marcha) G. Ligeti

Esta primera pieza usa numerosos mecanismos que dan una clara muestra del concepto **Activo** tanto en los elementos de composición, como de realización y resultado sonoro. Es el comienzo, el inicio, la apertura de la obra total, arriesgada en su realización, vital, con cambios constantes y diálogo entre las líneas.

Una de las primeras indicaciones que hacen referencia a un discurso rápido y ágil es la indicación de carácter *Allegro* (rápido) que junto a la prolífica utilización de una articulación rica y expresiva, favorece un resultado ágil y

brillante.  [La obra](#) está construida mediante la repetición constante de patrones rítmicos, melódicos y armónicos muy definidos y que apenas se desarrollan, manteniendo un efecto de actividad constante y tensión, sin relajación del tempo ni de otros parámetros. Desde el principio se expone una intensa actividad rítmica, con *staccato* en las notas que marcan el pulso, junto con abundantes acentos a contratiempo y énfasis en las síncopas. Todo ello va reforzado por dinámicas radicales y cambios bruscos. Este efecto es mayor al comenzar, escalonadamente pero por bloques, desde la dinámica **PP** (muy suave) – **P** (suave) – **mf** (medio fuerte) hasta **f** (*forte*), todo ello apoyado por la alternancia (repetición) de una sola nota por pulso (mano izquierda del *Secondo*), a cuatro notas por pulso (manos izquierdas del *Primo* y *Secondo*), a siete (*Primo* incorpora mano derecha) y finalmente el desarrollo de la célula melódica (4 manos).

PROGRESIÓN EN BLOQUES SONOROS

Allegro La M-La m-La M-La m... síncopa

Primo

Secondo

1 nota 4 notas 7 notas desarrollo célula
(una mano) (dos manos) (tres manos) (cuatro manos)

En otros momentos pasamos de **ff** – **cresc.** - **sff** (*fortissimo-crescendo-sforzatisissimo*) a **PP** en un solo compás (c. 26-27). El ritmo, nervioso y variable, se ve potenciado y aparece algún elemento que añade tensión y dirección a todo el dibujo, como el *stringendo* (acelerando) del compás 24, que acelera la música mientras aparece el mencionado crescendo **ff** hasta el **sff**. Toda esta tensión permanece hasta el último instante, sin concesiones, ya que finalizamos totalmente a tempo, sin ceder un ápice y manteniendo los *staccato* y los acentos a contratiempo.

Uno de los momentos que más hemos mencionado es el punto de crecimiento en el sonido y la aceleración en el tempo de los compases 24-25. Esta intensificación se ve acrecentada con la inclusión, por parte de las cuatro manos, de una dirección melódica ascendente y de acentos (>) variables (sobre la nota do#) que se alternan de esta manera sobre grupos de tres notas (tresillos):

≥ = nota acentuada

_ = nota no acentuada

Primo:

—	—	—	≥	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	<i>sff</i>
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	-------------------

Secondo:

≥	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	<i>sff</i>
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	-------------------

El resultado de la superposición de ambas partes es el siguiente (el compás anterior daba esta constante ≥ — — ≥ — — ≥ — — ≥ — —):

≥	—	—	≥	—	—	≥	—	—	≥	—	—	≥	—	—	≥	—	—	≥	—	—	<i>sff</i>
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	-------------------

strin-gen-do (acelerando) - - - - -

Así, podemos acercarnos a la percepción de esta intensificación como suma de los diferentes elementos de tensión: sonoridad muy fuerte in crescendo y aceleración hacia un punto culminante de sonoridad (***sff***), mientras se comprime la periodicidad del global de los acentos (total de ambas partes). Podríamos plasmarlo en una sucesión numérica o un texto, donde la palabra acentuada correspondería al acento dentro de cada grupo de tres:

Sí-gue-lo Sí-gue-lo Sí-gue-lo Sí-gue Sí- gue-lo Sí Sí-gue-lo Sí-gue-lo Sí-gue-
lo ¡Sí!

