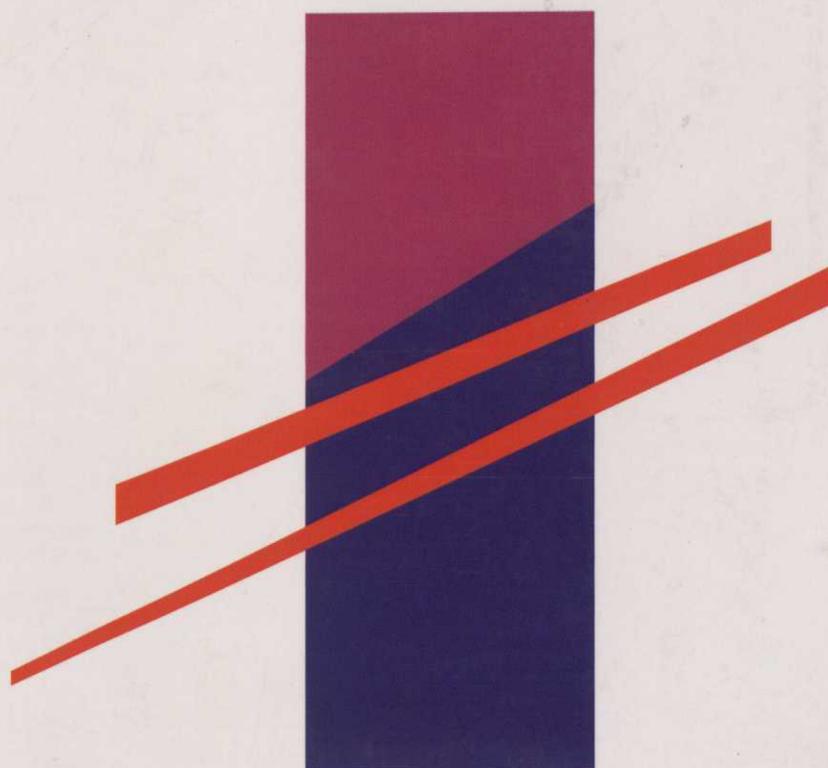


Materiales Didácticos

---

Música



BACHILLERATO



---

Ministerio de Educación y Ciencia



## Prólogo

La finalidad de estos materiales didácticos para el Bachillerato, que a partir de octubre de 1993, impartirán los nuevos cursos que han anticipado su implantación. Con estos materiales de Física y Ciencia quiere facilitar a los profesores la aplicación de su práctica docente, proporcionándoles sugerencias que les ayuden en su trabajo, unas sugerencias que no son cerradas, sino abiertas y con posibilidades de ampliación y modificación. El desafío que para los centros educativos y los profesores supone el cumplimiento desde el curso 1992/93 la implantación de los nuevos cursos, merece un reconocimiento, sino también un apoyo por parte del Ministerio de Educación y Ciencia. Este apoyo se manifiesta en la publicación de estos materiales didácticos que pretende ayudar a los profesores a afrontar ese desafío.

El Ministerio valora muy positivamente el trabajo de los autores de estos materiales, que se ajustan a un esquema general propuesto por el Servicio de Innovación y Dirección General de Programas Experimentales, y han sido elaborados en estrecha colaboración con los asesores de este Servicio. Por reconocimiento a la autoría personal de pleno derecho a las personas que los han preparado, el Ministerio considera que son útiles ejemplos de programación y de unidades didácticas, con la correspondiente asignatura, y que su utilización por profesores, en la medida en que se ajusten al marco de las prácticas curriculares que los centros establezcan y se adapten a las características de sus alumnos, servirá para perfeccionar estos materiales y para elaborar otros.

La presentación misma, en forma de documentos de trabajo y no de libro propiamente dicho, pone de manifiesto que se trata de materiales con cierto carácter experimental, destinados a ser contrastados en la práctica, depurados y completados. Es intención del Ministerio seguir realizando ese trabajo de contraste y depuración a lo largo del curso, y hacerlo precisamente a partir de las sugerencias que vengan de los centros que se anticipan a la reforma.

La Resolución de 29 de diciembre de 1992 de la Dirección General de Renovación Pedagógica, por la que se regula el currículo de las materias optativas de Bachillerato, contiene en su anexo la información referida a esta asignatura que aparece reproducida al principio de este volumen.

La presente publicación cuenta, además, con un anexo de soportes gráficos de las partituras de la Unidad didáctica «Las grafías musicales», que proporciona una valiosa ayuda como material de apoyo para el desarrollo de la citada Unidad didáctica. Con ello se enriquece la publicación que sobre este mismo material se envió a los centros en el curso 1992-93 pasado.

Optativas

## Música

Autores:

María Ángeles Galán Bueno

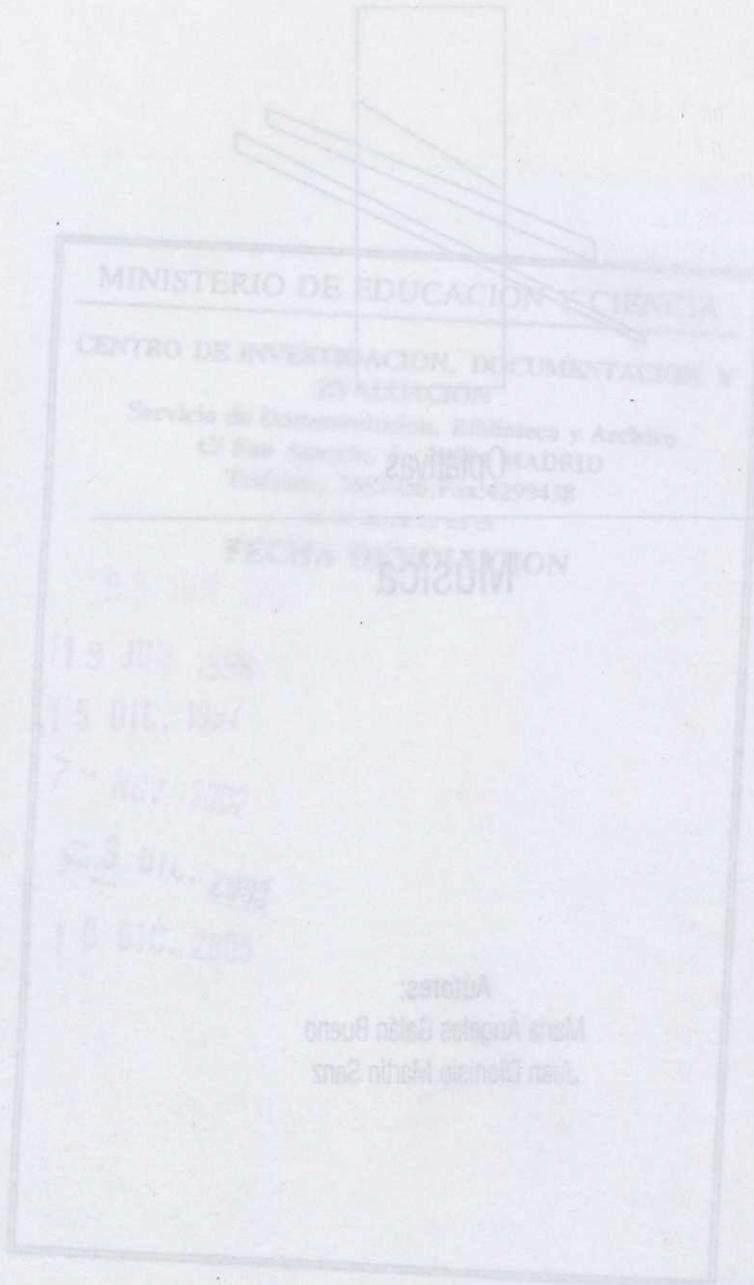
Juan Dionisio Martín Sanz



DEPARTAMENTO DE INFORMACIÓN, DOCUMENTACIÓN, EDICIÓN Y DIFUSIÓN

C. N. R. E. E. / SERVICIO DE INNOVACIÓN:

- *Coordinación de la edición:* Ana Francisca Aguilar Sánchez
- *Maquetación y supervisión de pruebas:* María Isabel Salazar Garteizgogea



Ministerio de Educación y Ciencia  
Secretaría de Estado de Educación

N. I. P. O.: 176-93-047-7  
I. S. B. N.: 84-369-2386-3  
Depósito legal: Z-2182-93  
Realización: EDELVIVES



Ministerio de Educación y Ciencia

FPP-2F-A

# Prólogo

## Índice

*La finalidad de estos materiales didácticos para el Bachillerato es orientar a los profesores que, a partir de octubre de 1993, impartirán las nuevas enseñanzas de Bachillerato en los centros que han anticipado su implantación. Con estos materiales el Ministerio de Educación y Ciencia quiere facilitar a los profesores la aplicación y desarrollo del nuevo currículo en su práctica docente, proporcionándoles sugerencias de programación y unidades didácticas que les ayuden en su trabajo; unas sugerencias, desde luego, no prescriptivas, ni tampoco cerradas, sino abiertas y con posibilidades varias de ser aprovechadas y desarrolladas. El desafío que para los centros educativos y los profesores supone el haber anticipado desde el curso 1992/93 la implantación de las nuevas enseñanzas, constituyéndose con ello en pioneros de lo que será más adelante la implantación generalizada, merece no sólo un cumplido reconocimiento, sino también un apoyo por parte del Ministerio, que a través de estos materiales didácticos pretende ayudar a los profesores a afrontar ese desafío.*

*El Ministerio valora muy positivamente el trabajo de los autores de estos materiales, que se adaptan a un esquema general propuesto por el Servicio de Innovación, de la Subdirección General de Programas Experimentales, y han sido elaborados en estrecha conexión con los asesores de este Servicio. Por consiguiente, aunque la autoría pertenece de pleno derecho a las personas que los han preparado, el Ministerio considera que son útiles ejemplos de programación y de unidades didácticas para la correspondiente asignatura, y que su utilización por profesores, en la medida en que se ajusten al marco de los proyectos curriculares que los centros establezcan y se adecuen a las características de sus alumnos, servirá para perfeccionar estos materiales y para elaborar otros.*

*La presentación misma, en forma de documentos de trabajo y no de libro propiamente dicho, pone de manifiesto que se trata de materiales con cierto carácter experimental: destinados a ser contrastados en la práctica, depurados y completados. Es intención del Ministerio seguir realizando ese trabajo de contraste y depuración a lo largo del próximo curso, y hacerlo precisamente a partir de las sugerencias y contrapropuestas que vengan de los centros que se anticipan a la reforma.*

*La Resolución de 29 de diciembre de 1992 de la Dirección General de Renovación Pedagógica, por la que se regula el currículo de las materias optativas de Bachillerato, contiene en su anexo la información referida a esta asignatura que aparece reproducida al principio de este volumen.*

*La presente publicación cuenta, además, con un anexo de soportes gráficos de las partituras de la Unidad didáctica «Las grafías musicales», que proporciona una valiosa ayuda como material de apoyo para el desarrollo de la citada Unidad didáctica. Con ello se enriquece la publicación que sobre este mismo material se envió a los centros en el curso 1992-93 pasado.*

Páginas

7

7

8

9

10

13

13

13

14

16

15

18

23

23

24

27

29



# Índice

	<u>Páginas</u>
I. CURRÍCULO OFICIAL.....	7
Introducción.....	7
Objetivos generales.....	8
Contenidos.....	9
Criterios de evaluación.....	10
II. UNIDAD DIDÁCTICA: LA MÚSICA Y SUS GRAFÍAS.....	13
Introducción.....	13
Descripción de la Unidad didáctica.....	13
Conocimientos previos.....	14
Objetivos.....	15
Contenidos.....	15
Actividades de enseñanza y aprendizaje.....	16
Evaluación.....	23
Evaluación de los alumnos.....	23
Evaluación de la Unidad.....	24
III. BIBLIOGRAFÍA.....	27
ANEXO DE PARTITURAS.....	29



## Currículo oficial

---

La enorme presencia de la música en nuestra vida y el poderoso influjo que en ella ejerce hace que exista un interés creciente en la sociedad por su estudio, tarea que en todo momento deberá tener presente el componente lúdico que siempre acompaña a la música. Esta materia tiene como finalidad principal el análisis, la comprensión, el disfrute y la valoración de las manifestaciones musicales que produce nuestra sociedad.

La disciplina musical ha de contribuir al desarrollo de las capacidades del Bachillerato. Su carácter formativo reside en que contribuye específicamente a educar y desarrollar la sensibilidad artística y propicia un mejor conocimiento del mundo. El enfoque de la música en el Bachillerato es el mismo que tiene en las etapas precedentes: la música como percepción, como conocimiento vital en el que se asocian las experiencias musicales anteriores con la nueva información, la actitud de escucha y memorización junto con la predisposición a la expresión y a la audición.

A lo largo de la educación obligatoria los alumnos han adquirido los conocimientos básicos para comprender la música (audición, expresión y lenguaje musicales), para poder contextualizar las creaciones musicales en la Historia y para ser capaces de relacionarla con otros lenguajes y manifestaciones artísticas. En el Bachillerato se amplía la capacidad de percepción y de autonomía del alumnado, lo que permite abordar con mayor profundidad el conocimiento de la música, principalmente a través de los procedimientos de audición y de investigación.

El planteamiento global que impregna la materia recoge aspectos históricos, sociológicos y estéticos del lenguaje, de la expresión y la audición, tanto de obras del pasado como del presente, así como su relación con otras disciplinas, pero siempre manteniendo como punto de partida y de referencia el hecho musical que se da en nuestro entorno. De este modo, cuantas referencias se hagan a manifestaciones musicales, obras y autores se conceptualizarán a partir del trabajo y la reflexión realizados por medio de experiencia real e inmediata, de manera que se facilite el camino para la consecución de un aprendizaje significativo.

Esto favorece la profundización en el conocimiento de la música desde distintas perspectivas: artística, científica y técnica, que orientan al alumno hacia campos específicos afines o complementarios a las disciplinas que está cursando. Por otro lado, el desarrollo curricular de esta materia debe ser tal, que proporcione a los estudiantes el conocimiento a través del placer estético. Para aunar ambos fines debe favorecerse la práctica musical para fomentar la creatividad de las alumnas y los alumnos, a la vez que el análisis de las obras, ya que es el medio principal de enriquecer y ampliar el campo de la visión de la música.

La continua difusión de mensajes musicales en la sociedad actual exige de los ciudadanos una capacidad de crítica y valoración que debe adquirirse mediante una sólida formación musical, no necesariamente profesional. Esta formación musical debe considerar la música desde distintas perspectivas relacionadas entre sí, tanto aquellas que hacen referencia a las múltiples y variadas funcio-

## Introducción

nes que tradicionalmente ha desempeñado la música —muchas de las cuales aún se mantienen— como las nuevas que la sociedad actual le ha otorgado.

La participación activa en la sociedad implica que los alumnos consoliden hábitos y técnicas relativas a la práctica musical. Las destrezas y preferencias en los distintos ámbitos de la expresión musical (vocal, instrumental y de la danza) se manifestarán en el placer con que se realicen las actividades, y de aquí se derivará la demanda que de ellas se haga en los distintos momentos de la vida escolar, y también en la familiar o en su propio ocio. De este modo los alumnos serán oyentes interesados e intérpretes motivados.

El diseño de esta materia responde a la necesidad de satisfacer las demandas tanto de los alumnos que van a tener un último contacto sistemático con la música como las de aquellos otros interesados en iniciar o continuar estudios superiores, cualquiera que sea la especialidad que cursen.

La atención a la diversidad de intereses de los alumnos no debe verse limitada por el planteamiento global de la materia. En cualquier caso, se trate de oyentes e intérpretes aficionados o de estudiosos y futuros profesionales de la música, esta materia pretende que se valore la música como un componente esencial en la vida de los pueblos y como medio de comunicación e integración crítica en el mundo actual.

## Objetivos generales

El desarrollo de esta materia ha de contribuir a que las alumnas y los alumnos adquieran las siguientes capacidades:

1. *Reflexionar, explicar y valorar las múltiples manifestaciones musicales que se producen en nuestra sociedad.*
2. *Analizar las obras musicales atendiendo a aspectos formales y estilísticos mediante la audición y la investigación, sin dejar de lado procesos de conocimiento relacionados con la imaginación, la sensibilidad y la empatía.*
3. *Percibir la música como una manifestación artística inmersa en su propia historia y a la vez abierta a la innovación, considerando la influencia de otros factores de tipo cultural, económico y político en el proceso creativo.*
4. *Comprender el proceso de creación y difusión de las obras musicales y su dependencia de intérpretes y de los diversos medios y cauces de comunicación tanto en el pasado como en el presente.*
5. *Utilizar los medios audiovisuales de forma creativa, valorando sus posibilidades expresivas y también su papel como fuente de información y conocimiento.*
6. *Participar en la organización y desarrollo de las actividades musicales aportando sus ideas y experiencias, contribuyendo así al desarrollo cultural del centro y su entorno.*
7. *Utilizar la audición y expresión musicales como medios de conocimiento, comunicación interpersonal y de desarrollo de la sensibilidad y creatividad.*
8. *Conocer y utilizar críticamente los principales recursos musicales que ofrece la comunidad (conciertos, bibliotecas, bailes) como medios para el estudio y disfrute del ocio.*

### **La música en nuestra vida**

- La música en los espectáculos y las ceremonias. Todas aquellas manifestaciones en las que el público asistente participa como espectador activo: conciertos, ópera, zarzuela, teatro, circo, etc. En cada caso el peso específico de la música variará de un espectáculo a otro y se verá condicionado por variables diferentes.
- La expresión musical en la vida cotidiana. La música que se hace en distintos momentos de la vida cotidiana: en casa, en otros lugares (ya sea en solitario o compartida con un grupo de gente); el baile (en discotecas o en cualquier otro lugar). Son contenidos importantes la actitud del individuo que participa de la música, las características peculiares que tiene la música de baile o la que se puede hacer en la vida cotidiana y, en general, todo lo que se relaciona con estas manifestaciones.
- Música ambiental. El hilo musical y otras músicas de fondo que suenan en lugares públicos y privados.
- Música en los medios audiovisuales. En producciones cinematográficas, televisivas, radiofónicas, etc., entendiendo por ello todo tipo de trabajos: desde grandes películas hasta pequeños anuncios de radio. Los videojuegos y los productos audiovisuales asociados a la informática.
- Manifestaciones y referencias visuales de la música. Partituras; instrumentos musicales; las referencias musicales en fotografías, pinturas, grabados, esculturas; las portadas de discos, etc.

### **Análisis, comprensión y valoración de la obra musical**

En este epígrafe se agrupan todos los contenidos que tienen relación con la obra musical en sí misma. Se estudiarán los textos musicales desde una perspectiva analítica de manera que una mejor comprensión de la obra capacite para una valoración adecuada. Conforme mejor se conozca una obra, más se podrá disfrutar de ella.

- El compositor y su obra en el tiempo. Época, lugar y entorno geográfico; relación con la sociedad y las corrientes artísticas y filosóficas que rodean la creación musical; período, estilo, género, forma, etc.
- Análisis formal de la obra. Estructura organizativa; motivos, temas y su tratamiento; textura armónica, si tuviese texto, se estudiará su relación con la música.
- Percepción global de la obra. La percepción se realiza incorporando a los aspectos analíticos las experiencias personales, los aspectos referentes al mundo de los sentimientos y las ideas del propio alumno.

