CONTIDOS I: Obras musicais

1. **M. Códax**. *Quantas sabedes amar amigo*. (das Sete Cantigas de Amigo, s. XIII).
https://www.youtube.com/watch?v=e_zV0h1WP6M

2. **J. de la Encina**. *Hoy comamos y bebamos.*
https://www.youtube.com/watch?v=VCkku_xOOO8

3. **T. L. De Victoria**. *O Magnum Mysterium*
https://www.youtube.com/watch?v=sGv7ntaSO5g

4. **J. B. Lully**. *Ouverture*, do Ballet de la Nuit.
https://www.youtube.com/watch?v=fFbzsrogEZY&t=84s

5. **A. Corelli**: *Allegro*; 2º mov. do Concerto Grosso en F Major, Op. 6, No. 12
https://www.youtube.com/watch?v=KazULf1vtL8

6. **J. S. Bach.** *Coral "Herz und Mund und Tat und Leben",* nº 1 da cantata BWV 147
https://www.youtube.com/watch?v=ODjl6A3v6b0

7. **W. A. Mozart.** *Voi Che Sapete*, aria da ópera Le Nozze di Figaro.
https://www.youtube.com/watch?v=mOvYfZol82k

8. **L. van Beethoven**. *Allegro*, 4º mov. da 7º Sinfonía en La Mayor, Op. 92.
https://www.youtube.com/watch?v=4xS-BG4FIN0 (minuto 31:34)

9. **H. Berlioz,** "*Songe d'une nuit du sabbat*", 5º mov. da Sinfonía Fantástica, op. 14.
https://www.youtube.com/watch?v=iRa9pj7S1z8

10. **F. Chopin**. *Nocturno en Do# menor*, Op. póstumo.
https://www.youtube.com/watch?v=UrXcvtsvjKM

11. **G. Rossini.** *Largo al factotum*, da ópera O Barbeiro de Sevilla.
https://www.youtube.com/watch?v=-ipb9xbXSAY

12. **M. de Falla**. *Jota* (nº 4), das Siete Canciones Españolas
https://www.youtube.com/watch?v=1zddCD2_9TI

13. **I. Stravinsky.** *Augurios de primavera, danza dos adolescentes*. Parte I, A Adoración da Terra, do ballet A Consagración da Primavera.
https://www.youtube.com/watch?v=6ZsldpR0dC0

14. **C. Debussy.** *Claro de luna*, da Suite Bergamasque.
https://www.youtube.com/watch?v=Ch2mrPm1JnM

15. **O. Messiaen.** *Vocalización para o anxo que anuncia o fin dos tempos*, nº 2 do Cuarteto para o Fin dos Tempos
https://www.youtube.com/watch?v=yIpF7Sj5H7Y (minuto 2:45)

CONTIDOS II. Textos

Texto 1.

La edición de las Cantigas ha demostrado que la lírica musical española del siglo XIII merece un lugar de honor entre las naciones cultas de la Europa coetánea. El Códice Musical de Las Huelgas nos dio motivo para estudiar a fondo la gloriosa aportación hispánica a la historia universal de la música durante los siglos VI al XIII, lo mismo en el campo del arte monódico que en el de la polifonía. El repertorio alfonsino de la Corte castellana, al par que el del monasterio del Cister de Las Huelgas, son siempre del género sagrado; el Cancionero Musical de Palacio, en cambio, contiene el fondo de la canción polifónica profana, producto auténtico de la Corte de los Reyes Católicos y de la Casa ducal de Alba. El estudio crítico-histórico de un tal repertorio nos servirá a maravilla para esclarecer una época un tanto desconocida en el sentido artístico, y por tratarse del tiempo en que la música hispánica se presenta ya con características nacionales que la distinguen de las otras escuelas europeas (…).

De la música conservada se deduce, asimismo, que a pesar de que nuestros compositores conocían el estilo de la escuela franconeerlandesa, prefirieron seguir con su tipismo nacional, el cual tendía siempre al expresivismo dramático, valiéndose de formas musicales simplicísimas. Quizá en el género de la música profana la simplicidad de medios técnicos es aún más sorprendente. El repertorio que hoy ofrecemos señala que así como el poeta pretendió expresar su pensamiento, profundamente amoroso y finamente delicado, con verso sencillo, avaro de palabras y generoso de sentimiento, así el compositor sabe encontrar efectos de emotividad sorprendente con acordes naturales, aparentemente arcaicos, que acompañan una melodía tradicional típicamente hispánica. El substrato popular que rezuman tantos villancicos y romances castellanos de la presente colección, unido a la simplicidad de formas contrapuntísticas, es lo que forma contraste con el repertorio profano de la canción amorosa de las Cortes de Borgoña y de Francia.