ff *cres* — *cen* — *do* - - - - *e* - - - *strin* — *gen* — *do* - - - - - - -
 - *sff*

“Estudio Polifónico” G. Ligeti

 Esta segunda pieza de Ligeti, tiene en su denominación los términos “Estudio Polifónico”. La palabra “estudio” hace referencia al carácter didáctico de la pieza y concretiza más hacia el segundo término, “polifónico”, que hace alusión a la superposición de diferentes “voces”, líneas melódicas que aparecen en el mismo. Tanto la concepción como la comprensión de la pieza, pasando por los elementos que participan en ella, dan un modelo claramente **Teórico**, con poca actividad y poca variación, primando sobre todo la proporción, el orden, lo objetivo (matemático) y la sobriedad en los conceptos. La estructuración, sistematización, orden y planificación del contenido de esta pieza es evidente, favoreciendo una realización objetiva y ordenada. Contiene una gran lógica en su construcción y desarrollo, una racionalidad muy acusada. Es muy significativo que no haya ninguna indicación dinámica (intensidad) ni agógica (velocidad) y prácticamente ninguna indicación expresiva. Solamente hay una alusión al carácter, *Allegro comodo* y una sola indicación, *deciso* (decidido/amente), que implican claridad,

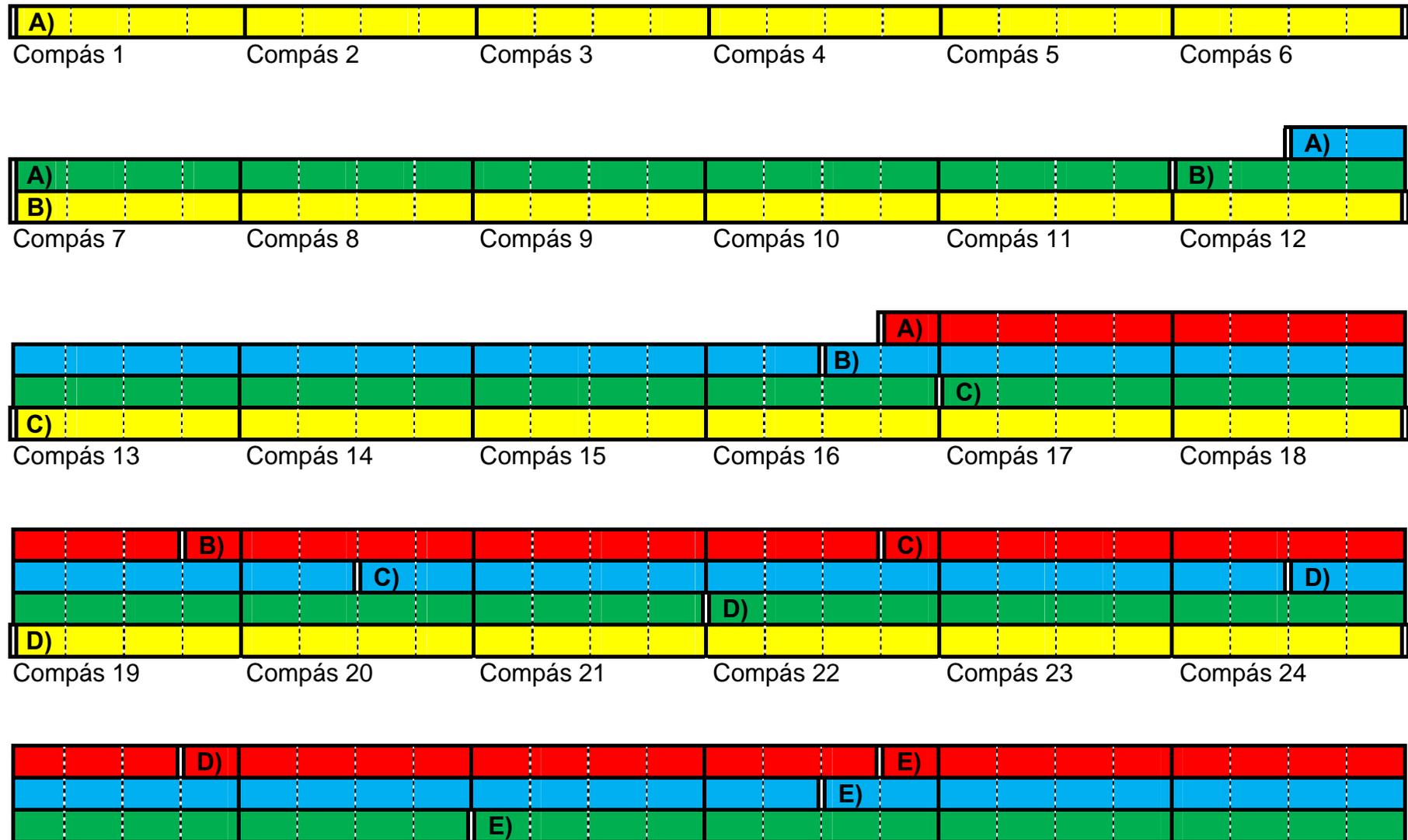
fluidez y orden. Además, el texto musical se repite continuamente en cada línea, pero variando el resultado global entre las voces.