### **Creación y difusión de la música**

- Los músicos. Las distintas facetas de la profesión de músico y su incidencia en la sociedad: compositor-creador, arreglista, intérprete, profesores, etc.
- La fabricación de instrumentos. Tanto los que se fabrican de forma artesanal como aquellos que se producen en serie, incluyendo también todo lo relacionado con la electrónica y la informática.

- La edición y comercialización de música. Todas aquellas actividades conectadas con la elaboración de materiales y productos musicales o relacionados con la música: partituras, grabaciones, etc.
- El lugar del concierto. Los escenarios musicales: edificios y locales tradicionales, espacios al aire libre y otros ambientes. La acústica, la visibilidad y la estética del conjunto.
- Difusión de la música. Programaciones de conciertos. Publicidad. Emisoras radiofónicas, cadenas de televisión y otros medios de difusión.
- La crítica. La crítica como medio de información, análisis y valoración del hecho musical. Prensa, radio y televisión.

### **Práctica musical**

- Práctica y adquisición de repertorio. Repertorio vocal, instrumental, y de movimiento y danza, incorporando improvisaciones y creaciones propias.
- Organización de conciertos en el centro educativo. La participación de los alumnos en las actividades musicales que se realicen en el centro deberá ser activa, tanto en aspectos organizativos como interpretativos.
- Participación en espectáculos o montajes audiovisuales donde la música tiene un papel destacado. Son múltiples las actividades posibles. Los alumnos participarán tanto en las que sean propuestas en el aula como en aquellas que tengan carácter interdisciplinar.

### Objetivos generales

## Criterios de evaluación

1. *Explicar alguna de las funciones que cumple la música en nuestra sociedad atendiendo a diversas variables: intención de uso, estructura formal, medio de difusión utilizado.*

*Este criterio pretende evaluar el conocimiento que tienen los alumnos acerca de la función que desempeña la música en nuestra sociedad. Estas funciones pueden manifestarse en las diversas acepciones que encierra el término «música» en relación con las necesidades objetivas que la propia sociedad demanda.*

2. *Describir los efectos que produce la música en el individuo considerando los aspectos psicológicos, sociales y su propia experiencia musical.*

*Con este criterio se pretende comprobar la capacidad de autoevaluación del alumno en su relación con la música, considerando diversas variables: sus propios afectos y sentimientos, en situación de trabajo o de ocio, diferentes circunstancias como el lugar de difusión, sus propios conocimientos musicales, etc.*

3. *Analizar obras musicales atendiendo a sus características formales y rasgos estilísticos más significativos, situándolas en su contexto cultural.*

*Con este criterio se pretende evaluar la capacidad de analizar obras musicales de todo tipo, para situarlas en su contexto cultural desde una visión global aplicando, además, el conocimiento que el alumno posee de otras disciplinas (la literatura, las artes plásticas, etc.).*

4. *Analizar las principales actividades profesionales relacionadas con la música, definiendo las funciones sociales que desempeñan.*

*Este criterio evalúa el conocimiento que tienen los alumnos de la profesión de músico, de su consideración social, especialmente de los compositores e intérpretes, pero también de otros profesionales (editores, técnicos de sonido, etc.) que hacen posible tanto la experiencia de la música como su difusión.*

5. **Intervenir en producciones escolares (representaciones, conciertos, etc.) utilizando los recursos expresivos adecuados.**

*Este criterio trata de evaluar el uso funcional de las habilidades expresivas (en el campo vocal, instrumental o de movimiento y danza) que vienen desarrollándose ya desde la etapa anterior.*

6. **Explicar los procesos de producción musical (creación y realización, conciertos, grabaciones, etc.), considerando la intervención de los distintos profesionales y valorando el resultado final.**

*Este criterio pretende evaluar el conocimiento que tiene el alumno del tipo de trama que soporta cualquier producción musical. El alumno debe saber que un disco, un programa de radio o de televisión requieren, cada uno de ellos, de una organización precisa en la que intervienen diversas instituciones y un conjunto de personas cualificadas.*

7. **Aplicar la terminología adecuada al análisis de obras y situaciones musicales consultando las fuentes documentales a su alcance.**

*Este criterio evalúa el uso adecuado de conceptos del lenguaje musical, a medida que se identifican elementos o características en una obra o situación musical. Se trata de saber explicar verbalmente los procesos musicales apoyándose en la utilización de diccionarios, libros, partituras y demás fuentes documentales.*

8. **Participar activamente en alguna de las tareas requeridas en los actos musicales que se celebren en el centro (planificación, organización, montaje y difusión, etc.).**

*El fin de este criterio es que los alumnos conozcan las posibilidades que ofrece el centro y el entorno para organizar montajes musicales, recitales y conciertos, que los valoren y sepan aprovecharlos buscando soluciones a los problemas o necesidades que surjan, interviniendo en las distintas fases y realizando diversos trabajos.*



# Unidad didáctica: La música y sus grafías

## Introducción

La escritura musical está indisolublemente unida a la música occidental, y el conjunto de documentos (partituras) actualmente existentes constituye uno de los bagajes más importantes del patrimonio de la Humanidad. La riqueza y variedad de las grafías musicales que se han desarrollado hasta hoy permiten anotar muy diversos tipos de música, incluso los de transmisión oral, para su posterior estudio e interpretación; y esto, unido a la facilidad divulgadora de los medios audiovisuales, favorece una mayor comprensión de la música.

El planteamiento de esta Unidad pretende que los alumnos de Bachillerato obtengan una visión global de la escritura musical en nuestra civilización, reflexionando sobre las diversas grafías musicales y la relación que éstas guardan con los diversos estilos de música que se pueden escuchar en nuestros días. Una cantidad y variedad grandísima de música que tiene una presencia muy desigual en nuestra sociedad a través de conciertos, grabaciones y publicaciones, programas de los medios audiovisuales, etc., que constituirán el punto de partida para motivar a los alumnos, para incitarles a percibir la música como un fenómeno que en cierta manera es también «visible».

## Descripción de la Unidad didáctica

Esta Unidad está pensada para un grupo de treinta alumnos de primero o segundo curso de Bachillerato y tiene una duración de trece sesiones: desde mediados de noviembre a mediados de diciembre, después de haber finalizado la primera fase del curso en la que el trabajo se centraría en el conocimiento de las funciones de la música en la sociedad actual.

Consideramos que es importante que en el Bachillerato se aborde el hecho de la música escrita en su conjunto, pero debemos tener muy presentes los límites de tiempo y de interés para los alumnos. En ningún caso se olvidará que se trata de una aproximación a la notación musical.

Entre los criterios principales que han presidido el diseño de la Unidad podemos destacar: el rigor en el tratamiento de la partitura por medio de la selección de materiales y la aplicación del vocabulario correcto a cada signo, el tratamiento de primera aproximación general al tema de forma que se garanticen unos mínimos conocimientos y el respeto a la diversidad de niveles de conocimiento de los alumnos, factor determinante para la organización de los grupos de trabajo.

Los materiales que aparecen a lo largo de la Unidad son una mera referencia. El profesor puede elegir aquellos que considere más idóneos para su trabajo en el aula, teniendo en cuenta razones motivadoras, como la utilización de las músicas de un concierto celebrado recientemente, o un programa de televisión, música interpretada por los alumnos, etc. Y por otra parte debe tener en cuenta los recursos con los que cuenta el centro. Al final de la Unidad se presenta una bibliografía básica tanto de repertorio de partituras como de estudios sobre notación apropiados para ser consultados. El interés de los alumnos puede verse motivado desde el primer momento si se parte de experiencias musicales propias o acontecimientos del entorno, y también si en el método de trabajo predomina

mina la reflexión basada en el conocimiento práctico. Como puede apreciarse en las actividades de enseñanza y aprendizaje, la audición, lectura, realización de trabajos y la composición e interpretación son los procedimientos más adecuados para alcanzar los objetivos previstos.

El desarrollo de la Unidad está pensado para llevarse a cabo dividiendo la clase en pequeños grupos. En este sentido consideramos que es importante agrupar a los alumnos por niveles, ya que es muy probable que haya alumnos muy aventajados en lectura musical y otros que en este sentido posean un bajo nivel de conocimientos. Todos los grupos (de tres o cuatro alumnos) trabajarán sobre el mismo esquema, pudiendo establecerse así niveles de profundización diferentes.

La organización de la Unidad, con cuatro sesiones explicativas por parte del profesor y el resto dedicadas al trabajo de grupos, responde a este planteamiento de conocimiento práctico, de responsabilidad en el trabajo y comunicación entre los compañeros. La realización de los trabajos exigirá a los alumnos trabajar en clase y fuera del aula.

En interés de una mayor claridad y concreción hemos establecido una clasificación de las distintas notaciones siguiendo los criterios más comúnmente empleados:

- Notación antigua.
- Notación moderna.
- Notación contemporánea.
- Tablatura.

En ningún caso se ha pretendido, ni creemos que sea procedente en un curso de estas características, hacer una historia de las grafías musicales o una historia de la evolución de la notación, sino que, como ya se ha mencionado, debe ser una aproximación a los sistemas de notación musical.

## Conocimientos previos

Teniendo en cuenta los diferentes niveles de conocimiento que presentan los alumnos de esta asignatura, consideramos como conocimientos previos los mínimos que a continuación se exponen:

- Conceptos elementales del lenguaje musical: parámetros del sonido (altura, intensidad, timbre y duración), ritmo, melodía, armonía, timbre, textura, etc.
- Notación moderna: reconocimiento de la clave de sol, compases, figuras y silencios, términos de *tempo*, intensidad, expresión, etc.)
- «Gráficos musicales»<sup>1</sup> (que representan o sugieren, además de altura y duración, intensidad, textura o timbre).
- Conceptos relacionados con los estilos musicales: denominación (barroco, clásico, gregoriano...), época y características generales.
- Repertorio de autores, obras y de audiciones.
- Destrezas auditivas para el reconocimiento de elementos y características de los estilos.
- Indagación. Búsqueda y selección de recursos musicales. Organización del trabajo.

1. «Gráficos musicales» es un término empleado por muchos autores, entre ellos Stuckenschmidt.

Al finalizar esta Unidad didáctica el alumno será capaz de:

- Comprender el sentido de las grafías musicales en Occidente: a cada música le corresponde una grafía.
- Valorar la importancia de la escritura musical como medio de difusión de la música en el pasado y en el presente.
- Manejar con soltura la documentación musical a su alcance (libros y partituras) para analizar fragmentos representativos.
- Identificar los tipos de notación en las partituras, los signos más relevantes que caracterizan la obra o fragmento y reconocerlos mediante la audición.
- Utilizar el vocabulario apropiado para nombrar los signos más frecuentes que aparecen en las distintas notaciones de la música.
- Diferenciar entre escrituras abiertas y cerradas y las implicaciones que tiene este planteamiento para la interpretación.
- Componer, escribir e interpretar en pequeño grupo una breve obra musical de forma creativa.
- Participar en el grupo con apertura y respeto, teniendo en cuenta las normas establecidas para la realización de los trabajos y contribuyendo de manera creativa al resultado final.

Como se puede observar, los objetivos que aquí se presentan recogen diversos aspectos de las capacidades formuladas en los objetivos generales de la asignatura.

## Objetivos

La presentación de los contenidos se hace diferenciando conceptos, procedimientos y actitudes para tratar de expresar con claridad qué es lo que tienen que aprender los alumnos. En las actividades de enseñanza y aprendizaje se presentan, sin embargo, de forma global.

### Conceptos

- Escritura moderna, antigua (gregoriano, notación cuadrada), escrituras de la música contemporánea (signos muy precisos, gráficos musicales, representación de sonidos electroacústicos) y tablaturas (antiguas y modernas).
- El manuscrito y el impreso.
- Grado de libertad de interpretación de una partitura.
- Vinculación de una escritura con la obra musical y el estilo a que pertenece.
- Función de la escritura musical como medio de difusión de la música en nuestra civilización.
- Estética de las grafías musicales: la partitura como obra plástica.

### Procedimientos

- La indagación: búsqueda de partituras, selección de obras y fragmentos, consulta bibliográfica sobre autores y obras, ordenamiento de las notas y redacción del trabajo, conclusiones y exposición oral.

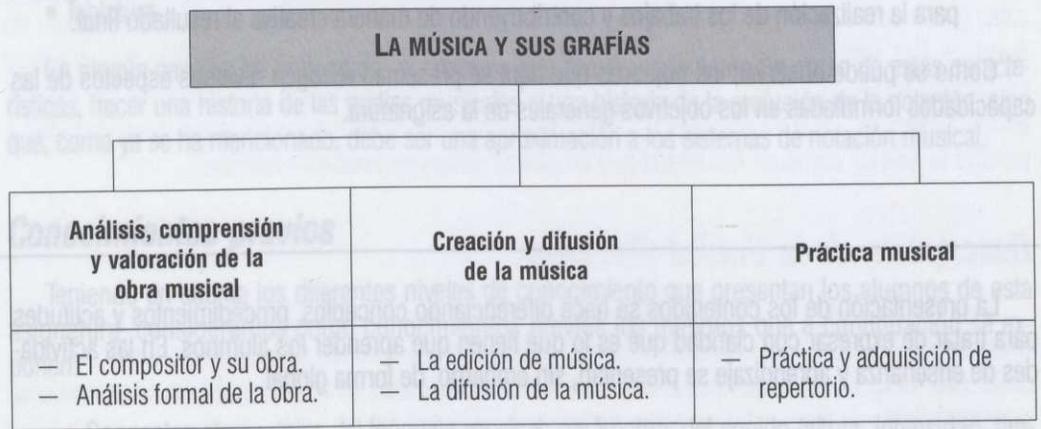
## Contenidos

- Lectura musical: identificación de signos, interpretación y descripción de los signos con ayuda de bibliografía.
- Audición del fragmento u obra seleccionada identificando los signos ya descritos y verificación de la correspondencia entre partitura y música.
- Composición: planteamiento del trabajo, composición de la obra, ensayos, búsqueda de la notación apropiada, escritura e interpretación en el aula.

**Actitudes**

- Respeto y tolerancia por el trabajo de los compañeros.
- Valoración de los conocimientos propios sobre lectura y expresión musical, aceptación de los puntos de vista de los compañeros y del profesor.
- Participación lúdica en los trabajos de indagación y de creación.
- Aprecio de la partitura como medio de conocimiento musical.

**Relación de los contenidos con los núcleos temáticos**



**Actividades de enseñanza y aprendizaje**

Las actividades que figuran a continuación están previstas, como se ha dicho anteriormente, para ser desarrolladas durante trece sesiones de trabajo y están organizadas de la manera siguiente:

- A.** En una primera sesión el profesor presentará el tema, se organizarán los grupos de alumnos y se establecerá el plan de trabajo.
- B.** Las nueve sesiones siguientes estarán repartidas de forma que:
  - B<sub>1</sub>** Tres de ellas las dedicará el profesor a analizar distintos ejemplos y orientar el trabajo de los alumnos.
  - B<sub>2</sub>** Durante otras tres los alumnos irán avanzando en sus trabajos.
  - B<sub>3</sub>** Las últimas tres sesiones serán dedicadas a la exposición de lo que cada grupo de alumnos ha elaborado.

**C.** De las tres restantes sesiones, se dedicarán:

**C<sub>1</sub>** Dos a que cada grupo haga un pequeño trabajo de creación musical.

**C<sub>2</sub>** Una a la exposición e interpretación en la clase.

El orden que se debe seguir en el desarrollo de las clases no tiene por qué ceñirse al que se deduciría de lo anteriormente expuesto, sobre todo por lo que respecta al apartado **B**. A continuación hemos detallado el que a nosotros nos parece más adecuado, teniendo presente que los alumnos deben iniciar el trabajo a partir de la primera clase y el profesor lo debe ir orientando y controlando.

1. <sup>a</sup>	A	Profesor: Presentación y organización.
2. <sup>a</sup>	B <sub>1</sub>	Profesor: Exposición y análisis de ejemplos.
3. <sup>a</sup>	B <sub>1</sub>	Profesor: Exposición y análisis de ejemplos.
4. <sup>a</sup>	B <sub>2</sub>	Grupos de alumnos: Trabajo de indagación.
5. <sup>a</sup>	B <sub>1</sub>	Profesor: Exposición y análisis de ejemplos.
6. <sup>a</sup>	B <sub>2</sub>	Grupos de alumnos: Trabajo de indagación.
7. <sup>a</sup>	B <sub>2</sub>	Grupos de alumnos: Trabajo de indagación.
8. <sup>a</sup>	B <sub>3</sub>	Grupos de alumnos: Exposición trabajo realizado.
9. <sup>a</sup>	B <sub>3</sub>	Grupos de alumnos: Exposición trabajo realizado.
10. <sup>a</sup>	B <sub>3</sub>	Grupos de alumnos: Exposición trabajo realizado.
11. <sup>a</sup>	C <sub>1</sub>	Grupos de alumnos: Trabajo de creación.
12. <sup>a</sup>	C <sub>1</sub>	Grupos de alumnos: Trabajo de creación.
13. <sup>a</sup>	C <sub>2</sub>	Grupos de alumnos: Exposición e interpretación.

## A

### A) Primera sesión

Esta primera sesión persigue tres finalidades fundamentales:

1. Presentar la Unidad y motivar a los alumnos.

La idea que debe guiar al profesor para presentar esta Unidad es hacer participe al alumno del complejo y apasionante desafío que significó y significa para el hombre el tratar de repre-

sentar lo audible a través de signos gráficos, de manera que esos sonidos puedan ser recordados y también interpretados, «leídos» por otros; transmitirle la «ambición de hacer la música visible»<sup>2</sup>. Para ello, el profesor partirá de consideraciones relacionadas con hechos musicales de nuestros días: conciertos, críticas, aparición de determinadas ediciones discográficas, celebraciones de centenarios, etc. El material que empleará será básicamente el mismo que luego utilizará en las sesiones 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup>, aunque consideramos que no es necesario presentar todos los ejemplos que allí se analizarán y también que, si el profesor lo estima oportuno, podría utilizar otros distintos a los que se estudien posteriormente. Lo que sí debe ocurrir es que tanto los fragmentos musicales que se escuchen como sus partituras (en diapositivas y/o fotocopias) constituyan un material suficientemente atractivo para el alumnado. También puede resultar de gran utilidad el poner al estudiante en situación de representar gráficamente alguno de los fragmentos escuchados y compararlo con el hecho por el compositor (puede ser interesante hacer esto en el caso de música gráfica).

## 2. Organizar los grupos y establecer las normas para el desarrollo del trabajo de análisis.

El trabajo de la Unidad debe llevarse a cabo organizando la clase en grupos de tres o cuatro alumnos, y pequeños fragmentos musicales (partitura y grabación) que se correspondan con los cuatro apartados que hemos mencionado anteriormente. Además, cada grupo expondrá oralmente ante la clase uno de los apartados del trabajo que ha realizado. Esto se hará en el momento que le corresponda durante una de las sesiones 8.<sup>a</sup>, 9.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>. Al final de su exposición entregará el trabajo al profesor para completar su evaluación.