[Higinio Anglés, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos, Cancionero Musical de Palacio (ss. XV-XVI),* Vol. 1, II. Polifonía Profana. Barcelona, 1947; pp. 13-14]

Texto 2.

Ningún cristiano desconoce, a mi entender, que cantar himnos religiosos es una cosa buena y grata para el Señor; ya que de todos es conocido, no solamente el ejemplo de los profetas y de los soberanos del Antiguo Testamento (los cuales glorificaban a Dios cantando himnos y tocando todo tipo de instrumentos de cuerda) sino también aquella costumbre especial de la mayoría de los cristianos de cantar salmos desde el principio. Es más, San Pablo lo confirma en los Corintios 14 y recomienda a las grandes personalidades que canten de memoria salmos y cantos espirituales al Señor para que la palabra de Dios y su enseñanza puedan difundirse y practicarse en todas las modalidades (…).

Además estos cantos han sido adaptados para cuatro voces por el motivo que yo deseaba, que los jóvenes (aparte de eso, puedan y deban estar educados musicalmente y en otras artes) tuvieran a su alcance alguna cosa para que se deshicieran de sus cancioncillas de amor y cantos licenciosos y en su lugar pudieran aprender cosas moralmente sanas y de este modo someterse con alegría, como conviene al bien, y como no soy partidario de que, según el Evangelio, todas las artes deban suprimirse o sucumbir, como ciertos beatos pretenden, y que de buena gana tratarían de que todos estuvieran al servicio de Aquel que las creó y donó. Por esa razón pido que todo cristiano piadoso quiera aceptar todo esto, ¡ojalá! Dios le conceda un talento igual o mayor y le ayude a promoverlo. Además, desgraciadamente, el mundo es tan débil e indiferente en lo referente a la

educación de los pobres jóvenes que no se debe de ninguna manera dejar que las cosas sigan así. ¡Ojalá! Dios nos conceda su gracia. Amén
[Martín Lutero, en: Claudio Gallico, *Historia de la música (vol. 4). La época del humanismo y del Renacimiento*. Turner, Madrid, 1986. pp. 114-115]

Texto 3
El teatro ordinario de París, cerca del Palais Royal, haría, comparado con otros una triste figura, si no fuera por la pompa y el esmero de las escenografías que hacen olvidar la mediocridad de la arquitectura: muy sorprendentes son, sin embargo los coros, donde aparecen más de 30 doncellas espléndidamente vestidas y un número todavía mayor de hombres. Se pueden ver 16 espíritus que combaten entre las nubes; sin bajar el telón se asiste a cambios de escena instantáneos, y de ordinario compiten mutuamente 12, 16 o hasta 20 bailarines. No por casualidad de bailes y de coros consisten preponderantemente las óperas que allí se dan (…). Muy poco natural es que allí luego hagan aparecer tan a menudo divinidades y personificaciones de fuentes, árboles, colinas y ríos con figura humana que, para hacer ver sus máquinas, bajan del cielo de pie a las divinidades, en cada acto, y que concluyan sus dramas (sean tragedias recitadas o cantadas) de manera siempre tan lúgubre que no sobrevive a menudo más de uno o dos sobre la escena (cosa que en Alemania y en Italia se consideraría ridículo). Más allá de todo esto, sus óperas consisten, por lo general, solo de recitativos; las arias son, tal vez, no menos de 3 o 4, y cuando las recitan entonces todo el auditorio (que, fuera de alguna damisela, consiste por lo general solamente en *abbés*) se pone a canturrearlas (…). A sus glorias las hacen descender tan rápidamente del techo de las escenas que se estaría tentado de creer que sus nubes caen del cielo; las empresas de guerra y los asedios a las ciudades los tratan bufonescamente antes que seriamente, tanto más que los soldados, vestidos todos principescamente, parecen más que nada óptimos equilibristas y acróbatas.
[Barthold Feind, *Idee intorno all'opera*, en: Lorenzo Bianconi, *Historia de la música (vol. 5)*. *El siglo XVII.* Turner, Madrid, 1986; pp. 293-294]