Cada una de las cuatro manos de los intérpretes realiza específicamente una voz y el Tema (principal) lo lleva la voz más grave (mano izquierda del *Secondo*). Así, comienza este Tema en primer lugar, introduciendo posteriormente el resto de las voces, todas diferentes entre sí, cada vez más agudas. Cada una de ellas entra sucesivamente y tiene una duración muy concreta, además de usar un número determinado de notas. Estas voces se repiten continuamente y sin ninguna variación. De esta manera, al ser diferentes e independientes, van creando una superposición de voces que nunca suena igual, no vuelven a coincidir en un mismo punto.

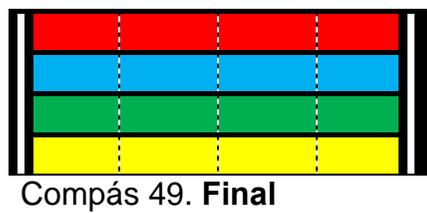
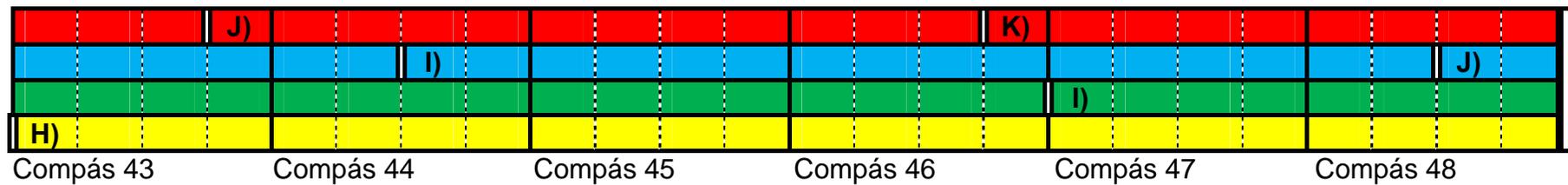
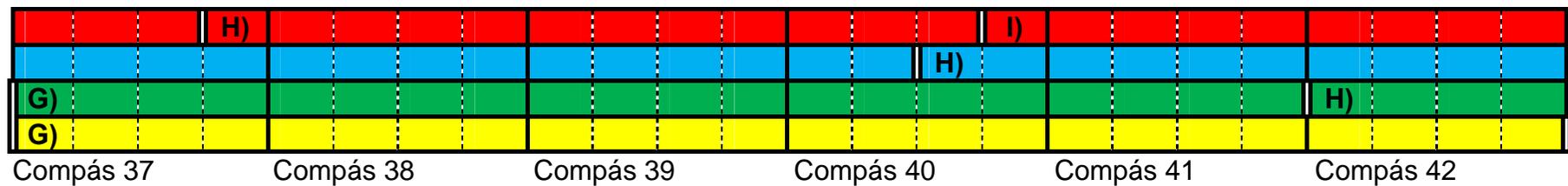
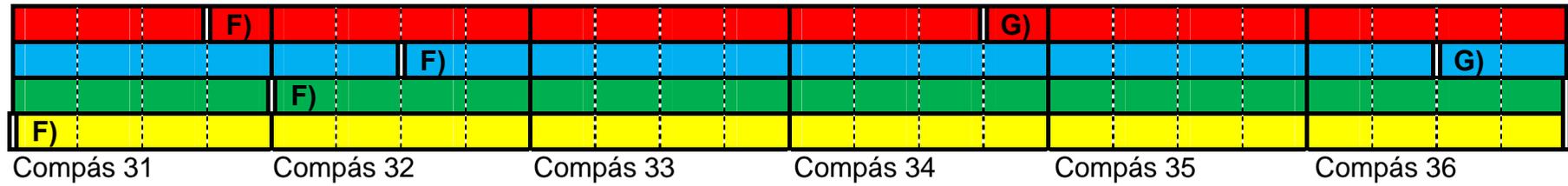
En el siguiente diagrama se puede apreciar visualmente la estructura y proporciones de esta obra. Cada pequeña cuadrícula es uno de los pulsos de compás (negra). El primer pulso de cada uno de los cuatro Temas figura con una letra, indicando su orden de aparición: **A)** corresponde a la primera aparición del Tema y **B), C), D)**... las entradas consecutivas (repeticiones) del Tema. Puede observarse cómo los Temas más breves, que aparecen más tarde (azul y rojo), se repiten y van "superando" a los más extensos, que han aparecido primero. Los compases están separados por una línea sencilla. Al final y al principio de cada Tema aparece una doble línea de mayor grosor que delimita la aparición del mismo.