El proceso que seguirán los alumnos constará de dos fases:

- a) Elección de unas partituras (escritura antigua, tradicional, contemporánea y tablatura). Esta selección se hará partiendo de materiales que aporte el profesor al aula o de partituras (junto con una grabación) que obtengan los alumnos por cualquier otra vía (biblioteca y discoteca de centro o del aula de música, materiales que puedan tener los alumnos en sus casas, etc.).
- b) Análisis de las partituras. Consistirá en un estudio de los signos utilizados por el compositor y su asociación a la música producida por los intérpretes en la grabación. Algunos de los pasos que el alumno debe seguir son:
  - Descripción de la partitura. Se comentarán los signos empleados (pentagrama, tetragrama, claves, tipos de notas, números de compases y otros números, signos de repetición, de adorno, barras de compases, etc.), agrupación a la que está destinada la obra (si se especifica o no, si es para voces, para instrumentos, etc.), texto si tuviese (lengua, forma en que está distribuido, etc.), formato de la partitura y su distribución y organización en el papel, etc.
  - Textura. Se pretenderá aquí hacer una reflexión sobre lo que la escritura musical, la partitura, nos dice respecto a la textura de la propia música: sencillez/complejidad, suavidad/aspereza, orientación (verticalidad/horizontalidad), etc.
  - Localización de elementos musicales evidentes: melódicos, armónicos, rítmicos, etc.
- c) Contraste de lo estudiado en la partitura con la interpretación. Aquí no se pretende sólo que el alumno siga la partitura, sino que debe intentar hacer una reflexión que tienda a contrastar lo analizado sobre el papel con lo que se escucha, y sea capaz de dar una valoración crítica de la relación entre la realización musical y la convención utilizada para su representación gráfica.

2. R. DE CANDÉ. *Historia universal de la música*, tomo 2, pág. 390. Madrid. Ed. Aguilar. 1981.

Consideramos que el comentario del profesor no se debe detener con excesivo detalle en los puntos que se han enumerado anteriormente, puesto que durante los siguientes días de trabajo, y a la vista de los ejemplos que se irán analizando en clase, quedará suficientemente definido cada uno de los aspectos a tratar por los alumnos.

3. Exponer de manera muy breve el esquema de trabajo que se seguirá en la última fase de la Unidad: la composición de un pequeño fragmento de música y su interpretación en clase.

## B

### B.) Segunda, tercera y quinta sesiones

Todas estas sesiones tienen un mismo carácter y pueden organizarse según el siguiente esquema:

- El profesor analizará determinados ejemplos de notación.
- Se darán orientaciones a los alumnos enfocadas a facilitar su trabajo sobre ejemplos similares a los analizados por el profesor.
- Intercambio de opiniones con los alumnos en torno a lo tratado en clase y sobre la marcha del trabajo de los grupos.

El análisis que el profesor debe hacer de las partituras ha de comenzar siempre por una breve introducción que sitúe la obra en el tiempo y en el espacio, y seguir con una reflexión en torno a qué parámetros o qué características de la música interesaba al compositor reflejar de modo gráfico y cuáles eran los recursos de que disponía. Es decir, debe quedar claro, por ejemplo, que la necesidad de fijar el timbre de los instrumentos no ha sido la misma en todos los momentos de la Historia, o que el especificar la dinámica o el *tempo* ha interesado más a unos compositores que a otros. De igual manera, y por poner un ejemplo de nuestros días, las aplicaciones de la informática a la música han supuesto la aparición de una herramienta de trabajo para el compositor de hoy que era impensable para los de las épocas pasadas. El estudio que se hará de cada una de las partituras seguirá en líneas generales el esquema que hemos apuntado para el trabajo de los alumnos, distinguiendo aquello que constituye una característica del tipo de notación que se está estudiando de lo que son rasgos propios de la obra sobre la que se trabaja.

A continuación figuran los contenidos de cada una de las sesiones denominadas **B<sub>1</sub>**. En ellas se esbozan pautas para el comentario de las partituras que se citan. La elección de las partituras la hemos hecho tratando de simplificar su localización, por lo que muchas han sido elegidas, como se verá más adelante, de entre las que figuran en antologías y de otras podemos encontrar fragmentos en determinados libros de Historia. Evidentemente, y por diversas razones, una de las cuales será el conectar las obras que se trabajen con algún hecho de actualidad que justifique su estudio, otras muchas partituras pueden servir para llevar a cabo el trabajo, por lo que el conjunto de obras que figura más adelante se debe entender como una idea para hacer una selección más que como una propuesta concreta de trabajo en el aula. Además el orden en que se distribuyen los cuatro apartados en las tres sesiones **B<sub>1</sub>** es sólo indicativo.

### B<sub>1</sub>) SEGUNDA SESIÓN

#### Notación moderna

W. A. Mozart: *Don Giovanni*. Aria «A chi mi dice mai».<sup>3</sup>

3. En *Norton Anthology of Western Music*, editada por C. V. Palisca.

(Comienzo)

Elementos más importantes a comentar:

Orquesta (tipo y número de instrumentos, distribución en la partitura). Voces (tipo de voces, momento en el que intervienen, idioma en que cantan y alternancia en sus intervenciones). Claves. Armaduras (instrumentos traspositores). *Tempo*. Tipo de notas utilizadas. Signos de expresión. Verticalidad y horizontalidad. Motivos rítmicos. Movimiento de los violines I y II.

W. A. Mozart: *Don Giovanni*. Recitativo «Chi è la».<sup>3</sup>

(Comienzo)

Elementos más importantes a comentar:

Voces (tipo de voces, momento en el que intervienen, idioma en que cantan, alternancia en sus intervenciones y estilo de canto comparado con el ejemplo anterior). Continuo (instrumentos que intervienen, escritura y movimiento). Relación voces/continuo. Tipo de notas utilizadas. Escritura alternativa en determinados pasajes.

A. Vivaldi: *Concerto grosso en Sol menor*, Op. 3, n.º 2.<sup>3</sup>

(Segundo movimiento)

Elementos más importantes a comentar:

Instrumentos que intervienen (tipo de instrumentos y agrupación en la partitura). Los solistas y el *tutti*. Claves. Armaduras (instrumentos traspositores). *Tempo*. Tipo de notas utilizadas. Movimiento de las voces. El bajo, su cifrado y realización. Signos expresivos en el barroco.

B. Bartók: *Música para cuerda, percusión y celesta*.<sup>3</sup>

(Tercer movimiento, compases 40-55)

Elementos más importantes a comentar:

Escritura de nuestro siglo con notación moderna. Instrumentos que intervienen, variaciones de timbre y de forma de tocarlos (sordina, *pizzicato*, etc.). Tipo de escritura para cada uno de los instrumentos (destacar piano, arpa, celesta y percusión). Claves y sus cambios. Compases y sus cambios. Precisión en la notación (*grupetos*, etc.) y comentario sobre signos que pueden ser desconocidos para el alumnado (*glissando*, etc.). *Tempo* y agógica. Dinámica.

## B.1) TERCERA SESIÓN

### Notación contemporánea

J. Cage: *Aria*.<sup>4</sup>

Elementos más importantes a comentar:

Lo más interesante en este caso es comentar las instrucciones que da el propio compositor para la interpretación de su obra, y que hacen referencia a la manera de leer la partitura, los tipos de signos y colores que emplea para referirse a distintos estilos de canto y las posibilidades de elección que tiene el intérprete, los textos de la obra, la duración de la obra y el *tempo*, etc.

3. En *Norton Anthology of Western Music*, editada por C. V. Palisca.

4. En H. H. Stuckenschmidt. *La música en el siglo XX*. (Figura un resumen de estas indicaciones y las páginas 15 y 16 de la obra de Cage).

K. Stockhausen: *Studie II*.<sup>5</sup>

Elementos más importantes a comentar:

Se trata de una partitura de música electrónica. En ella, y mediante una grafía adecuada, se especifican con precisión las características de cada uno de los sonidos de la obra: sus frecuencias, la intensidad, la duración, y también la simultaneidad sonora, etc.

J. Villa Rojo: *Formas para una estructura*.<sup>6</sup>

Elementos más importantes a comentar:

Para el comentario de esta partitura remitimos a las detalladas explicaciones que da el compositor de su obra: los grupos instrumentales para los que está concebida, la estructura de la obra, la manera de interpretarla, el significado de cada uno de los signos, etc.

## B.) QUINTA SESIÓN

Este día deberá dividirse la clase en dos partes, una dedicada a Tablatura y otra a la Notación Antigua. Como se verá, existe una obra que se utiliza de enlace entre una y otra parte, ya que en ella encontramos elementos que pertenecen a ambas.

### Tablatura

El estudio de este apartado se debe comenzar haciendo una reflexión en torno a lo que es este sistema de notación. El comentario del uso que se hace hoy de distintas tablaturas se puede iniciar a partir de las experiencias musicales que de seguro muchos alumnos han tenido con tablaturas, ya sea en actividades musicales desarrolladas en etapas anteriores de sus estudios o en su vida privada. Recordemos que es muy frecuente su empleo para escribir sencillas obras o ejercicios destinados a iniciar al aficionado a tocar instrumentos de teclas, guitarra (tanto aquellos que se escriben sobre hexagramas o los pequeños dibujos que están destinados a la práctica y el aprendizaje de acordes y que aparecen en muchas partituras de canciones) u otros instrumentos.

A continuación se hará una revisión de otras tablaturas que han sido utilizadas en distintos momentos de la Historia, fundamentalmente las utilizadas en el Renacimiento para laúd o vihuela y para instrumentos de teclado.

J. Dowland: *Flow my tears*.<sup>7</sup>

Ésta es una partitura en la que aparecen tres partes: canto, bajo y laúd, las dos primeras escritas con una notación a la que nos referiremos más adelante y la del laúd en la tablatura. En este apartado nos fijaremos sólo en esta última. Se comentará el sistema empleado para designar la altura y la duración del sonido, así como el signo de compás, las líneas adicionales empleadas eventualmente para ampliar el hexagrama, etc.

### Notación antigua

J. Dowland: *Flow my tears*.

Aquí nos referiremos a las otras dos partes de esta obra y se harán también consideraciones respecto a la relación que ambas guardan con la tablatura.

5. Véase H. H. Stuckenschmidt. *La música del siglo XX*

6. J. VILLA ROJO. *Juegos gráfico-musicales*.

7. J. DOWLAND. *The second booke of songs or ayres*. Una versión con notación moderna en la que aparece la tablatura la podemos encontrar en *Norton Anthology...*, ed. por C. V. Palisca. En esta antología también aparecen dos variaciones sobre esta canción (John Dowland: *Lachrimae Pavana* y William Byrd: *Pavana Lachrymae*), una de ellas para laúd con la tablatura y la transcripción a notación moderna.

Elementos más importantes a comentar:

Características de la notación mensural blanca. Claves. Alteraciones. Barras de compás. Texto y su colocación. Organización de la partitura en el papel y razón de ello. Relación de estas dos voces con la tablatura de laúd. El original y su transcripción a notación moderna.

*Cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio. Cantiga.

Número I: *Des oge mais quer eu trobar...*<sup>8</sup>

La dos páginas que en el manuscrito ocupa esta cantiga integran los tres elementos que están presentes en la obra del Rey Sabio: imagen (el rey, músicos, escribanos y cortesanos), música y texto. El texto que aparece en la primera página corresponde al final de la cantiga anterior (Prólogo), y todo el texto de la segunda es el de la número I.

Elementos más importantes a comentar:

La notación cuadrada o modal (altura y duración). La clave. La colocación del texto. Relación con la transcripción.

*Canto gregoriano, Introito Gaudeamus omnes.*<sup>9</sup>

Elementos más importantes a comentar:

Tetragrama. Clave. Tipo de notación. Texto y relación de las notas con el texto. Transcripción en notación moderna.

## **B<sub>2</sub>) Cuarta, sexta y séptima sesiones**

Estas sesiones de trabajo tienen como finalidad plantear y resolver cuantas dudas vayan surgiendo en la elaboración del trabajo de indagación, intercambiar opiniones y que el profesor pueda valorar la situación de cada uno de los grupos y de los alumnos individualmente.

### **B<sub>2</sub>) CUARTA SESIÓN**

Esta primera sesión está intercalada entre las sesiones explicativas del profesor para establecer un primer contacto. Los alumnos deben traer cuantas partituras hayan conseguido y el profesor debe ofrecer materiales u orientar en su búsqueda. Al finalizar esta sesión los distintos miembros de cada grupo se habrán repartido las tareas.

### **B<sub>2</sub>) SEXTA SESIÓN**

En esta sesión continúa el trabajo de los grupos centrándose en la descripción de las partituras como primera fase del análisis. Los alumnos deben contar con el material de apoyo necesario, en ningún caso se olvidará la localización de grabaciones correspondientes a las partituras.

### **B<sub>2</sub>) SÉPTIMA SESIÓN**

Los grupos seguirán trabajando sobre el análisis de las obras y se tomarán decisiones de cómo realizar la parte escrita, que debe ser breve y concisa. También se elegirá la obra que se va a presentar en clase y se pensará la manera de cómo hacerlo.

8. *Cántigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio. Edición crítica, transcripción y facsímil de H. Anglés (Ed. Diputación de Barcelona). También hay un facsímil publicado por Edilán.

9. *The Norton Scores*. Edición a cargo de R. Kamien.

## B<sub>3</sub>) Octava, novena y décima sesiones

Sesiones de presentación de los trabajos de indagación de cada grupo.

La exposición incluirá la audición y no debe exceder los diez minutos, de forma que a lo largo de las tres sesiones previstas puedan mostrar sus trabajos todos los grupos. Recordamos que en este momento es muy importante que la clase tenga una actitud de respeto hacia los compañeros.

C

## C) Undécima, duodécima y decimotercera sesiones

Se divide en dos fases: la primera, con dos sesiones, se dedicará a la creación y escritura de una pequeña composición en torno al minuto y medio de duración; la segunda es una sesión para la interpretación de las obras.

### C<sub>1</sub>) UNDÉCIMA Y DUODÉCIMA SESIONES

Trabajo de creación. Se mantienen los mismos grupos que para el trabajo de indagación. Conviene recordar a los alumnos que no sean ambiciosos en los planteamientos: es mejor una obra sencilla terminada que no una que pretenda ser más complicada y no se llegue a finalizar.

Hay que tener en cuenta la dificultad de la escritura musical, y para ello deben establecerse convenciones y criterios de representación adecuados a cada caso. En la creación puede partirse de material conocido o de ideas originales.

### C<sub>2</sub>) DECIMOTERCERA SESIÓN

Presentación e interpretación de las obras.

Pese a la brevedad de las piezas, su interpretación requerirá preparar instrumentos y disponer las partituras para que puedan seguirlas los compañeros. Para ello todos los alumnos deben colaborar creando un ambiente lúdico y respetuoso.

El profesor tendrá en cuenta la seguridad, corrección y originalidad de la interpretación; y respecto a la partitura, la elección de formato idóneo, la adecuación a la interpretación, la claridad y el acabado.

## Evaluación de los alumnos

### Medios de evaluación

De acuerdo con el planteamiento de la enseñanza y aprendizaje reflejado en esta Unidad, la evaluación se realizará a través de los medios siguientes:

- Observación personal del alumno.
- Valoración de trabajos escritos y orales.
- Autoevaluación.

## Evaluación

## **Instrumentos de evaluación**

### **La observación personal del alumno**

Las observaciones se recogen en fichas donde se reflejan los siguientes aspectos:

- **Conceptos:** Diferencias entre las diversas notaciones; características generales de cada una; relación entre obra, autor, notación y época.
- **Procedimientos:** Destreza con las partituras (búsqueda y selección, interpretación), destreza en las audiciones (reconocimiento de elementos musicales y seguimiento de la partitura), interpretación en grupo (corrección en la interpretación, originalidad en la presentación, seguridad y adecuación a la interpretación en el grupo), exposición oral (seguridad y corrección en las ideas expuestas).
- **Actitudes:** Interés, atención, laboriosidad, regularidad en el trabajo, creatividad; responsabilidad de su trabajo en grupo y cooperación en la interpretación musical.

### **Trabajos**

Evaluación de conceptos, procedimientos y actitudes.

- Trabajo de investigación: Presentación adecuada, nivel de dificultad de las partituras, presentación del trabajo completo a tiempo, utilización del vocabulario correcto (términos de notación y otros términos del lenguaje musical), análisis de la música (relación partitura-audición).
- Trabajo de creación: Utilización de signos precisos; presentación correcta (orden y claridad), riqueza y complejidad de la propuesta.

### **Autoevaluación**

Los alumnos explicitarán, mediante comentarios verbales a lo largo de las actividades realizadas en el aula y anotaciones escritas al final del trabajo, sus opiniones dirigidas a valorar el trabajo del grupo y el propio trabajo.

## **Evaluación de la Unidad**

Puesto que ésta es una unidad en la que la intervención de los alumnos es esencial y exige del profesor diversas respuestas a sus necesidades, la propia dinámica de cada sesión va marcando las pautas a seguir: continuar con el planteamiento original o bien introducir los necesarios cambios para poder cumplir los objetivos didácticos propuestos. Para revisar el funcionamiento de la Unidad, al finalizar la experiencia se procederá globalmente, pero teniendo en cuenta todos los apartados:

### **Objetivos didácticos**

- ¿Recogen las capacidades que se pretendían desarrollar?
- ¿Está claramente representado el grado de capacidad en cada uno?
- ¿Han estado presentes los objetivos a lo largo del proceso?

### **Contenidos**

- ¿Son adecuados para estos alumnos?

- ¿Resultan coherentes y variados?
- ¿Han resultado interesantes para los alumnos?

### Actividades de enseñanza y aprendizaje

- ¿Son motivadoras?
- ¿Están correctamente ordenadas?
- ¿Tienen en cuenta la diversidad de niveles y la variedad de gustos musicales?
- ¿Las partituras elegidas son adecuadas al nivel de los alumnos?

— ¿La selección de partituras y audiciones se corresponde con los conocimientos previos de los alumnos?

— ¿Las pautas para el trabajo de indagación, así como para el de composición, son claras y suficientes?

— ¿El tiempo dedicado a cada una de las actividades es el que ha sido previsto?

El profesor también deberá deducir de su observación algún tipo de información respecto a su actuación en el aula, como por ejemplo:

— ¿Han sido motivadoras y claras sus exposiciones?

— ¿Se ha conseguido mantener un equilibrio entre el rigor necesario y el carácter de aproximación general al tema que debe tener la Unidad?

— ¿Qué carácter ha tenido la intervención del profesor en la dinámica de trabajo seguida por los grupos: motivador, sugerente, controlador, etc.?

## Instrucciones de evaluación

### La observación personal del alumno

Las observaciones se realizan en fichas donde se registran los aspectos más relevantes.

• **Conceptos:** Diferencias entre las diversas notaciones; características de cada una de ellas; relación entre obra, autor, notación y época.

• **Procedimientos:** Destaca con los alumnos el uso de la selección, interpretación, destreza y seguridad en la lectura de las notaciones musicales y en las audiciones (reconocimiento de elementos musicales y seguimiento de la partitura); interpretación en grupo de los alumnos.

• **Actitud:** Interés, atención, laboriosidad, creatividad, responsabilidad y seguridad en la interpretación de la obra para el grupo y en las audiciones.

• **Actitud:** Interés, atención, laboriosidad, creatividad, responsabilidad y seguridad en la interpretación de la obra para el grupo y en las audiciones.

### Trabajos

El profesor también deberá de supervisar el trabajo de los alumnos.

— Trabajo de investigación: Presentación de la obra, nivel de dificultad de las partituras, presentación del trabajo completo a tiempo.

— Trabajo de creación: Utilización de signos precisos; presentación correcta (orden y claridad) de la obra.

— Trabajo de creación: Utilización de signos precisos; presentación correcta (orden y claridad) de la obra.

### Autoevaluación

Los alumnos explicarán, mediante comentarios verbales a lo largo de las actividades realizadas en el aula y anotaciones escritas al final del trabajo, sus opiniones dirigidas a valorar el trabajo del grupo y el propio trabajo.

## Evaluación de la Unidad

Puesto que ésta es una unidad en la que la intervención de los alumnos es esencial y exige del profesor diversas respuestas a sus necesidades, la propia dinámica de cada sesión va marcando las pautas a seguir: continuar con el planteamiento original o bien introducir los necesarios cambios para poder cumplir los objetivos didácticos propuestos. Para revisar el funcionamiento de la Unidad, al finalizar la experiencia se procederá globalmente, pero teniendo en cuenta todos los apartados:

### Objetivos didácticos

— ¿Recogen las capacidades que se pretendían desarrollar?

— ¿Está claramente representado el grado de capacidad en cada uno?

— ¿Han estado presentes los objetivos a lo largo del proceso?

### Contenidos

— ¿Son adecuados para estos alumnos?

## Bibliografía

---

- ANGLÉS, Higinio. *La música de las «Cantigas de Santa María»*. Barcelona. Ed. Diputación de Barcelona. 1964.
- APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge. The Belknap Press of Harvard University Press. 1974.
- CANDÉ, Roland de. *Historia universal de la música*. Madrid. Ed. Aguilar. 1981.
- Cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio. Madrid. Ed. facsímil. Edilán. 1978.
- COSTA VICENT, Ramón. *Historia y semántica de la notación musical europea*. Barcelona. Ed. Conservatorio Municipal de Barcelona. 1979.
- CHAILLEY, Jacques. *Cours d'histoire de la musique*. París. Ed. Alphonse Leduc. 1972.
- CHAILLEY, Jacques. *Cuarenta mil años de música*. Barcelona. Ed. Luis de Caralt. 1970.
- Enciclopedia Salvat de la Música*. Barcelona. Salvat Editores. 1967.
- Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Londres. Mac Millan Press. 1980.
- LOCATELLI DE PÉRGAMO, Ana M.<sup>a</sup>. *La notación de la música contemporánea*. Buenos Aires. Ed. Ricordi. 1973.
- KAMIEN, Roger. *The Norton Scores. An Anthology of Listening*. Nueva York. Ed. Norton. 1977.
- PABLO, Luis de. *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid. Ed. Ciencia Nueva. 1968.
- PALISCA, Claude V. *Norton Anthology of Western Music*. Londres. Ed. Norton. 1988.
- PAULTON, Diana. John Dowland, *The Second Booke of Songs or Ayres*. Londres. The Scolar Press Ltd. 1977.
- SCHOLES, Percy A. *Diccionario Oxford de la Música*. Barcelona. Ed. Edhasa. 1984.
- STUCKENSCHMIDT, H. H. *La música del siglo XX*. Madrid. Ediciones Guadarrama. 1960.



## Anexo de partituras

---

### Índice

	<u>Páginas</u>
1. Wolfgang Amadeus Mozart. <i>Don Giovanni</i> : Recitativo « <i>Chi è la</i> » y Aria « <i>A chi mi dice mai</i> ».	31
2. Antonio Vivaldi. <i>Concerto grosso en sol menor, op. 3, n.º 2</i> .	39
3. Bela Bartok. <i>Música para cuerda, percusión y celesta</i> .	51
4. John Cage. <i>Aria</i> .	61
5. Karl Heinz Stockhausen. <i>Studie II</i> .	67
6. Jesús Villa Rojo. <i>Formas para una estructura</i> .	71
7. John Dowland. <i>Flow my tears</i> . (Facsimil).	79
8. John Dowland. <i>Flow my tears</i> . (Transcripción).	83
9. Alfonso X el Sabio. <i>Cantiga n.º 1 «Des oge mais quer eu trobar»</i> . (Transcripción y facsimil del Códice de El Escorial E1).	89
10. Alfonso X el Sabio. <i>Cantiga n.º 1 «Des oge mais quer eu trobar»</i> . (Facsimil. Códice de El Escorial. E2).	95
11. <i>Introito Gaudeamus Omnes</i> . Liber Usualis. (Escritura neumática y transcripción).	101

# Anexo de partituras

En el curso 1992-93 se publicó la asignatura de Música de Bachillerato (optativa). Esta publicación formaba parte del conjunto de Materiales Didácticos que el MEC editó para ayudar a la implantación anticipada del Bachillerato en determinados centros del territorio MEC a los que fue enviada.

En esta publicación se ejemplifica una Unidad didáctica «las grafías musicales». En su momento no se pudieron añadir los soportes gráficos de las partituras mencionadas en dicha Unidad didáctica. Durante este curso se han podido conseguir los permisos de las distintas casas editoriales. Se publica este anexo de partituras como material de apoyo para ayudar al desarrollo de la Unidad didáctica anteriormente mencionada. Por tanto se entiende que este anexo tiene que ir unido a la publicación del MEC: Materiales didácticos. **MÚSICA BACHILLERATO. 1992.**

61	4. John Cage. Ana.
67	5. Karl Heinz Stockhausen. Studie II.
71	6. Jesús Villa Rojas. Formas para una estructura.
73	7. John Dowland. Flow my tears. (Facsimil).
83	8. John Dowland. Flow my tears. (Transcripción).
88	9. Alonso X el Sabio. Cantiga n.º 1 «Des ope mais quer eu trobar». (Transcripción y facsimil del Códice de El Escorial E1).
88	10. Alonso X el Sabio. Cantiga n.º 1 «Des ope mais quer eu trobar». (Facsimil. Códice de El Escorial. E2).
101	11. Introito Gaudemus Omnes. Liber Usualis. (Escritura neumática y transcripción).

*Allargo*

**1. Wolfgang Amadeus Mozart. DON GIOVANNI: ARIA «A chi mi dice mai» y RECITATIVO «Chi è la».**

*Editorial:* Bärenreiter Verlag. Neue Mozart Ausgabe Serie II, Werckgruppe 5, Bd. 17.

Ed. Wolfgang Plath & Wolfgang Rehm. Kassel 1968; páginas. 64–90.

Reproducido por gentileza de Bärenreiter Verlag.



*Allegro<sup>mo</sup>*

Clarinetto I, II  
in Sib/B

Fagotto I, II

Corno I, II  
in Mi♭/Es

Violino I

Violino II

Viola

DONNA ELVIRA

DON GIOVANNI

LEPORELLO

Violoncello  
e Basso

6

Clar. (in Sib)

Fag. a2

Cor. (in Mi♭)

V. I

V. II

Va.

Vc. e B.



19

Chi è la

Clar. (in Sib) p *crescendo* f

Fag. *a2* p *crescendo* f

Cor. (in Mib) p *crescendo* f

V. I p *crescendo* f p

V. II p *crescendo* f sfp

Va. p *crescendo* f sfp

D. E. mi man - cò di fè, che mi man-cò di fè?

Vc. e B. p *crescendo* f

24

Clar. (in Sib) p

Fag. p

Cor. (in Mib) p

V. I

V. II sfp

Va. sfp

D. E. Ah se ri - tro - vo l'em-pio, e a me non tor - na an-

Vc. e B. sfp sfp

30

Clar. (in Sib) cresc. fp fp fp fp fp fp f

Fag. cresc. fp fp fp fp fp fp f

Cor. (in Mib) cresc. fp fp fp

V. I cresc. fp fp fp fp fp fp f f

V. II cresc. fp fp fp fp fp fp f f

Va. cresc. fp fp fp fp fp fp f f

D.E. cor, vo' far - ne or - ren - do scem - pio, gli vo' ca - va - re il cor, gli vo' ca - va - re il

Vc. e B. fp fp fp fp fp fp f f

37

Clar. (in Sib) p fp fp fp fp

Fag. p fp fp fp fp

Cor. (in Mib) p fp fp

V. I p fp fp fp fp

V. II p fp fp fp fp

Va. p fp fp fp fp

D.E. cor, vo' far - ne or - ren - do scem - pio, gli

D.G. DON GIOVANNI U - di - sti! qual - che bel - la dal va - go ab - ban - do - na - ta.

Vc. e B. p fp fp fp fp

Recitative: *Chi è là*

DONNA ELVIRA  
 DON GIOVANNI  
 LEPORELLO

D. E. D. GIOV. LEPORELLO DONNA ELVIRA

là? Stel-le! che ve - do! O bel-la! Don-na El-vi - ra! Don Gio - van - ni! Sei qui,

Continuo  
 (Cembalo,  
 Violoncello)

4

LEPORELLO

mo-stro, fel-lon, ni - do d'in - gan-ni! (Che ti - to - li cru-scan-ti! man-co ma - le che lo co-no-sce

7

DON GIOVANNI

be - ne.) Via ca - ra Don-na El - vi - ra, cal - ma - te que - sta col - le - ra... sen - ti - te... la -

10

DONNA ELVIRA

scia - te - mi par - lar... Co - sa puoi di - re do - po a - zion sì ne - ra? In ca - sa mi - a en - tri fur - ti - va - men - te,

13

a for - za d'ar - te, di giu - ra - men - ti e di lu - sin - ghe ar - ri - vi a se - dur - re il cor mi - o; m'in - na -

16

mo - ri, o cru - de - le, mi di - chia - ri tua spo - sa, e poi man - can - do del - la ter - ra e del cie - lo al san - to

19

drit-to, con e-nor-me de-lit-to do-po tre di da Bur-gos t'al-lon-ta-ni, m'ab-ban-do-ni, mi

22

fug-gi, e la-sci in-pre-da al ri-mor-so ed al pian-to, per pe-na for-se che t'a-mai co-tan-to!- (Pa-re un

LEPORELLO

25

DON GIOVANNI

li-bro stam-pa-to.) Oh in quan-to a que-sto eb-bi le mie ra-gio-ni: è ve-ro? È ve-ro.

(a LEP.) LEPORELLO [ironicamente]

28

DONNA ELVIRA

E che ra-gio-ni for-ti! E qua-li so-no, se non la tua per-fi-dia, la leg-ge-rez-za tu-a? Ma il giu-sto

31

DON GIOVANNI

cie-lo vol-le ch'io ti tro-vas-si per far le sue, le mie ven-det-te. Eh vi-a sia-te più ra-gio-

34

ne-vo-le... (mi po-ne a ci-men-to co-stei.) Se non cre-de-te al lab-bro mi-o, cre-de-te a que-sto ga-lant-

a) Adagio e spiccato (first movement)

Adagio e spiccato

Violini concertanti

I<sup>o</sup>

II<sup>o</sup>

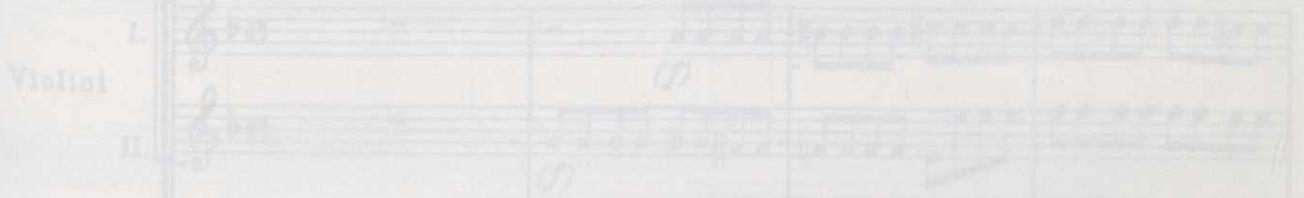


Adagio e spiccato

Violini

I.

II.



**2. Antonio Vivaldi. CONCERTO GROSSO en SOL MENOR, Op. 3, n.º 2.**

(Primero y segundo movimientos).

Editorial: Ricordi de Milán. Edición a cargo de Gian Francesco Malipiero. 1965.

Reproducido por gentileza de la editorial G. Ricordi & C. S. p. a. Milán.

Viola

I.

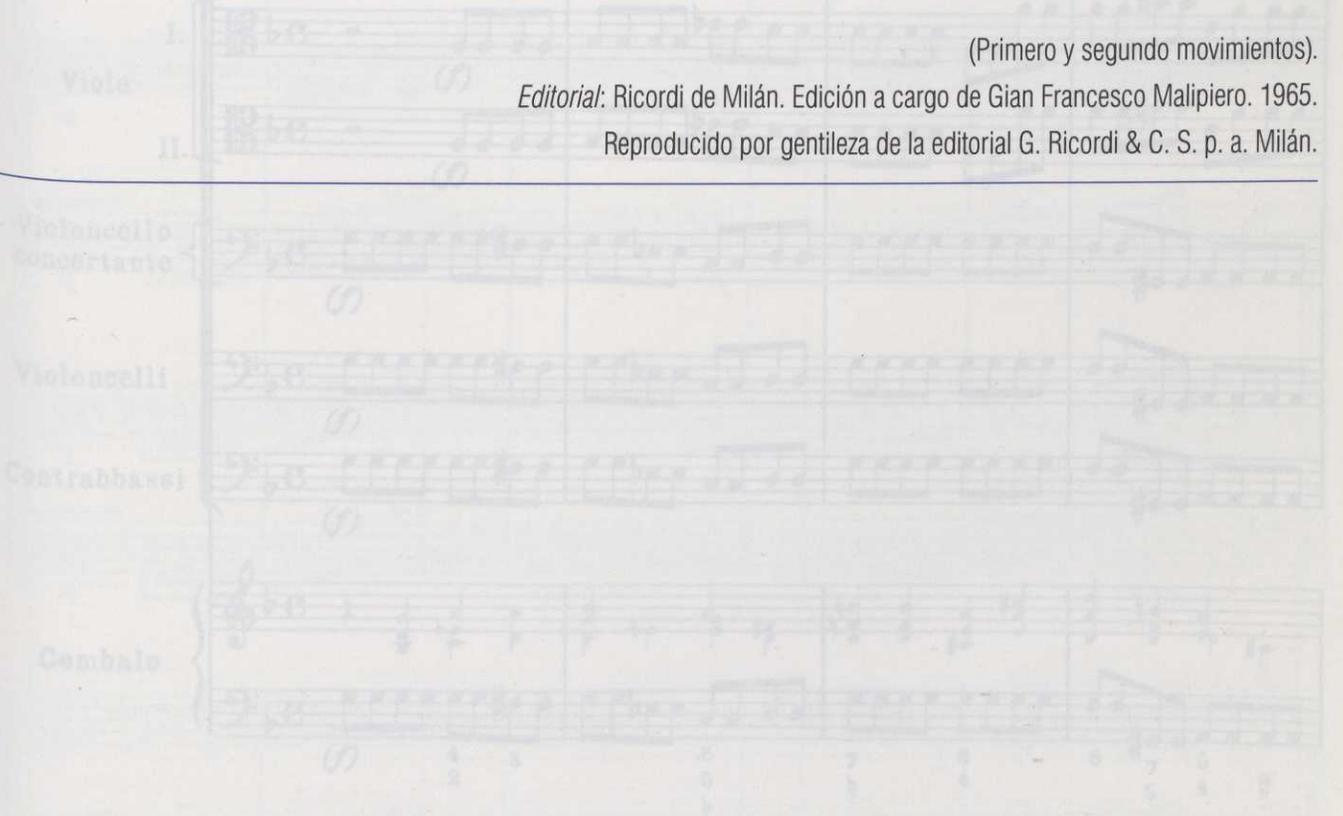
II.

Violoncello concertante

Violoncelli

Contrabbassi

Cembalo





a) Adagio e spiccato (first movement)

Adagio e spiccato

Violini concertanti

I°

II°

(f)

(f)

Detailed description: This block contains the first two staves of the musical score, labeled 'Violini concertanti'. The first staff is for the first violin (I°) and the second for the second violin (II°). Both staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music begins with a rest for the first two measures, followed by a series of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of '(f)' (forte) is present in the third measure of each staff.

Adagio e spiccato

Violini

I.

II.

Viole

I.

II.

Violoncello concertante

Violoncelli

Contrabbassi

Cembalo

(f)

(f)

(f)

(f)

(f)

(f)

(f)

4 3 6 7 6 6 7 5 4 #  
2 2 5 b 4 4 5 4 #

Detailed description: This block contains the remaining staves of the musical score. It includes staves for Violini I. and II., Viole I. and II., Violoncello concertante, Violoncelli, Contrabbassi, and Cembalo. All string staves (Violini, Viole, Violoncelli, Contrabbassi) are in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The Cembalo part is in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). Dynamic markings of '(f)' (forte) are present in the third measure of each string staff. At the bottom of the page, there are two lines of fingering numbers: the first line contains '4 3 6 7 6 6 7 5 4 #' and the second line contains '2 2 5 b 4 4 5 4 #'. The page number '41' is located at the bottom right corner.



(b) Allegro (second movement)

10

The musical score consists of two systems of staves. The first system has two treble clef staves, and the second system has two bass clef staves. A grand staff is located at the bottom of the page. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first measure of the first system is marked with a piano (*p*) dynamic. The second measure of the first system is marked with a forte (*f*) dynamic. The piece concludes with a fermata on the final note. At the bottom of the page, there are two sets of fingering and accidentals:  $\begin{matrix} 5 \\ 4 \end{matrix} \#$  and  $\begin{matrix} f \\ 7 \\ 5 \end{matrix} \begin{matrix} 5 \\ 4 \end{matrix} \#$ .



This musical score is arranged for guitar and includes several parts:

- Vocal Lines:** The top four staves (two systems of two staves each) contain vocal lines. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. They feature a melodic line with various accidentals (flats, sharps, naturals) and some slurs.
- Guitar Accompaniment:** The middle section consists of six staves. The first two are in alto clef (C-clef), and the last four are in bass clef. They contain a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes.
- Chordal Part:** The bottom two staves are in treble and bass clef, respectively, and contain a chordal accompaniment with some melodic movement.

At the bottom of the page, there are two rows of guitar fingering numbers:

6 6 5 6 6 5      # 6b 6 5 5 6 6 5

b) Allegro (second movement)

Allergro

20

Musical score for a string quartet, measures 19-20. The score is written for four staves: two violins (top two staves), two violas (middle two staves), and two cellos (bottom two staves). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro'. Measure 19 shows the beginning of a melodic phrase in the violins and a rhythmic accompaniment in the lower strings. Measure 20 continues the melodic phrase and features a complex rhythmic pattern in the lower strings, including sixteenth and thirty-second notes. The score includes various musical notations such as stems, beams, slurs, and dynamic markings.

6 4 6b b 4 4 2 4 # 4# 6 5 4 #

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Both staves contain melodic lines with slurs over groups of notes, indicating a continuous melodic flow.

A system of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four staves are in bass clef. The top two staves contain sparse notes, while the bottom four staves contain rests, indicating a sparse accompaniment.

A grand staff consisting of two staves, one in treble clef and one in bass clef. The top staff contains piano accompaniment with chords and single notes, while the bottom staff contains a simple bass line.

This page of a musical score, numbered 25, contains two staves with active notation and several empty staves below. The first two staves are both in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with a B-flat and contains a series of eighth notes, many of which are beamed together in groups of four. The second staff continues this pattern, with a sharp sign (F#) appearing in the seventh measure. Below these are two grand staves, each consisting of a treble and bass clef staff. The first grand staff has a treble clef with a B-flat and a bass clef with a B-flat. The second grand staff has a bass clef with a B-flat. All of these lower staves are currently empty, showing only the five-line structure and clef/signature. The page is otherwise blank.