Esta es la descripción de las líneas por orden de aparición, desde los graves a los agudos (de abajo a arriba), realizadas por las cuatro manos:

<p>4ª voz. Tema secundario. (<i>Primo</i>, mano derecha). Duración: 3 compases. 12 pulsos (negras). Uso de 5 notas: <i>si-b-do-re-fa-sol</i>. Se repite completo 10 veces.</p>
<p>3ª voz. Tema secundario. (<i>Primo</i>, mano izquierda). Duración: 4 compases. 16 pulsos (negras). Uso de 6 notas: <i>mi-fa#-sol#-la-si-do#</i>. Se repite completo 9 veces.</p>
<p>2ª voz. Tema secundario. (<i>Secondo</i>, mano derecha). Duración: 5 compases. 20 pulsos (negras). Uso de 5 notas: <i>fa#-sol#-la#-do#-re#</i>. Se repite completo 8 veces.</p>
<p>1ª voz. Tema principal. (<i>Secondo</i>, mano izquierda). Duración: 6 compases. 24 pulsos (negras). Uso de 6 notas: <i>(sol)-do-re-mi-fa-sol-la</i>. Se repite completo 8 veces.</p>



(E)						
Compás 25	Compás 26	Compás 27	Compás 28	Compás 29	Compás 30	



“Sonatina” G. Ligeti.

Esta Sonatina, como su nombre indica, tiene características de una sonata, pero a pequeña escala. Compuesta en tres movimientos, alterna tempos rápido, lento y rápido (*Allegro, Andante y Vivace*), de diferente carácter y claramente contrastantes.