This musical score consists of ten staves. The top two staves are in treble clef, with a piano (*p*) dynamic marking. The next four staves are in bass clef, also marked *p*. The bottom two staves are grand staff notation (treble and bass clefs), with the piano (*p*) dynamic marking. The piece is in a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingering numbers (6, 5, #) are placed below the notes in the bottom two staves.

Adagio,  $\downarrow$  ca. ca.

allarg.

Timpani

Xylophon

5

al. Adagio molto,  $\downarrow$  ca. ca.

**3. Bela Bartok. MÚSICA PARA CUERDA, PERCUSIÓN Y CELESTA.**

(Tercer movimiento, compases 40-55).

Editorial: Universal Edition. 1973.

Reproducido por gentileza de la editorial Universal de Viena.

10

3. Balz Gahok. MÚSICA PARA CUERDA, PERCUSIÓN Y CELESTA

(Facsimilado del manuscrito original de 1913)  
Edición: Universitat de València, 1973

Reproducido por gentileza de la editorial Universitat de València

The image shows a page of musical notation. At the top, there are several staves of music. The first two staves appear to be for a string instrument, possibly a violin or viola, with a treble clef. The next two staves are for a string instrument, possibly a cello or double bass, with a bass clef. Below these are four staves of music, likely for a string quartet or a similar ensemble. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. In the center of the page, there is a title and some publication information. At the bottom, there is a page number.

Adagio,  $\text{♩}$  ca 66

allarg. - -

Timpani

Xylophon

5

- - al - Adagio molto,  $\text{♩}$  ca 40

Timp.

Xyl.

1. Vle.

1. Vlc.

1. Cb.

10

Timp.

Xyl.

2. Vl.

1. Vlc.

1. Vlc.

1. Cb.

This page of a musical score, numbered 40, contains the following parts and musical details:

- Timp. (Timpani):** A single staff with a drum symbol at the beginning.
- Cel. (Cello):** A grand staff (treble and bass clefs) featuring three large, arched melodic lines, each marked with the number "20".
- Arpa (Harp):** A grand staff with a zigzag line indicating a tremolo or sustained harmonic effect.
- Pfte. (Piano):** A grand staff with complex rhythmic patterns and dynamic markings, including "10" and "10-".
- String Section:** Multiple staves for various instruments:
  - 2. Vl. (Violin II):** Treble clef, playing sustained chords.
  - 1. Vl. (Violin I):** Treble clef, playing sustained chords.
  - 1. Vlc. (Violoncello I):** Bass clef, playing sustained chords.
  - 4. Vl. (Violin IV):** Treble clef, playing sustained chords.
  - 2. Vle. (Viola II):** Treble clef, playing sustained chords.
  - 2. Vlc. (Violoncello II):** Bass clef, playing sustained chords.
  - 2. Cb. (Double Bass):** Bass clef, playing sustained chords.

Timp.   
 Cel.   
 Arpa   
 Pfte.   
 1. VI.   
 2. VI.   
 1. Vle.   
 1. Vlc.   
 1. Cb.   
 4. VI.   
 2. Vle.   
 2. Vlc.   
 2. Cb.

Musical score for a symphony orchestra, page 55. The score includes parts for Timpani, Cello, Arpa, Piano, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The Piano part features complex rhythmic patterns with glissandi and accents. The string parts are mostly sustained chords with some movement in the lower strings.

\*) kleines Instrument mit heiserem Ton / instrument plus petit au son plus aigre

Timp. *mf*  
 Arpa *mf*  
 Pfte. *f*  
 1. Vl. *cresc.*  
 2. Vl. *ord. cresc.*  
 1. Vle. *mf cresc.*  
 1. Vlc. *ord. mf cresc.*  
 1. Cb.  
 3. Vl. *senza sord. (ord.) mf*  
 4. Vl. *mp cresc.*  
 2. Vle. *ord. mf cresc.*  
 2. Vlc. *ord. mf cresc.*  
 2. Cb. *mf*



accl. - -

Tamb. picc.  
senza  
corda

\*) Piatti

Xyl.

Arpa

Pfte.

1. Vl.

2. Vl.

1. Vle.

1. Vlc.

1. Cb.

3. Vl.

4. Vl.

2. Vle.

2. Vlc.

2. Cb.

\*) kleineres Instrument / instrument plus petit

The musical score for page 50 is arranged in a standard orchestral format. At the top, there are two staves for 'Tamb. picc. senza corda' and '\*) Piatti'. The 'Tamb. picc.' part starts with a forte (*f*) dynamic and a series of eighth notes. The 'Piatti' part begins with a piano (*pp*) dynamic and a crescendo. Below these are staves for 'Xyl.', 'Arpa', and 'Pfte.'. The string section consists of Violini (1. Vl., 2. Vl.), Viola (1. Vle., 2. Vlc.), and Contrabbassi (1. Cb., 2. Cb.). The woodwinds include Flutes (3. Vl., 4. Vl.), Clarinet (2. Vle.), and Bassoon (2. Vlc.). The score is marked with various dynamics: *f*, *pp*, *mf*, *ff*, and *pp*. Performance instructions include 'sul pont.' (sul ponticello) and 'ord.' (ordinario). The tempo is marked 'accl.' (accelerando) at the top right. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat.

- quasi a tempo, ♩ ca 80

This musical score is for an orchestra and piano. The instruments listed on the left are Piatti (Cymbals), Timp. (Timpani), Xyl. (Xylophone), Arpa (Piano), Pfte. (Percussion), 1. VI. (Violin I), 2. VI. (Violin II), 1. Vle. (Viola), 1. Vlc. (Violoncello), 1. Cb. (Contrabasso), 3. VI. (Violin I), 4. VI. (Violin II), 2. Vle. (Viola), 2. Vlc. (Violoncello), and 2. Cb. (Contrabasso). The score is divided into three measures. The first measure is in 2/4 time, the second in 4/4, and the third in 5/4. Dynamics include *f*, *ff*, *pizz.*, and *arco*. The piano part features complex chords and textures, including octaves and triplets. The string parts have various articulations and patterns, including triplets and *arco* playing.

55 Allegretto,  $\text{♩}$  ca 104

This page contains the musical score for measures 104 through 107 of the piece. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Cello (Cel.), Arpa (Arpa), Piano (Pfte.), 1st Violin (1. Vl.), 2nd Violin (2. Vl.), 1st Viola (1. Vle.), 1st Violoncello (1. Vlc.), 1st Contrabasso (1. Cb.), 3rd Violin (3. Vl.), 4th Violin (4. Vl.), 2nd Viola (2. Vle.), 2nd Violoncello (2. Vlc.), and 2nd Contrabasso (2. Cb.). The music is in 4/4 time and features a variety of articulations and dynamics. Key markings include *mf* for the Cello, *p* for the Arpa and 1st Violoncello, *sempre stacc.* for the Piano, *div.* for the 1st Violin, and *pizz.* for the 1st and 2nd Violas, 1st and 2nd Violoncellos, and 3rd and 4th Violins. The score concludes with a *p* dynamic marking for the 2nd Contrabasso.

## Instrucciones del compositor

Esta obra dedicada a la compositora Cathy Berberian está provista de algunas instrucciones del compositor, en las que hace referencia a la interpretación que de ella hizo dicha cantante.

«La notación representa el tiempo horizontalmente y el tono verticalmente, más que una descripción precisa es una pista sugerencia. Cuando se compuso, se consideró que había material suficiente para 10' de ejecución (la página = 30"); sin embargo una página puede durar más o menos tiempo».

«Las líneas vocales están dibujadas en negro con o sin una línea punteada paralela, o bien en uno o más de 8 colores. Estas diferencias representan diez estilos de canto. Cualquiera de los 10 estilos puede ser utilizado y se puede establecer cualquier tipo de correspondencia entre los colores y los estilos. Los estilos utilizados por Miss Berberian son: azul oscuro = jazz; rojo = contralto (y contralto lírica); negro con línea punteada paralela = *spicchiatissimo*; negro = *divanissimo*; naranja = *Martina Grotti*; amarillo = *coloratura* (y *coloratura lírica*); verde = *popstar*; rosado = *oriental*; azul pálido = *bebé*; marrón = *nasal*».

«Los cuadrados negros representan cualquier tipo de ruido («con musical» o «sin musical») con auxilio, recursos mecánicos o electrónicos. Los interpretados por Miss Berberian son: TSK, TSK, palabra; *Editorial*: Peters Edition Limited. Copyright perteneciente a Henmar Press Inc. (1960) New York. Reproducido por gentileza de la editorial Peters.

### 4. John Cage. ARIA

(Páginas 15 y 16. Explicaciones del compositor).

*Editorial*: Peters Edition Limited. Copyright perteneciente a Henmar Press Inc. (1960) New York.

Reproducido por gentileza de la editorial Peters.

«El texto emplea vocales y consonantes y palabras de 8 idiomas, alemán, armenio, ruso, italiano, francés e inglés».

«Todos los aspectos de la ejecución que no están descritos pueden ser determinados libremente por el cantante».

Milán, 1958

(En las páginas de la partitura que a continuación se reproducen se van a traducir los colores de la siguiente manera: amarillo = gris oscuro; naranja = azul oscuro; naranja = gris claro; azul claro = azul claro).

Una página del *Aria* de Cage. Las instrucciones del compositor (enunciadas) dicen: La notación representa el tiempo horizontalmente, el tono verticalmente, sugiriéndolos de un modo general... Cuando se compuso, se consideró que había material para diez minutos de duración (cada página equivale a 30 segundos)... Las líneas vocales van señaladas en negro y bien en uno o más entre ocho colores. Estas diferencias representan diez estilos de canto. Puede utilizarse cualquiera de los diez estilos y puede establecerse cualquier correspondencia entre color y estilo. El utilizado por la cantante Sta. Berberian es: azul oscuro igual a jazz, rojo equivale a contralto (y lírica contralto).



## Instrucciones del compositor

Esta obra dedicada a la compositora Cathy Berberian está provista de algunas instrucciones del compositor, en las que hace referencia a la interpretación que de ella hizo dicha cantante:

«La notación representa el tiempo horizontalmente y el tono verticalmente, más que una descripción precisa es una tosca sugerencia. Cuando se compuso, se consideró que había material suficiente para 10' de ejecución (la página = 30''); sin embargo una página puede durar más o menos tiempo».

«Las líneas vocales están dibujadas en negro con o sin una línea punteada paralela, o bien en uno o más de 8 colores. Estas diferencias representan diez estilos de canto. Cualquiera de los 10 estilos puede ser utilizado y se puede establecer cualquier tipo de correspondencia entre los colores y los estilos. Los estilos utilizados por Miss Berberian son: azul oscuro = jazz; rojo = contralto (y contralto lírica); negro con línea punteada paralela = sprechstimme; negro = dramático; morado = Marlene Dietrich; amarillo = coloratura (y coloratura lírica); verde = popular; naranja = oriental; azul pálido = bebé; marrón = nasal».

«Los cuadrados negros representan cualquier tipo de ruido («un musical» uso de la voz, percusión auxiliar, recursos mecánicos o electrónicos). Los interpretados por Miss Berberian, por orden de aparición, son: TSK, TSK; pataleo; trino de pájaro; chasquido de dedos, palmada; ladrido; aspiración penosa; expiración placentera; grito de desdén; chasquido de lengua; exclamación de disgusto; de enojo; grito (por haber visto un ratón); juuuuh! (como sugiriendo un indio americano); ja, ja (risa); expresión de placer sexual».

«El texto emplea vocales y consonantes y palabras de 5 idiomas: armenio, ruso, italiano, francés e inglés».

«Todos los aspectos de la ejecución que no están descritos pueden ser determinados libremente por el cantante».

Milán, 1958

(En las páginas de la partitura que a continuación se reproducen se van a traducir los colores de la siguiente manera: amarillo = gris oscuro; morado = azul oscuro; naranja = gris claro; azul claro = azul claro).

Una página del *Aria* de Cage. Las instrucciones del compositor (resumidas) dicen: La notación representa el tiempo horizontalmente, el tono verticalmente, sugiriéndolos de un modo general... Cuando se compuso, se consideró que había material para diez minutos de duración (cada página equivale a 30 segundos)... Las líneas vocales van señaladas en negro o bien en uno o más entre ocho colores. Estas diferencias representan diez estilos de canto. Puede utilizarse cualquiera de los diez estilos y puede establecerse cualquier correspondencia entre color y estilo. El utilizado por la cantante Sta. Berberian es: azul oscuro igual a jazz, rojo equivale a contralto (y lírica contralto),

negro equivale a dramático, morado equivale a Marlene Dietrich, amarillo equivale a coloratura (y coloratura lírica), verde equivale a folklore, naranja equivale a oriental, azul pálido equivale a bebé, marrón a nasal. Los cuadrados negros son ruidos cualquiera... Los elegidos por Berberian son Esk, Esk, pataleo, trino de pájaro, chasquido, chasquido (dedos), palmada, ladrido (perro) suspiro de pena, exhalación pacífica, hucheo de desdén, chasquido de la lengua, exclamación de repugnancia, de enojo, grito (como por haber visto un ratón) ugle (como parece sugerir un indio americano), ja ja (risa), expresión de placer sexual. En el texto se utilizan vocales y consonantes y palabras de cinco idiomas; armenio, ruso, italiano, francés e inglés.

## Instrucciones del compositor

Esta obra dedicada a la compositora Cathy Berberian está precedida de algunas instrucciones del compositor, en las que hace referencia a la interpretación que de ella hizo dicha cantante:

«La notación representa el tiempo horizontalmente y el tono verticalmente. Más que una descripción precisa es una línea sugerente. Cuando se compone se consideró que había material suficiente para 10' de ejecución (la página = 30") sin embargo una página puede durar más o menos tiempo».

«Las líneas vocales están dibujadas en negro con o sin una línea punteada paralela; o bien en uno o más de 8 colores. Estas diferencias representan diez estilos de canto. Cuadros de los 10 estilos pueden ser utilizados y se puede establecer cualquier tipo de correspondencia entre los colores y los estilos. Los estilos utilizados por Miss Berberian son: azul oscuro = jazz; rojo = contacto y contraste lírico; negro con líneas punteadas paralelas = apaciblemente; negro = divinisado; morado = Marlene Dietrich; amarillo = coloratura (y coloratura lírica); verde = popular; naranja = oriental; azul pálido = bebé; marrón = nasal».

«Los cuadrados negros representan cualquier tipo de ruido («un musical» uso de la voz, percusión auxiliar, recursos mecánicos o electrónicos). Los interpretados por Miss Berberian, por orden de aparición son: TSK, TSK, pataleo; trino de pájaro; chasquido de dedos; palmada; ladrido; aspiración sonora; expresión placentera; grito de desdén; chasquido de lengua; exclamación de repugnancia; grito (por haber visto un ratón); uugle (como sugiere un indio americano); ja, ja (risa); expresión de placer sexual».

«El texto emplea vocales y consonantes y palabras de 5 idiomas: armenio, ruso, italiano, francés e inglés».

«Todos los aspectos de la ejecución que no están descritos pueden ser determinados libremente por el cantante».

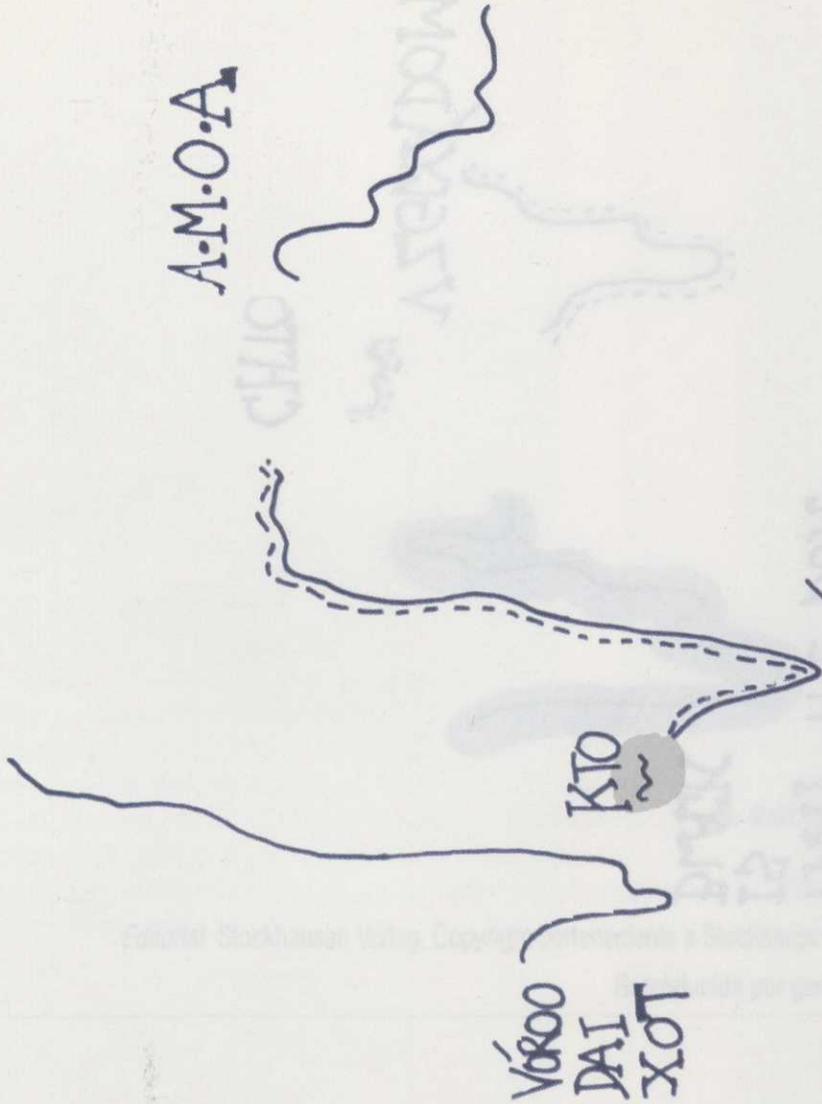
Milán, 1958

«En las páginas de la partitura que a continuación se reproducen se van a traducir los colores de la siguiente manera: amarillo = gris oscuro; morado = azul oscuro; naranja = gris claro; azul claro = azul claro».

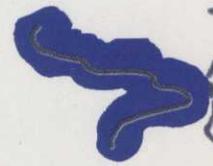
Una página del Ave de Cage. Las instrucciones del compositor (resumidas) dicen: La notación representa el tiempo horizontalmente, el tono verticalmente, sugiriéndolos de un modo general... Cuando se compone, se consideró que había material para diez minutos de duración (cada página equivale a 30 segundos)... Las líneas vocales van señaladas en negro o bien en uno o más entre ocho colores. Estas diferencias representan diez estilos de canto. Puede utilizarse cualquiera de los diez estilos y puede establecerse cualquier correspondencia entre color y estilo. El utilizado por la cantante Sta. Berberian es: azul oscuro igual a jazz; rojo equivale a contacto (y líneas contrasto).

TC PAVOLÓTCHET

A·M·O·A



DVIDZÉNYAX

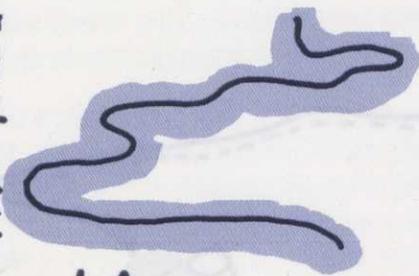


QUI LUI  
SONT INTÉGRALE



negro equivale a dramático, amarillo equivale a coloratura (y coloratura blanca), verde equivale a letargo, rojo equivale a oriental, azul pálido equivale a bebé, marrón a raso. Las cuerdas vocales... Los diegidos por Barberian son Esk, Esk, palaleo, trío de pítaro, ruc... (pato) suspiro de pena, exhalación verbal, huch... (pato) suspiro de repugnancia, de enojo, grilo (como por hab... (pato) suspiro de placer un indio americano), ja ja (risa), expresión de placer en cinco idiomas: armenio, ruso, ita...