 El primer movimiento contiene elementos y características asociadas a un estilo **Activo**, ya que incluye elementos rítmicos, dinámicos y de articulación muy rápidos y contrastantes, casi percusivos. Destacan principalmente, en toda la sonatina, la claridad en la escritura y en la textura, así como la eficacia de la escritura musical que, con un mínimo uso de material, consigue toda una obra de gran intensidad. La evidente practicidad y eficacia en el resultado final son asimismo indicadores de un estilo **Pragmático**. Hay un uso metódico de los elementos: mismo material en variados registros (prácticamente usa la totalidad del registro del piano: del do más grave al sol más agudo), con opuestas dinámicas (entre *ff* y *PP*, o entre *marcato* y *molto leggiero*) y direcciones melódicas (“fa-re”, descendente; “fa-lab”, ascendente)... Basándose en esta distancia interválica de tercera, potencia la rítmica y el sentido expresivo con una gran eficacia, alternando diferentes bloques sonoros con variadas características, ya mencionadas. El ritmo utilizado está muy planificado, de manera que partimos de la máxima dirección y movilidad, hacia un mayor estatismo, todo ello potenciado por la articulación (ligado-*staccato*-subrayado), el tempo rápido y la dinámica *forte* y *martellato* (muy acentuado). Hay un ritmo por aumentación, esto es, una duplicación continua de los valores de las figuras (dos semicorcheas - dos corcheas - dos negras) que podemos ver en el siguiente ejemplo, en el inicio, parte del *Primo*:

Allegro
semicorcheas corcheas negras

Primo
f marc.
ligado picado subrayado

Secondo
f marc.
v

Detailed description: The image shows a musical score for two parts, Primo and Secondo, in 4/4 time. The Primo part is written in treble clef and features a melody with various rhythmic values: semicorcheas (eighth notes), corcheas (quarter notes), and negras (half notes). The Secondo part is written in bass clef and consists of a simple harmonic accompaniment. Both parts are marked with a dynamic of *f marc.* (forte marcato). Technical annotations include 'ligado' (legato), 'picado' (pizzicato), and 'subrayado' (underlined) for articulation. The Primo part has a shaded area under the first few notes, and the Secondo part has 'v' (accents) under the first and fifth notes of the first and second measures respectively. The tempo is marked 'Allegro'.

La influencia y el espíritu de la música popular, el uso de escalas y modos tradicionales es latente en la obra de Ligeti y quizá en esta *Sonatina* sea más evidente que en otras piezas.

👂 [Todos](#) los rasgos de actividad y carácter de este *Allegro* contrastan claramente con el segundo movimiento *Andante* (tranquilo), un coral formado por superposiciones de acordes que se basan en un giro melódico que abarca la tercera “fa-la”, pero de diferentes características al *Allegro*. En este caso, la sucesión comienza y finaliza en la nota intermedia (sol) pasando por el intervalo de tercera: “sol-fa-la-sol”. Como contraste con el primer movimiento, mantiene un constante *legatissimo* (*legato possibile*) y sonoridad *P-PP*. Asimismo, hay una sucesión de figuras largas (blancas con puntillo, blancas, negras...) y un relevo constante entre el *Primo* y el *Secondo* (usando giros melódicos derivados del motivo inicial).

The image shows a musical score for the second movement, 'Andante', in 3/4 time. It is divided into two parts: 'Primo' and 'Secondo'. The Primo part consists of two staves of music, both of which are mostly silent until the final measure, where they play a series of chords. The Secondo part consists of two staves of music, both of which play a melodic line. The score is marked with 'p legato possibile' and '8' above the final measure. Below the score, the text 'Giro melódico base' is written.

👂 [De nuevo](#) aparece el contraste con el tercer movimiento *Vivace* (muy rápido). En este movimiento encontramos ya un compás subdividido en tres partes desiguales, formadas por pulsos de corchea de 3+2+3 que da un continuo y obstinado juego a contratiempo y sincopado, breve-larga-larga-larga-breve (corchea-negra-negra-negra-corchea), que se mantiene desde el primer compás hasta los últimos, donde asistimos a su desintegración paulatina, mediante la disminución de la intensidad sonora y del tempo, así como en la interrupción y eliminación del patrón rítmico. La tensión, la actividad, la fuerza rítmica es máxima, con un refuerzo en todas las líneas de este ritmo ostinato, continuo, obsesivo.