AS WELL SAY  
THAT THE SUN  
IS  
BLACK

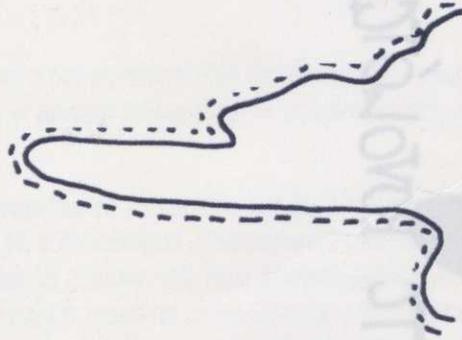


VZGNÁDOM



CHTO

SENZA MORTE





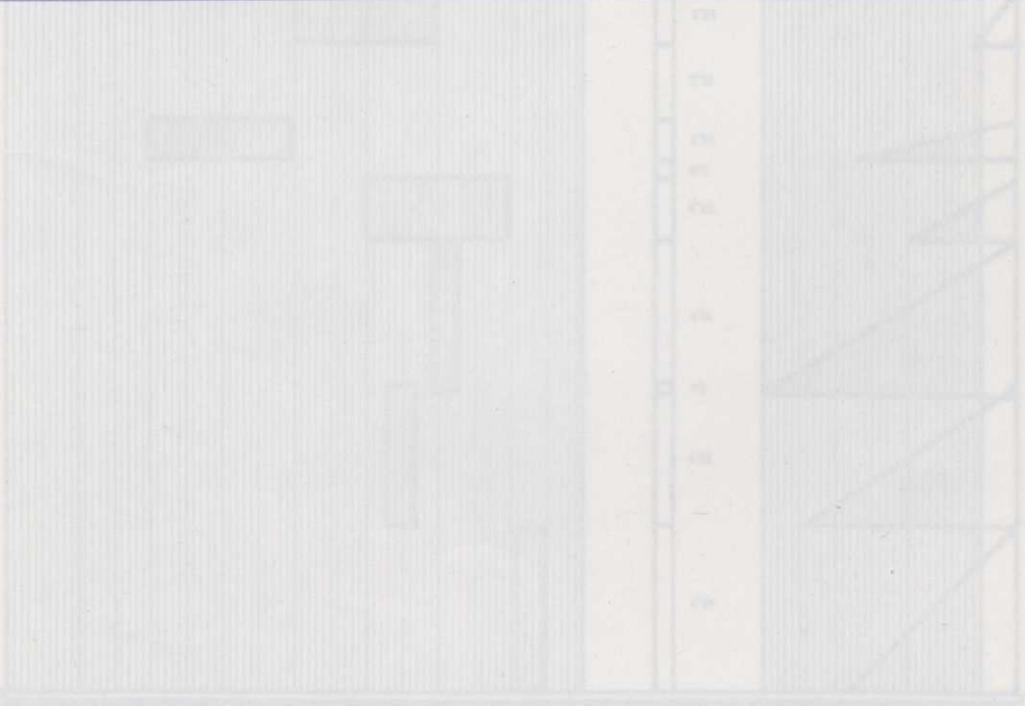
los intervalos están señalados y los intervalos están señalados...  
intervalos están señalados y los intervalos están señalados...

**5. Karl Heinz Stockhausen. STUDIE II.**

(Una página. Explicación de la grafía).

*Editorial:* Stockhausen Verlag. Copyright perteneciente a Stockhausen Verlag. 51515 Kürten. Alemania.

Reproducido por gentileza de la editorial Stockhausen.



---

En esta partitura las frecuencias están señaladas a lo largo de la parte superior con espacios lineales que corresponden al intervalo  $\sqrt[25]{5}$  de 100 a 17.200 vibraciones por segundo. Las mezclas de notas que se superponen están indicadas por medio de un sombreado más intenso. El volumen se indica en la parte inferior con una intensidad de 0 decibelios a -30dB. Entre las dos partes la duración se indica en centímetros a una velocidad de cinta de 76,2 cm por segundo. Cada marca hecha en este eje central corresponde al principio y final de cada uno de los bloques sonoros.

---

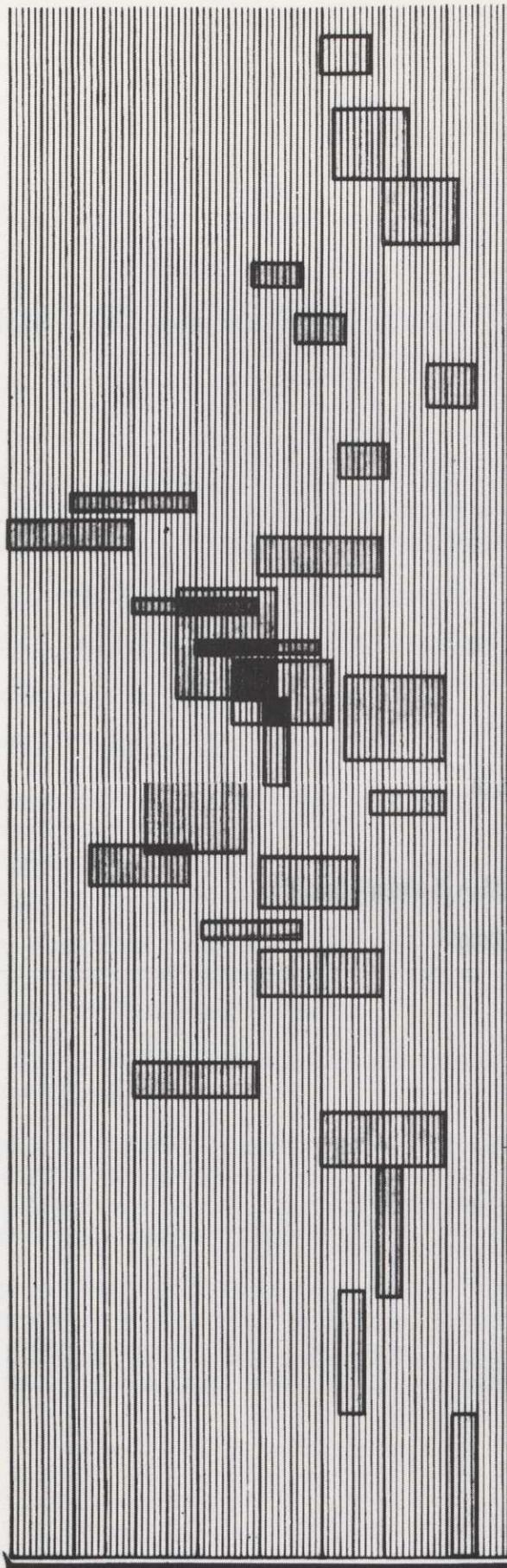
STUDIE II

(siglo de la gita)

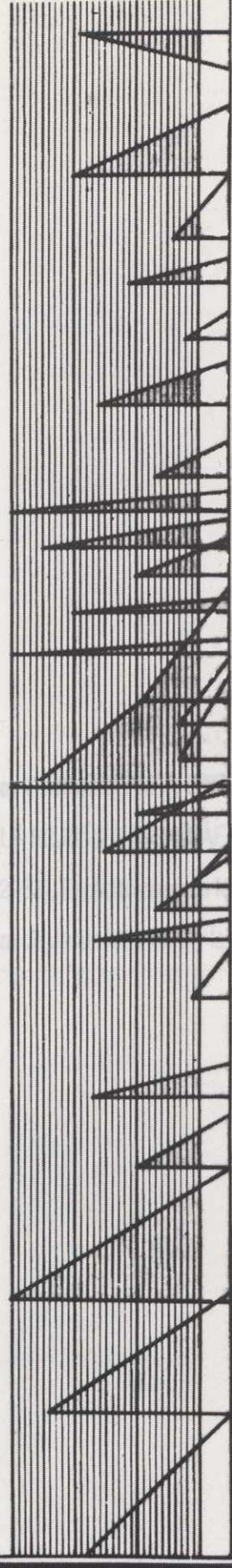
Editor: Stockhausen Verlag. Copyright pertenencia a Stockhausen Verlag. 5175 Kufun, Alemania.

Reproducido por gentileza de la editorial Stockhausen.

SENZA MORTE



11.3  
 12.5  
 11.2  
 23.8  
 20.9  
 6.2  
 8.0  
 8.8  
 9.6  
 6.7  
 14.2  
 12.1  
 11.7  
 4.3  
 6.0  
 1.9  
 6.2  
 2.9  
 9.6  
 3.4  
 3.6  
 4.7  
 9.0  
 3.5  
 1.2  
 5.5  
 7.5  
 7.9  
 11.7  
 10.2  
 2.0  
 7.0  
 11.0  
 1.5  
 1.2  
 9.8  
 7.4  
 3.0  
 6.6  
 3.3  
 15.1  
 21.2  
 11.7  
 5.0  
 17.3  
 39.9  
 2.6  
 37.3  
 45.3





## Resumen de las explicaciones del compositor

En «Formas para una estructura» se ha querido el compositor que cada grupo debe realizar. Hay cuatro grupos (señalados con los números romanos I, II, III y IV) formados por cuatro ejecutantes a elegir libremente entre violines, violas, violonchelos y contrabajos.

Grupo I o 1: entre violines, violas, violonchelos y contrabajos.

Grupo II o 2: entre flautas, oboes, clarinetes y fagotes.

Grupo III o 3: entre sopranos, mezzosopranos, tenores y bajos.

Grupo IV o 4: trompetas, trombones, tubas y timbales.

### 6. Jesús Villa Rojo. FORMAS PARA UNA ESTRUCTURA.

JESÚS VILLA ROJO. JUEGOS GRÁFICO-MUSICALES.

Editorial: Alpuerto S. A. Madrid. (Páginas 32-33). Explicaciones de los signos gráficos.

Reproducido por gentileza de Jesús Villa Rojo y la editorial Alpuerto.

El director es el organizador absoluto de la estructura. Cada grupo debe interpretar los cuadrados marcados con números romanos (los grupos) o con X (que son las secciones).

A continuación se reproducen las explicaciones dadas por el autor de las páginas 1 y 2 de «Formas para una estructura»:

«Página 1»: Es iniciada esta página con el ataque del cuadrado X, p. 10, que todos los grupos empiezan juntos interpretándolo en toda la duración de la página; anteriormente habrá de interpretarlo el grupo o grupos señalados para ejecutar los círculos de numeración I, II, III y IV, volviendo siempre al cuadrado X. Duración, unos 2 minutos.

«Página 2»: Esta página es iniciada con los ataques de los cuadrados numerados, cuando sea indicada la señal para iniciar el círculo X. Una vez realizado se ataca el círculo X, sólo dejará de interpretarlo el grupo o grupos señalados para ejecutar los cuadrados numerados, volviendo de nuevo a este. Duración de 3:30 a 5 minutos.



## Resumen de las explicaciones del compositor

En «*Formas para una estructura*» se ha cuidado la clasificación de los elementos que cada grupo debe realizar. Hay cuatro grupos (señalados indistintamente con números romanos o árabes) formados por cuatro ejecutantes a elegir libremente entre determinados instrumentos:

Grupo I o 1: entre violines, violas, violoncellos, contrabajos.

Grupo II o 2: entre flautas, oboes, clarinetes, saxofones, fagots.

Grupo III o 3: entre sopranos, contraltos, tenores, bajos.

Grupo IV o 4: trompetas, trompas, trombones.

Los elementos pensados para cada uno de los cuatro grupos representan un material basado en la naturaleza de los instrumentos que los constituyen. Estos elementos se colocan en círculos o cuadrados marcados con números romanos o árabes (que hacen referencia a cada uno de los cuatro grupos) o con X (que son las secciones comunes para los cuatro grupos instrumentales).

El director el organizador absoluto de la estructura. Cada ejecutante utilizará los elementos que desee de los indicados en los cuadrados o círculos señalados, dándoles cualquier duración y pudiéndolos repetir o no las veces que se considere.

A continuación se reproducen las explicaciones dadas por el autor de las páginas 1 y 2 de «*Formas para una estructura*»:

«**Página 1**»: Es iniciada esta página con el ataque del cuadrado X, p-pp, que todos los grupos empiezan juntos interpretándolo en toda la duración de la página; solamente cesará de interpretarlo el grupo o grupos señalados para ejecutar los círculos de numeración árabe o romana, volviendo siempre al cuadrado X. Duración, unos 5 minutos.

«**Página 2**»: Esta página es iniciada con los ataques de los cuadrados numéricos hasta que sea indicada la señal para iniciar el círculo X. Una vez realizado el ataque de este círculo X sólo dejará de interpretarlo el grupo o grupos señalados para ejecutar los cuadrados numéricos, volviendo de nuevo a éste. Duración de 3,30 a 5 minutos.

La interpretación de los signos que aparecen deben guiarse por las siguientes indicaciones generales:



Sin vibrar.



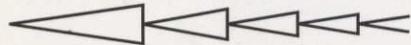
Silencio.



Atacar el sonido con la misma velocidad e intensidad, no secamente.



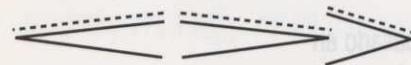
Siempre crescendo en progresiva aumentación.



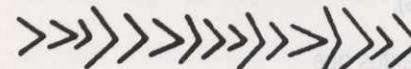
Siempre disminuyendo en progresiva disminución.



Atacar el sonido con la misma velocidad e intensidad secamente.



Ataques repetidos, secamente, en crescendo o disminuyendo, acelerando o rallentando.



Atacar el sonido secamente, con distinta velocidad e intensidad.



Trémolo - flatterzunge.



Muy vibrado.



Crescendo y acelerando, disminuyendo y rallentando el vibrato.



Ataques repetidos no secamente, en crescendo, disminuyendo, acelerando y rallentando muy continuados.



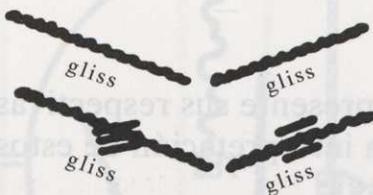
Ataques repetidos secamente, en crescendo, disminuyendo, acelerando y rallentando muy continuados.



Trino —puede ser interpretado también como trémolo—.

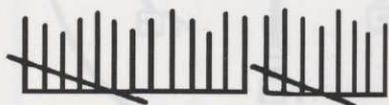


Desafinado el sonido ascendente y descendientemente con irregularidad.



Glissando.

Glissando con trémolo o flatterzunge.



Pasaje rapidísimo, de mayor o menor duración, según el número de barritas, producido por el tipo de sonido que se indique.



Sonido con frecuencia perfectamente perceptible en cualquier tipo de sonido, dentro del mayor pp posible.



Sonido agudo —pueden utilizarse incluso armónicos—.



Sonido central.



Sonido grave.



Voz aguda.



Voz central.



Voz grave.



Sonidos dobles, triples..., simultáneos, de los cuales uno debe ser de registro agudo, utilizando timbres de cualquier naturaleza —artificiales, armónicos, voz...—. Los ejecutantes que no puedan obtener estas posibilidades se fundirán al máximo al sonido producido por cualquier otro ejecutante tratando de confundir su origen.



Sonidos dobles, triples..., simultáneos, de los cuales uno debe ser de registro central, utilizando timbres de cualquier naturaleza —artificiales, armónicos, voz...—. Los ejecutantes que no puedan obtener estas posibilidades se fundirán al máximo al sonido producido por cualquier otro ejecutante tratando de confundir su origen.

- ▼ Sonidos dobles, triples..., simultáneos, de los cuales uno debe ser de registro grave, utilizando timbres de cualquier naturaleza —artificiales, armónicos, voz...—. Los ejecutantes que no puedan obtener estas posibilidades se fundirán al máximo al sonido producido por cualquier otro ejecutante tratando de confundir su origen.

Cada uno de los grupos, teniendo presente sus respectivas características, debe guiarse para la interpretación de estos **signos** por las siguientes indicaciones:

#### ***Grupo primero***

- ▷ Sonido producido por medios particulares, muy poco perceptible, con frecuencias indeterminadas lo más parecidas al aire a través de los tubos en los instrumentos de viento.
- ◇ Sonidos con leño, ponticello, distorsionados y poco frecuentes en los instrumentos de arco.

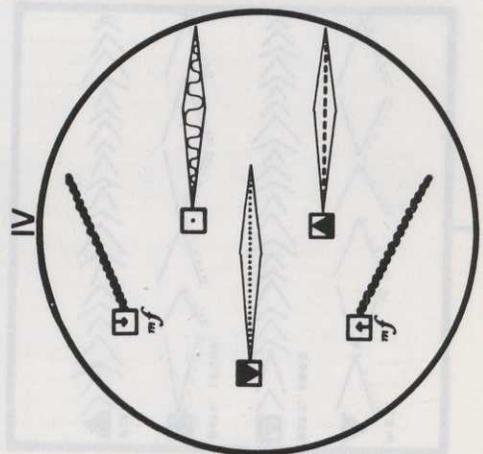
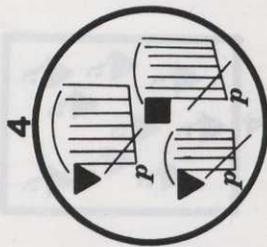
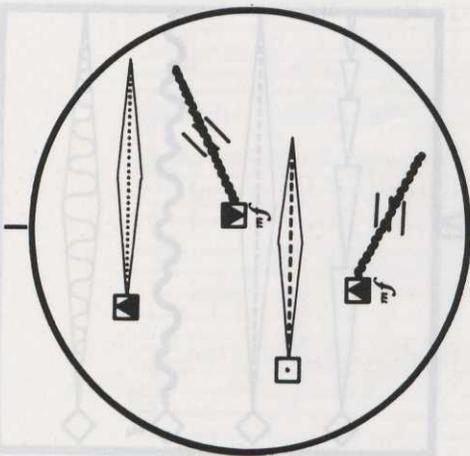
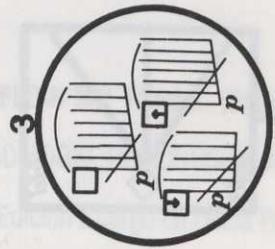
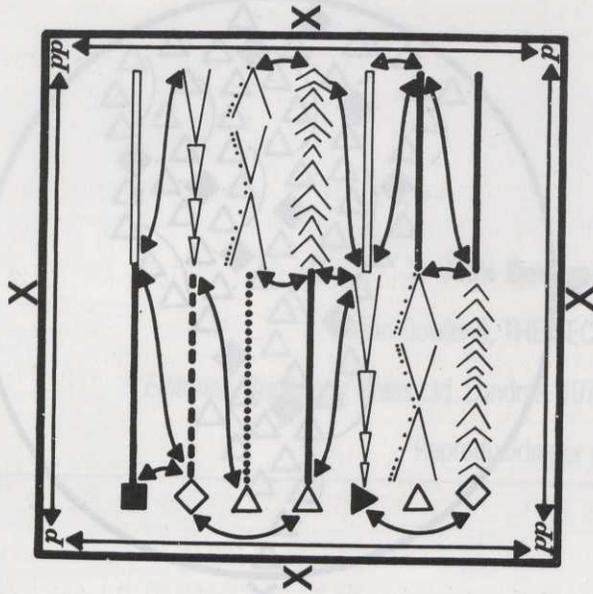
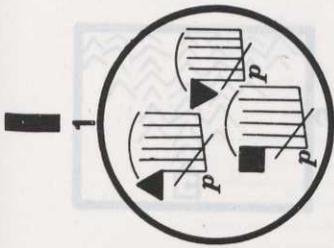
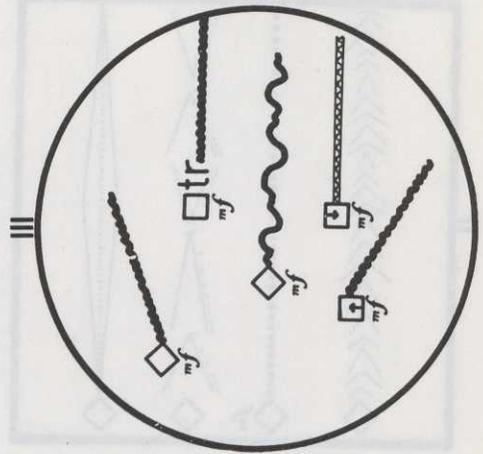
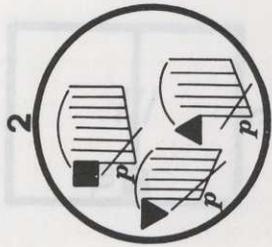
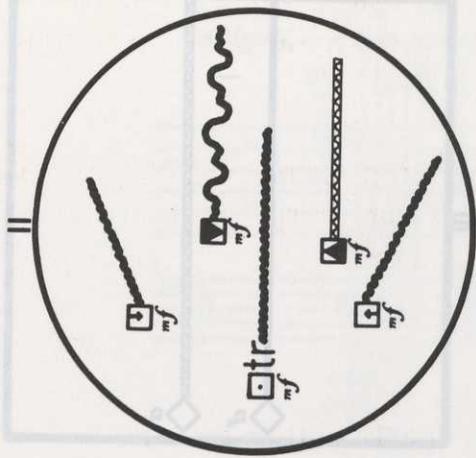
#### ***Grupo segundo y grupo cuarto***

- ▷ Aire solamente a través de los tubos de los instrumentos.
- ◇ Sonidos vacíos, huecos, artificiales, obtenidos con posiciones falsas.
- ⬆ Voz aguda producida a través de los instrumentos.
- Voz central producida a través de los instrumentos.
- ⬇ Voz grave producida a través de los instrumentos.