Vivace

Primo

Secondo

Comienza el Segundo

terceras superpuestas

p *cresc.* *sim.* *sim.* *f p*

corcheas: 3 + 2 + 3

Entrada del Primo

5 8

f *sim.* *sim.*

terceras seguidas

5

f

* *sim.* = se mantiene la misma articulación, picado subrayado

🎵 [La desintegración](#) comienza pronto en el *Primo* (c. 33), mediante la aparición directa de figuras largas (redondas) y poco a poco en el *Secondo*, dejando el ritmo *ostinato* en una sola mano, sobre una sola nota (fa) y relajándose poco a poco, hasta que únicamente queda una resonancia final, desapareciendo el ritmo y el sonido.

33 8

Primo
Primo ya ha abandonado el ostinato pp

33 *Secondo continúa con el ritmo ostinato en la mano derecha*
sub. p dim. pp

37 8

Primo
Resonancia Primo (mano dcha)... Resonancia Primo (m. izq)...

37 *Desintegración gradual...*
dim. poco a poco ten. 3 + 2 + 3 2 + 3

41 8 *rit.*

Primo

41 *Resonancia Secondo...*
rit. sfmoz. 3

Secondo
ppp

De nuevo, como en los movimientos anteriores de esta Sonatina, comprobamos los elementos comunes, el uso de la tercera en el uso de acordes y en los giros melódicos y el uso constante de un patrón. En los tres movimientos hay una repetición constante de los elementos musicales (motivos melódicos, figuras, ritmos...). La evidente sobriedad y la estructuración metódica de esta Sonatina, principalmente en el segundo y tercer movimientos, la vinculan también a un estilo **Teórico**, estructurado, estable.

4. Conclusión

Con este artículo hemos querido promover en el lector un tipo de escucha más activa, que le permita reconocer los diferentes parámetros

musicales, estableciendo una conexión entre la parte emocional y la parte cognitiva inherentes a cualquier fenómeno musical.

La formación auditiva está al alcance de todos. Siguiendo a Kühn (1994) consideramos que para mejorar esta capacidad es necesario: a) tener una buena disposición anímica; b) crear un ambiente relajado que invite a la escucha; c) concentrarse en la tarea procurando entrar en “estado de flujo”, y d) realizar audiciones musicales con asiduidad. Por lo tanto, *“hay que educar la capacidad y la disposición para dedicarse a una audición que se plantee la música como desafiante objetivo, y no se contente simplemente con hacer unas comprobaciones superficiales y de relumbrón, sino que trate de adentrarse en la estructura interna y en lo propiamente musical de cada caso concreto”* (Kühn, 1994: 16)

La aplicación de la teoría de los estilos de aprendizaje en la audición musical es una forma de utilizar una metodología participativa en la que el oyente se muestra más receptivo y motivado ante el hecho sonoro. Del mismo modo se produce un mayor grado de empatía entre el intérprete y el oyente, porque hay una mayor consciencia de los sentimientos que se nos transmiten a través de la interpretación. Cuando escuchamos música las emociones son importantes, pero también es necesario comprender de qué forma se ha organizado el material musical y el contexto sociocultural en el que se ha creado. Siguiendo la concepción vygotskyana (Jové, 2002), podemos decir que los afectos no solo se expresan a través de los sonidos, del ritmo, de la armonía, de la forma, sino también a través de nuestra propia vida mental.

Saber escuchar exige mucha concentración y es un rasgo característico de las personas que tienen desarrolladas sus habilidades de comunicación. La escucha activa nos aporta una serie de ventajas (Torrabadella, 1998: 167-169): a) afirmamos a los demás, b) conocemos a los demás, c) nos conocemos a nosotros mismos, y d) construimos una relación. Es extremadamente importante que la educación musical desde edades tempranas estimule la audición consciente. De esta manera sentaremos las bases para que los niños lleguen a ser personas hábiles en sus relaciones, sepan comprender y compartir los sentimientos de los demás, y se entreguen plenamente a la música que escuchan: *“La música sólo puede estar viva realmente si hay auditores que estén realmente vivos. Escuchar atentamente, escuchar conscientemente, escuchar con toda nuestra inteligencia es lo menos que podemos hacer en apoyo de un arte que es una de las glorias de la humanidad”* (Copland, 1955: 204)

5. Glosario de términos

A continuación incluimos un glosario con los diferentes términos musicales que aparecen en este artículo. Las definiciones o explicaciones redactadas hacen alusión especialmente a su significado en el contexto en el que se mencionan, para una mejor comprensión del texto. Para disponer de

una definición absoluta, recomendamos la consulta de métodos y libros especializados.

A tempo: Con este término se indica el restablecimiento del tempo inicial.

Acompañamiento: Ritmo o melodía que acompaña, da soporte y enriquece la melodía principal.

Acorde: Emisión o combinación de dos o más sonidos que suenan simultáneamente.

Armonía: Arte, combinación resultante de acordes o de notas verticalmente.

Bemol (b): Alteración que colocada delante de cualquier nota baja su afinación un semitono hacia abajo.

Clave: Signo gráfico que define las notas escritas en el pentagrama. Las claves más usuales son la de sol y fa en cuarta. La clave de sol se utiliza para leer las notas en registro agudo. La clave de fa en cuarta se utiliza para leer las notas en registro grave.

Compás: Cada uno de los espacios o fragmentos de tiempo en que se divide la partitura. Cada compás se divide en unidades de tiempo de la misma duración y sugiere los acentos de la composición. Cada una de estas partes se separa de la siguiente con una barra vertical denominada línea divisoria.

Contrapunto: Técnica de la composición musical que consiste en superponer líneas melódicas.

Contratiempo: Alteración de la acentuación prevista de un compás, acento en el tiempo débil.

Deciso: Indicación que afecta al carácter de la ejecución. Decidido, firme.

Escala: Sucesión correlativa de notas ordenadas en orden ascendente o descendente. Existen muchos tipos de escalas dependiendo de la distancia entre las notas consecutivas y del número de notas que contiene la escala.

Estudio: Composición destinada a desarrollar o mostrar la técnica de un instrumento.

Figura: Signo de notación que representa la duración de los sonidos (corchea, negra, blanca...).

Forma: Es la manera de organizar y estructurar una obra o idea musical, la manera en que están ordenados los temas sonoros, los matices, la duración de las frases, las texturas y timbres, etc.

Frase musical: Idea melódica, grupo de sonidos, motivos musicales o ritmo que tiene sentido musical completo.

Fuga: Composición contrapuntística, basada en el principio de imitación, en la que los temas parecen perseguirse.

Intervalo: Es la diferencia de altura sonora que hay entre dos notas.

Matices: Signos de expresión que indican la intensidad de interpretación. (Ej.: **PP** = suave; **P** = suave; **mf** = Medio fuerte; **f** = fuerte; **ff** = muy fuerte...)

Melodía: Sucesión de sonidos organizados formando frases con sentido musical.

Motivo: Breve figura melódica o rítmica que constituye la célula primaria de un fragmento musical. **Aparece y reaparece en una obra musical, tanto en su forma original como modificada** Varios motivos pueden constituir un tema o frase. Generalmente consta de tres o más notas.

Movimiento: Cada una de las partes completas de una *sonata*, *sinfonía*, *concierto*, etc.

Negra: Figura musical cuya duración es de un pulso (siempre que lo indique el denominador del compás). La negra tiene cabeza y plica.

Picado-Staccato (-): Signo de articulación que se escribe con un punto encima o debajo de la nota, reduciendo su duración de modo que la emisión del sonido sea corta, discontinua y algo acentuada.

Polifonía: Es una textura musical formada por dos o más voces o líneas melódicas independientes.

Preludio: Composición introductoria a otra más importante.

Primo: Parte musical correspondiente al pianista que actúa en la parte superior, más aguda del teclado.