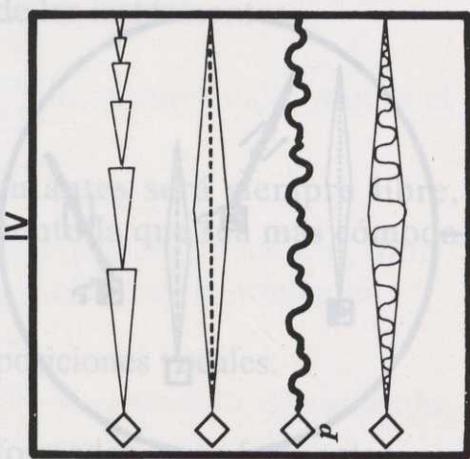
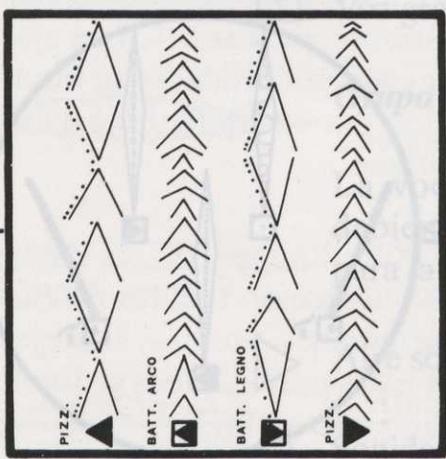
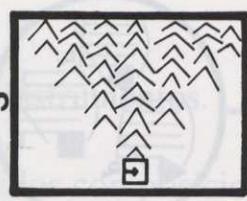
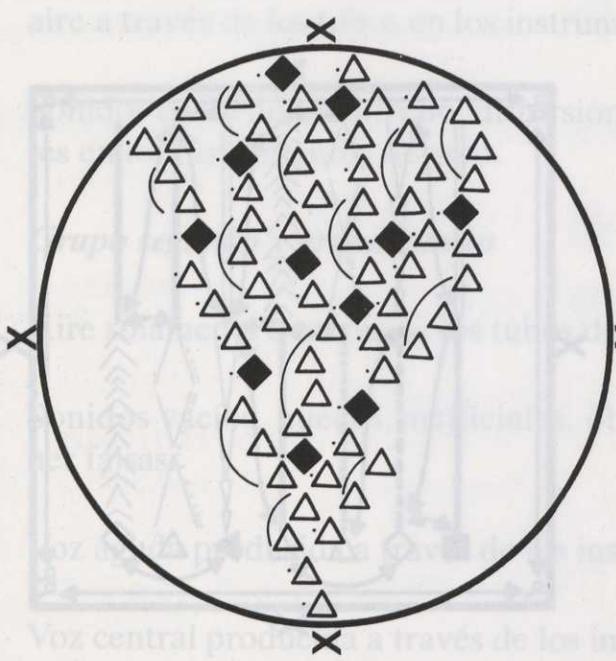
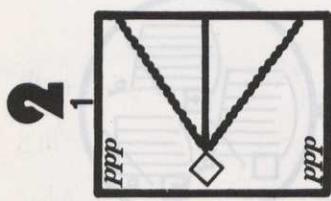
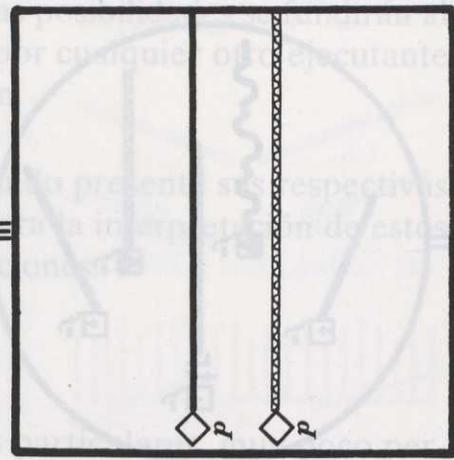
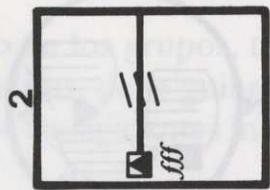
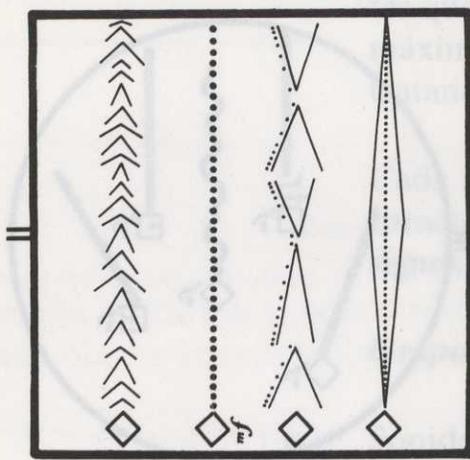
#### ***Grupo tercero***

La vocalización para los cantantes será siempre libre, debiendo elegir en cada momento la que sea más cómoda para la ejecución.

- ▷ Aire solamente, con distintas posiciones vocales.
- ◇ Sonidos nasales, guturales, deformados, poco frecuentes.



Sonidos dobles, triples, ..., simultáneos, de los cuales uno debe ser de registro grave, utilizando timbres de cualquier naturaleza —artificiales, armónicos, voz...—. Los ejecutan-



Flow my teares down my face  
 Down my cheekes down my face  
 Down my cheekes down my face  
 Down my cheekes down my face

**7. John Dowland. FLOW MY TEARS. (Facsimil).**

John Dowland, THE SECOND BOOKE OF SONGS OR AYRES.

*Editorial:* The Scolar Press Ltd. Londres. 1977. Edición a cargo de Diana Paulton.

Reproducido por gentileza de Scolar Press Publishers.

Flow my teares down my face  
 Down my cheekes down my face  
 Down my cheekes down my face  
 Down my cheekes down my face

Low my teares fall from your springs, Exilde for e-uer: Let mee  
Downe vaine lights shine you no more; No nights are dark e- nough for

L F F F F F F F F F F F

orne where nights black bird hir sad infamy sings, there let mee liue for- lorne,  
chose that in dif- paire their last fortunes deplore, light doth but shame dif- close,

L F F F F F F F F F F F

Neuer may my woes be re- lieued, since pit- tie is fled, and teares, and fighes, and grones  
Fro the highest spire of con- tentmen., my for- tune is throwne, and feare, and gricte, and paine

L F F F F F F F F F F F

my wearie dayes, ij. of all ioyes haue de- pri- ard.  
for my de- ferts, ij. are my hopes since hope is gone.

F F F F F F F F F F F F

Harke you shadowes that in darcknesse dwell, learne to contemne light, Happie, happie they

L F F F F F F F F F F F

LACR. ME.



II.

BASSO.



Low teates from your springs, Ex-ild for e-uer let me moume: wher  
Down lights shine no more, no night is dark enough for those: that



nights black bird hir sad in- fa- my sings, ther let me liue forlorne.  
in dif- pair their fortunes de-plore, light doth but shame disclose.



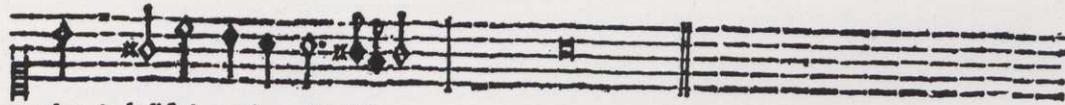
Ne-uer may my vvoes, my vvoes, be re- lie- ued, since pitt is fled: and teares, and  
From the high-est spire, high 't spire of contentment, my fortunes throwne, and feare, and



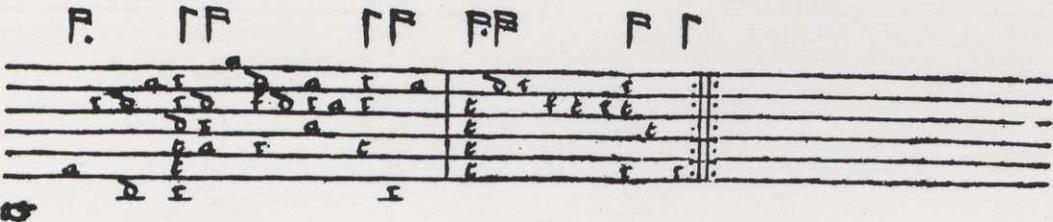
sighes, and grones, my vvea- ry dayes, ij. all ioyes haue depriv'd. Marke that in  
griefe, and paine, for my de- ferts, ij. are hopes, hope is gone.



darkeness dwell, learne to contemne light, happy: ij. they that in hell feele not the worlds despite



that in hell feele not the worlds de- spite,





Voice 13  
 Flow, my tears, fall from your springs! Ex-act - ly as - if, in re - sponse, When  
 Down, your head - bows, you do move! In sight, be - lieve - me, though I think That

LUTE

**8. John Dowland. FLOW MY TEARS. (Transcripción).**

John Dowland, THE ENGLISH LUTE SONGS.

*Editorial:* Stainer and Bell. Londres 1969. Edición a cargo de Edmund H. Fellowes, Rev. Thurston Dart.

Reproducido por gentileza de Stainer & Bell Ltd. Londres. Inglaterra.



VOICE

Flow, my tears, fall from your springs! Ex-iled for ev-er, let me mourn; Where  
 Down, vain lights, shine you no more! No nights are dark e-nough for those That

LUTE

4

night's black bird her sad in - fa-my sings, There let me live for - -  
 in de - spair their lost for - tunes de - plore. Light doth but shame dis - -

- lorn.  
- close.

Nev - er may my woes be re - liev - ed, Since pi -  
From the high-est spire of con - tent - ment My for -

The first system of music features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment with treble and bass staves, and a guitar chord progression. The lyrics are: "- lorn. - close. Nev - er may my woes be re - liev - ed, Since pi - From the high-est spire of con - tent - ment My for -". The piano accompaniment includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic line. The guitar chords are written in a simplified notation below the piano part.

10

- ty is fled; And tears and sighs and groans my wea - ry  
- tune is thrown; And fear and grief and pain for my de -

The second system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "10 - ty is fled; And tears and sighs and groans my wea - ry - tune is thrown; And fear and grief and pain for my de -". The piano accompaniment and guitar chords continue the musical accompaniment.

days, my wea - ry days Of all joys have de - priv - ed.  
- serts, for my de - serts Are my hopes, since hope is gone.

The third system of music concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "days, my wea - ry days Of all joys have de - priv - ed. - serts, for my de - serts Are my hopes, since hope is gone." The piano accompaniment and guitar chords complete the musical piece.





*Esta é a primeira cantiga de loor de Santa Maria esmentando  
os -VII- goyos que ouve do seu Fillo.*

To, 1, 1.10 n-0  
 E<sub>2</sub>, 1, 1.5 4-0  
 E<sub>1</sub>, 1, 1.29 4-0

Des o - ge mais quer eu tro - bar pol - a Se -

**9. Alfonso X el Sabio. CANTIGA n.º 1 «Des oge mais quer eu trobar». (Transcripción y facsímil del Códice de El Escorial E1).**

nser ca - rra - da, en que Deus

Higinio Anglés, LA MÚSICA DE LAS CANTIGAS DE SANTA MARÍA.  
 Editorial: Diputación de Barcelona. Barcelona. 1964.

La transcripción de Higinio Anglés sigue el Códice E1, cuyo facsímil se adjunta (Partitura 9). Incluimos también la reproducción de la Cantiga n.º 1 que está copiada en el Códice de El Escorial que H. Anglés denomina E2 (Partitura 10).

cy - ta et mi - gra - da, por nos - dar gran xil - da -

da no ses rey - no et nos er - dar por nos de sa - ma -

1) F<sub>2</sub> proplemunt



1

*Esta é a primeira cantiga de loor de Santa Maria ementando os ·VII· goyos que ouve de seu Fillo.*

a<sup>8</sup> b<sup>6</sup> a<sup>8</sup> b<sup>6</sup> b<sup>6</sup> a<sup>8</sup> b<sup>6</sup> b<sup>6</sup> a<sup>8</sup> b<sup>6</sup>  
 α β γ δ ε γ δ ζ η θ

To, 1, f. 10 a-b  
 E<sub>2</sub>, 1, f. 5 b-c  
 E<sub>1</sub>, 1, f. 29 b-c

Des o - ge mais quer eu tro - bar pol - a Se -

nnor on - rra - da, en que Deus quis car - ne fi - llar, bê -

ey - ta et sa - gra - da, por nos dar gran sol - da -

da no seu rey - no et nos er - dar por seus de sa mas -

1) E<sub>2</sub> propriamente

Esta é a primeira cantiga de louv. de Santa Maria em português  
do VII. século que se tem notícia.

na - da de vi - da per - lon - ga - da, sen a - ver -

mos pois a pas - sar per mort' ou - tra ve - ga - da.



**D**on Affonso de Castela  
 ve Toledo de Leoz  
 Rey. 7 ten des Opostela  
 ta o Reyno Daragon  
 e A corroua. de Taben  
 ve Semilla Outrossy  
 7 de N vrea u gran le  
 lle fes deus com apndi  
**E** Algarue que gaou  
 de d'ouros 7 nossa fe  
 metru y. 7 az poblou  
**B** arallous q' Reyno e  
 vir antique que mouen  
 a mouros Neule Xerez  
 Beger Medina pnteu  
**A** lcala d'outra ues.  
 que tos Romãos Rey  
 e per d'ouros e Sennor  
 este Livro com acher  
 fis. a onre al Loor  
 d'uirgen santa maria  
 que este madre de deus  
 en que ele auyto fya  
**R** p'ien tos amagres seu  
 reso cantares 7 soes  
 sabrosos de cantar  
 todos de semnas m'ões  
 com y potes achar.

Esta e a primeira cantiga de loor de r  
 tanta maria ementando os .vii. goyos  
 que ouue de seu fillo. — — — — —



E foye man q' eu  
 trobur. pla se'no  
 d'ouros. enã toy q' carne fular. t'ceita  
 7 sagrada. por nos dar gran soldada.  
 no seu Reyno 7 nos verdar. por seu  
 re sa m'afnada. de uida p'ligada. seu

querimos pois a passar. per  
 mor ouna uegada. E porren  
 quero começar. como foi san  
 dada. de gabriel u lle chamar.

foý ten auenturada.

**V**ugen de tens amada  
 de que o munda te saluar  
 ficas ora p'riada  
 e de mais ta Cunhada  
 Elisabeth que foi dultar  
**E** end e nuergonada.  
 de mais queroll enmetar  
 como chegou e anstada  
 a beteem e foi poustar  
 no Portal da entrada  
 e parýu sen Tartara  
 jesu ent e foýo deytar  
 como molter menguara  
 e aytan a Cenada  
 no presene apousantar  
 ioune bestias darada.  
**E** non ar queru obudar  
 com Angros Cantada  
 leor a deus feron citada  
 e pas en terra dada  
 nen como a Cenada  
 aos nrexeis en vltimar  
 oula shela mostrada  
 per que sen demorada

veion sa Officia par  
**O**estranna e p'ridada.  
 una rason queio draz  
 quelloune pois comada  
 a e adalena com estar  
 uýu a pedrentomada  
 de sepulere guardada  
 de angro que lle falaz  
 foý. e velle eytada  
 e moller sei confeitada  
 ca jesu que ues busca  
 e resurgiu madrigada.  
**E** ar que nos demostraz  
 gran Leuificada. e  
 que ouela u uýu alcar  
 a e yuentumada. e  
 seu fil e pois alcar  
 foý. uen Angros man  
 entr a e ent assuada. e  
 mme de la consellada.  
 disene assi uena purga

**N**est e cousa p'ronada. e  
 en queio de dizer lomas  
 de como foý e hedada. e  
 a eua que tens enuar  
 lle quis a tan e mada. e  
 que per el e stozada. e  
 fora e ompoas que mar  
 fez deus. e e mada. e  
 de Spirit auencada. in  
 per que senten e pegada

**E** logo sen aleugada. e  
 par deus non e e e lara  
 e como foý e orada. e  
 quanto seu fillo a leara  
 quis des que foý pallada  
 teste e dunt e mada  
 e del. no ar par a para  
 e e e e chama da. e  
 filla e adie e mada. e  
 e porren nos amuar  
 ca re nell duogada. e.







Santa maria que est amelloz.  
 cousta que el fez. e por aqst eu.  
 que to seer op mais seu sbador  
 cugolle q me queira por seu...

**C**obador. e q qira meu tobar...  
 reger. ca pel qreu mostrar...  
 tos miragres q ela fez e ar...  
 qirei me leuar de tobar de si.  
 por out dona e auda cobrar...  
 p esta quar enas outras ydi.

**A**o amor desta senoz e tal.....  
 que qno a semp pi mais ual.  
 epilo ganiada non lle fal...  
 se no se e ysa grand ocaion...  
 querendo leuar lez faz mal.  
 ca presto o yde e per al non...

**P**ore dela no me qreu partir.....  
 ca sei de pra q sea ten senur...  
 q non poteri en seu le falir.  
 de o auer amica y falir.....  
 que llo soule co metpe pedir  
 ca ml nro semp la ten o yu.