Pulso: Sensación rítmica básica que se siente al escuchar o hacer música. Para hacer música es fundamental conseguir la regularidad del pulso a cualquier velocidad ya que de esa regularidad depende la correcta medida de la duración de los sonidos musicales.

Secondo: Parte musical correspondiente al pianista que actúa en la parte inferior, más grave del teclado.

sforzando (sf) - sforzatissimo (sff): Acento súbito e intenso en una nota o acorde.

Signos de articulación: Signos musicales que inciden en el discurso musical, modificando de forma particular la emisión, duración o intensidad de las notas.

Síncopa: Nota que ataca en tiempo o parte débil y se prolonga más allá del tiempo o parte en que ha atacado. Las síncopas y las notas a contratiempo alteran la acentuación prevista inicialmente.

Sonata: Forma musical más importante de los periodos clásico y romántico. Se divide en varios movimientos o partes, alternando generalmente las rápidas con las lentas.

Sostenido (#): Signo que colocado delante de cualquier nota le sube un semitono.

Tema: Principal idea o fragmento de una composición musical con sentido completo y personalidad relevante. Motivo conductor en determinados géneros de composición.

Textura: Es la combinación de las líneas horizontales (melódicas) y verticales (armónicas) de una composición.

Timbre: Calidad sonora por la que distinguimos a un instrumento de otro cuando están emitiendo la misma nota.

Tresillo: Grupo de tres notas del mismo valor que ocupan el mismo tiempo que dos notas de la misma figura.

Variación: Repetición de una frase musical haciendo algún cambio en la melodía, el ritmo, el timbre, la tonalidad...

6.- Bibliografía

- Alonso, C.M., Gallego, D., Honey, P. (1994) *Los estilos de aprendizaje: procedimientos de diagnóstico y mejora*. Bilbao: Mensajero.
- Brendel, A. (2005) *El velo del orden. Conversaciones con Martin Meyer*. Madrid: Fundación Scherzo. A. Machado Libros.
- Clausse, J. (1980) *César Franck*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Copland, A. (1955) *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica. Novena reimpresión, 1992.
- Dewey, J. (1933) *How We Think: A restatement of the relation of reflective thinking to the educative process*. Boston: D.C. Heath.
- Einstein, A. (1994) *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza.
- Fubini, E. (1994): *Historia de la Música Occidental Vol. 1 y 2*. Madrid: Alianza.
- Gardner, H., (1993) *Frames of mind: The theory of multiple intelligence*. London: Fontana Press.
- González, A. (2003) *Diccionario de la música*. Madrid: Alianza.
- Honey, P., Munford, A. (1986) *Using our Learning Styles*, Berkshire, U.K: P. Honey
- Jové, J. (2002) *Arte, psicología y educación: fundamentación vygotskyana de la educación artística*. Madrid: Machado libros.
- Kühn, C. (1994): *La formación musical del oído*. Barcelona: Labor.
- LaRue, J. (1993): *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor.
- Meyer, L. (2001) *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza.
- Moreno, J.F. y Balsera, F.J. (2001) "Recursos didácticos para mejorar la percepción de la obra musical". En *VI Seminario Provincial de Experiencias de innovación en Educación*. Huesca: Dirección Provincial de Educación y Ciencia.
- Ontoria, A., Gómez, J.P.R., Molina, A., de Luque, A. (2008) *Aprendizaje centrado en el alumno: Metodología para una escuela abierta*. Madrid: Narcea.
- Robbins Landon, H.C. (1991) *Mozart y su realidad: Guía para la comprensión de su vida y su música*. Barcelona: Labor.
- Schonberg, H. C. (2007) *Los grandes compositores*. Barcelona: Robinbook (Ma non troppo)
- Torrabadella, P. (1998) *Cómo desarrollar la inteligencia emocional*. Barcelona: RBA.
- Tranchefort, F.R. (2002) *Guía de la música de cámara*. Madrid: Alianza.