**O**ntelle nro se ela quis ser.....  
 que lle praza do q dela dissen  
 en mes citares e sell apuguer  
 que me de gualando comelada  
 aos q ama equeno souber....  
 por ela mais de grado tobara.

Esta e a primeira cantiga de looz  
 de santa maria ementando os .vij.  
 goyos que ouue de seu fillo. vna.

**E**stoge mais  
 queru to  
 bar. por la sennoz onrada. en que  
 deus quis carne fillar. teeyra  
 e sagrada. por nos dar gran sol  
 tuda. no seu reyno e nos er

dar. por seus de sa maldada.  
 te uida perlongada. sen auer  
 mos pois a passar. per  
 moir outra uegada.

**E** por en quero Começar  
 Como foý Saudada.  
 de Gabriel u lle chamar  
 foý Ben Auenturada  
 — virgen de teus amada  
 to queo mitta te saluar  
 ficas ora Prezada  
 — de maus ta cunnada  
 Susabeth q foi dular  
 e era Enuergonnada.

**E** de maus queo ll enmerar  
 como chegou Cançada  
 a Belleem e foý poular  
 no Portal da entrada  
 v parçu sen tardada. n  
 Jesu existe foý deytar  
 como Moller miguada  
 — y deytan a Ceuada.  
 no presene apusentax  
 onte Bestias darada.

**E** non ar quero obridar  
 com angeos Cantada  
 looi a teus foý cantar  
 e Pas en terra dada

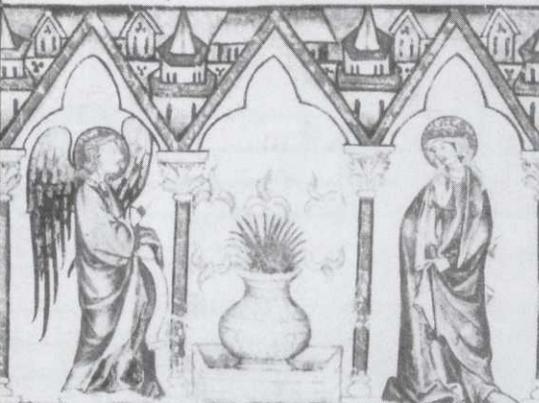
nen como a Contrada  
 aos tres Reis en vltimar  
 ouua Smeia mostrada  
 por que sen demorada  
 uêeron sa Offerta var  
 estranna e Preçada.

**O** vna mzon qro contax  
 quell ouue pois contada  
 a Sadaena com estar  
 nyu a Pedi enuonada  
 to Sepulere guardada  
 to Angro quelle salax  
 foý. e disse Coyrada. co  
 moller sey Confortada  
 ca Jesu que uêes bulcar  
 e esungiu madurgada.

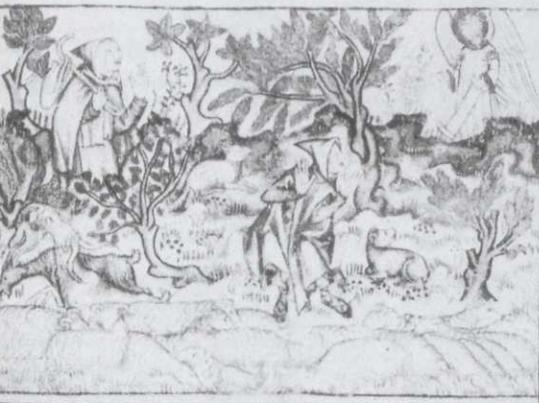
**A** r quero uos demostnar  
 Simm Lediç aficada.  
 que ouuela u nyu augar  
 a Quuenumeada. un  
 seu fill e poyz Alçada o  
 foi. unon angeos amur  
 ontra Genr afluada. co  
 muy Desaconsellada.  
 vis era assi nera mygar  
 est e coula Prouada.

**E**n quero te dizer leuar  
 te como foý Chegada  
 a Graça q deus emiar  
 lle quis atan Smada  
 Que por el esforcada  
 foý. a compana q uitar  
 fez teus e Enffinada  
 de Spirit auonzada. e  
 por que souleuon pegar  
 logo sen Alongada. co  
 par deus no e de Calax  
**E** como foý Cordada  
 quanto seu fillu a leuar  
 quis del que foý passada

Como o anjo falou a Santa Maria...



Como o anjo pareceu aos pastores...



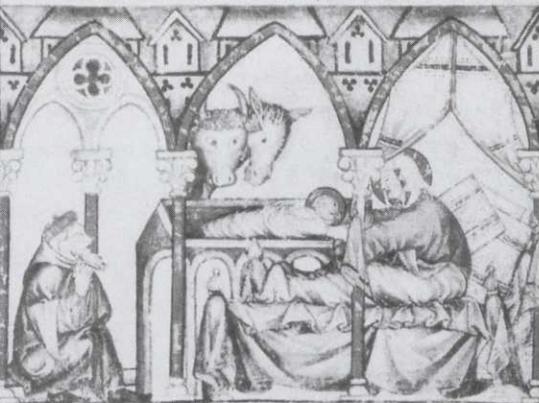
Como a adoração da Virgem Maria e que retornou seu filho...



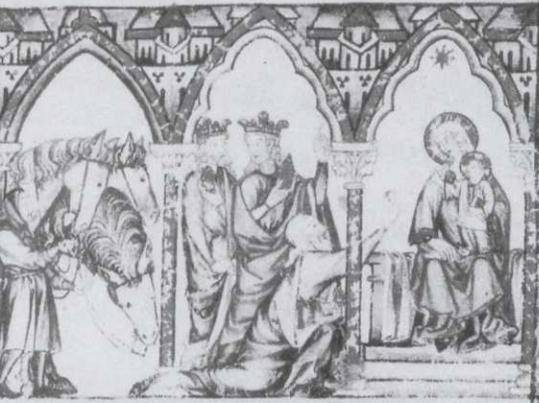
Como o espirito santo usou sobre os Apóstolos...



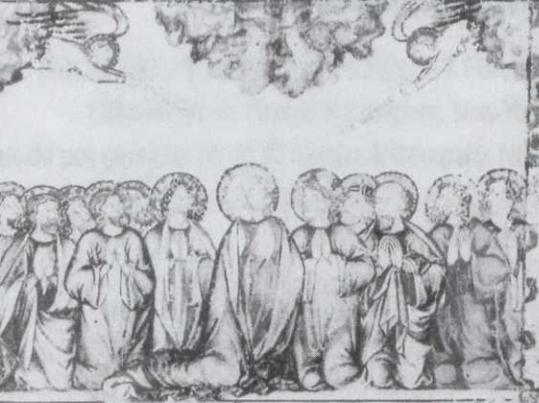
Como Santa Maria pariu Ihu xpo. e o pos no presepe...



Como os reis reis vieram la oferecer a Ihu xpo...



Como Ihu xpo subiu aos ceos na nuvem...



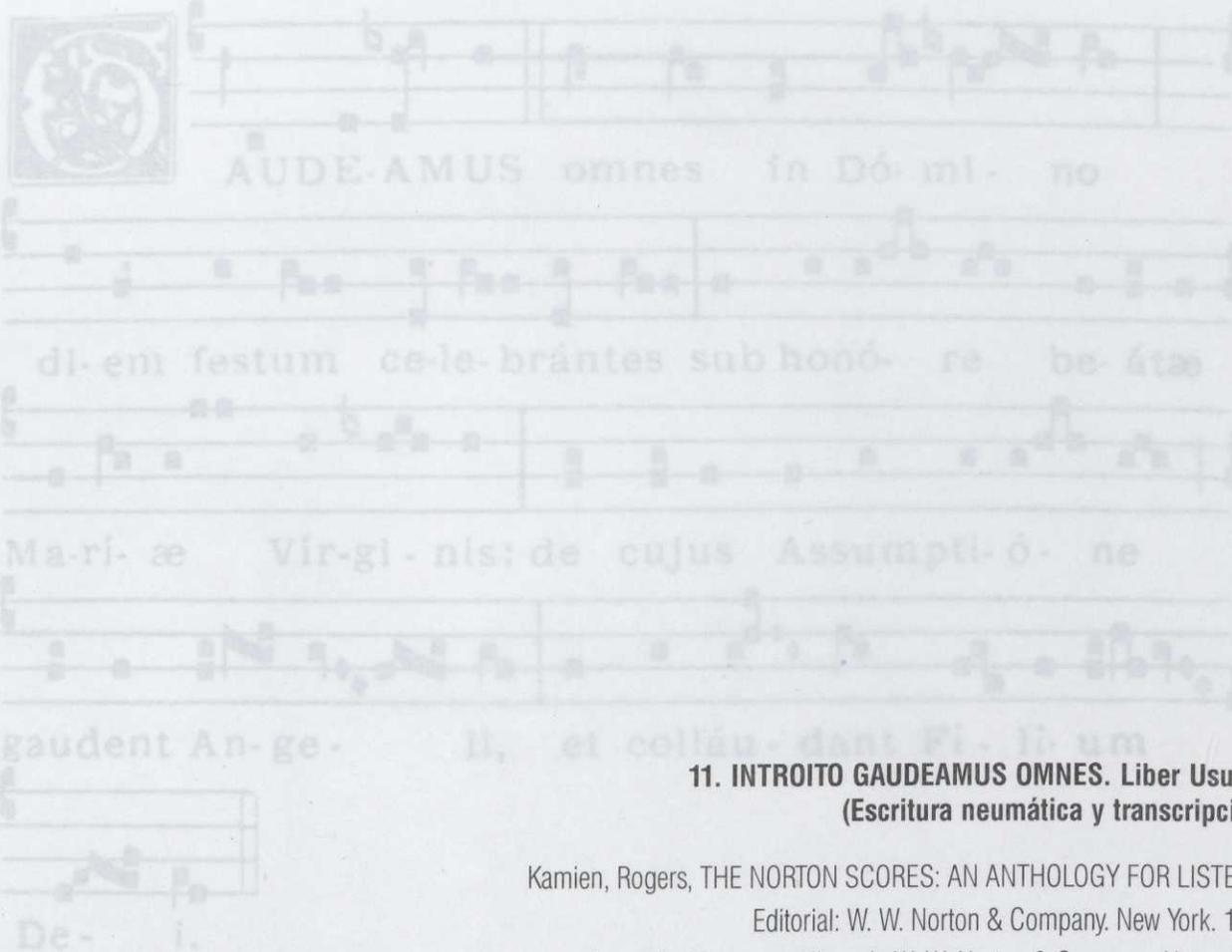
Como o espirito santo desceu sobre a Virgem Maria nos ceos...





I. GREGORIAN CHANT, Introit, *Gaudeamus omnes*

In chant notation



AU-DE-AMUS omnes in Dó-mi-no  
di-em festum ce-le-brán-tes sub honó-re be-á-tæ  
Ma-ri-æ Vir-gi-nis: de cujus Assump-ti-ó-ne  
gaudent An-ge-li, et colláu-dant Fi-li-um  
De-i.

**11. INTROITO GAUDEAMUS OMNES. Liber Usualis.  
(Escritura neumática y transcripción).**

Kamien, Rogers, THE NORTON SCORES: AN ANTHOLOGY FOR LISTENING.

Editorial: W. W. Norton & Company, New York, 1977.

Reproducido por gentileza de W. W. Norton & Company, Nueva York.

In modern notation



Gau-de-a-mus om-nes in Dó-mi-no, di-em fes-tum  
ce-le-bran-tes sub honó-re be-á-tæ Ma-ri-æ Vir-gi-nis  
de-cu-jus As-sump-ti-ó-ne ga-udent An-ge-li,  
et col-láu-dant Fi-li-um De-i.

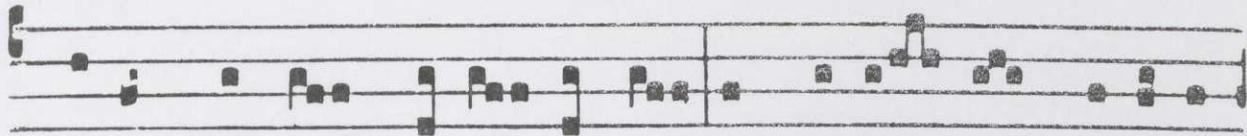


# 1. GREGORIAN CHANT, Introit, *Gaudeamus omnes*

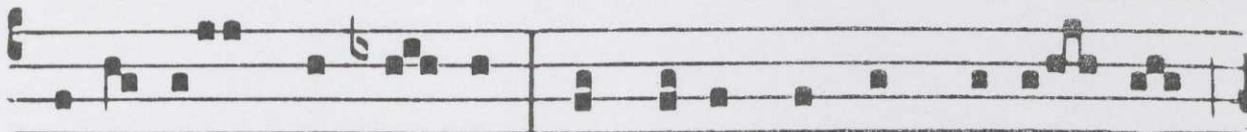
In chant notation



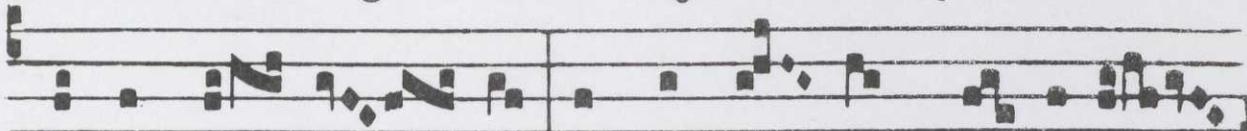
AUDE-AMUS omnes in Dó-mi- no



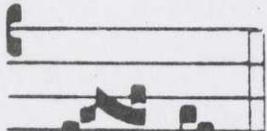
di-em festum ce-le-brántes sub honó- re be-átæ



Ma-ri-æ Vír-gi- nis: de cujus Assumpti-ó- ne



gaudent An-ge- li, et colláu- dant Fí- li- um

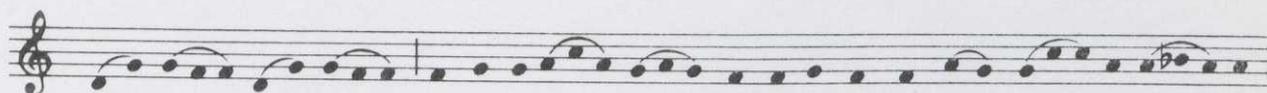


De- i.

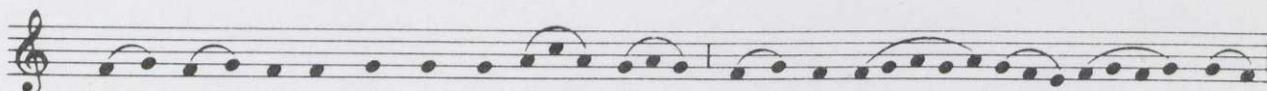
In modern notation



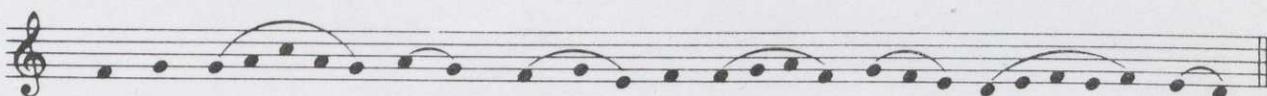
Gau-de - a - mus om - nes in Do - mi - no, di - em fes - tum



ce - le - bran - tes sub ho - no - re be - a - tæ Ma - ri - æ Vir - gi - nis

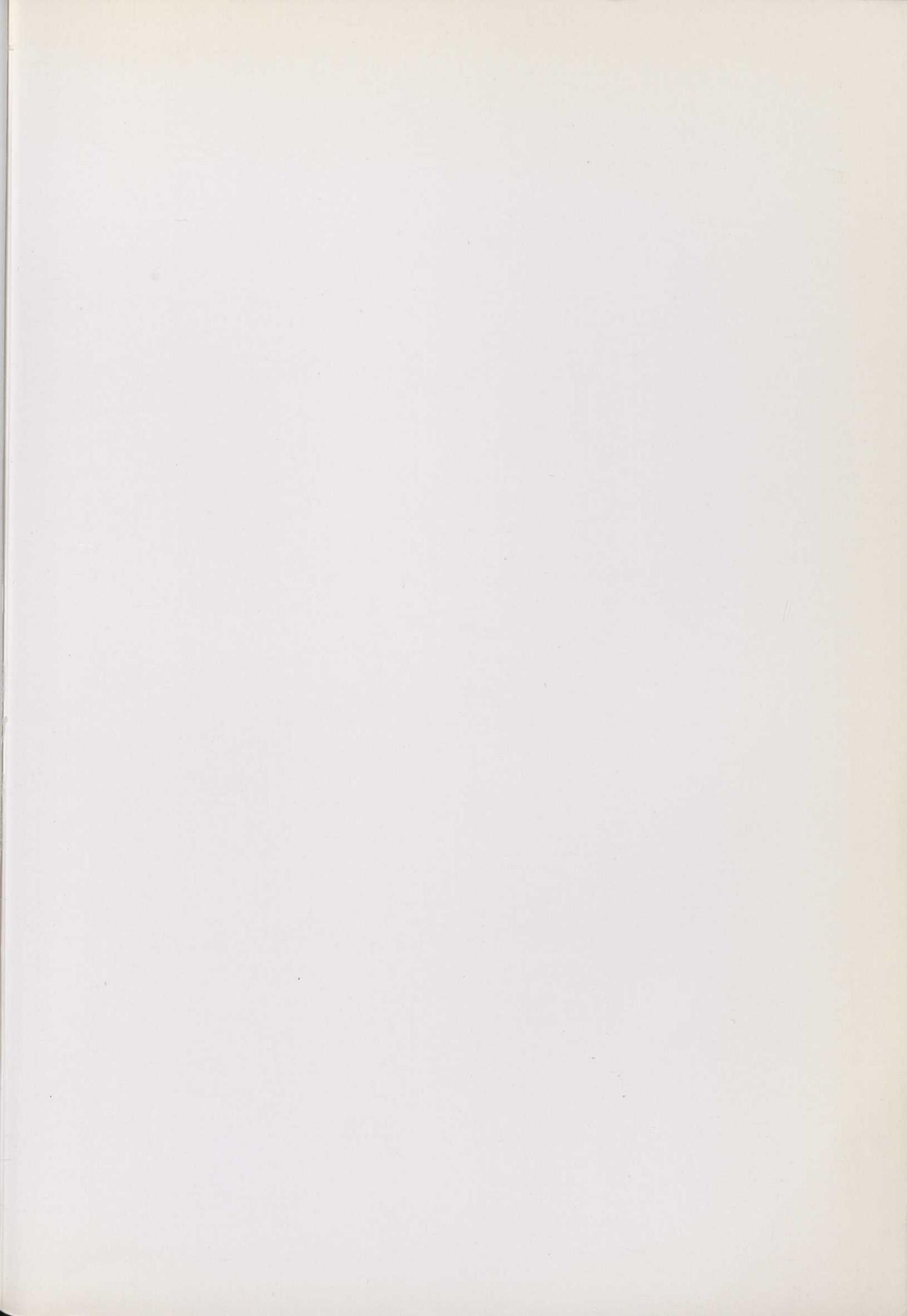


de cu - jus As - sump - ti - o - ne gau - dent An - ge - li,



et col - lau - dant Fí - li - um De - i.





DIRECCIÓN GENERAL de RENOVACIÓN PEDAGÓGICA

Subdirección GENERAL  
de PROGRAMAS EXPERIMENTALES