Texto 4
De la forma en que se deben tocar estos conciertos.
6. La primera nota del *Concerto Grosso*, que suena desde el principio mismo o que, después de alguna pausa o suspiro entra, o cae, debe ser tocada fuerte por todo el conjunto y con gran decisión (a no ser que lo prohíba el término *piano*), y si esta nota se pasa por alto, o bien queda tímidamente expresada, hace perder a toda la armonía todo su garbo y la vuelve oscura y confusa.
7. El *forte* y *piano* deben seguirse por todos desde la primera nota donde estén señalados, de tal forma que en el *piano* apenas se oiga y en el *forte* se toque con tanta vehemencia que los espectadores queden como entontecidos con tanto ruido.
8. En cuanto al compás, al margen de las arias, debe imitarse al máximo a los italianos, los cuales en el *adagio*, *grave* y *largo* van mucho más lentamente que los nuestros y de tal forma que resulta muy a menudo inesperado, pero en el *allegro*, *vivace*, *presto* etc. tocan todos con mucha más rapidez y vivacidad. Y de la puntual observancia del contraste entre la lentitud y la rapidez, de la fuerza a la ternura y de la plenitud del "concerto grosso" a la delicadeza del concertino, como le ocurre a la vista con el contraste del claro y del oscuro, así le pasa al oído cuando se queda extasiado. Por mucho que se diga que lo bueno es bueno, nunca se dirá suficientemente.
9. Téngase cuidado de que, en cada una de las partes igualmente para las violas medianas, no se introduzcan intérpretes solo vulgares o flojos, sino también algunos buenos, y no hay que avergonzarse de haber incluido lo bueno en dichas partes antes que en las más notables, en contra

de la costumbre perversa de algunos orgullosos que se sienten ofendidos si no se les pone con los violines.
10. En las *sonatas* que inician en el concierto, en *las* fugas y *graves* afectuosos se ha de mantener al máximo el estilo italiano; y en las *síncopas* o *ligaduras* se debe tocar más bien *forte* y *staccato*, así la nota que inicia la ligadura, como la que en la otra parte marca la disonancia, y aún aquella que la resuelva, antes que debilitarla con un golpe de arco tímido y lánguido, cosa que los entendidos captan muy bien. En las arias, a continuación, y en los ballets debe seguirse el estilo francés o del difunto señor Lully en toda su pureza y no corrompido, para lo cual en mi Florilegio Segundo o Antología Segunda he dado una gran cantidad de normas.
[Georg Muffat, *Primera selección de la más exquisita armonía instrumental con una mezcla de seriedad y alegría. Prefacio*, en: Alberto Basso, *Historia de la música (vol. 6) La época de Bach y de Haendel*. Turner, Madrid, 1986; pp. 159-160]

Texto 5
Conversando un día con él [con Mozart] sobre esta materia, me preguntó si me sería fácil reducir a drama la comedia de Beaumarchais titulada *Las bodas de Fígaro*. Me gustó bastante la propuesta y le prometí hacerlo. Pero había que superar una dificultad grandísima. Unos días antes el emperador había prohibido a la compañía del teatro alemán representar aquella comedia, escrita, decía él, demasiado libremente para un auditorio decente. ¿Cómo proponérsela entonces para un drama? (...). Me propuse escribir la letra y la música en secreto, y esperar una oportunidad favorable para mostrarla a los directores teatrales o al emperador, de lo cual osadamente me atreví a encargarme (...). Me puse, pues, a la obra y, a medida que yo escribía las palabras, él [Mozart] hacía la música. En seis semanas todo estaba en regla. La buena fortuna de Mozart quiso que en el teatro faltasen partituras. Aprovechando la ocasión, me fui, sin hablar con nadie, a ofrecerle el *Fígaro* al propio emperador. "¿Cómo?", dijo. "Ya sabes que Mozart, excelentísimo con los instrumentos, no ha escrito nunca más que un drama vocal, ¡y no era gran cosa" "tampoco yo", repliqué humildemente, "sin la clemencia de Vuestra Majestad, habría escrito más que un drama en Viena". "Es cierto", replicó, "pero esas *Bodas de Fígaro* se las he prohibido a la compañía alemana". "Sí", agregué, "Pero, al componer un drama para música y no una comedia, he tenido que omitir muchas escenas, acortar muchas más, y he omitido y acortado todo cuanto podía ofender la delicadeza y decencia de un espectáculo presidido por vuestra Soberana Majestad. Y en cuanto a la música, además, por lo que puedo juzgar, paréceme de maravillosa belleza". "Bien; siendo así, me fío de tu gusto en cuanto a la música y de tu prudencia en lo que a la moral atañe. Haz que le den la partitura al copista".
[Lorenzo Da Ponte, *Memorias*. Siruela, Madrid, 2006; pp. 105-106]

Texto 6
Probablemente, en la forma sonata la música se organiza por primera vez con un lenguaje sintácticamente robusto que no ha de coger nada en préstamo de otros lenguajes (…) solamente la forma sonata hace realidad, por primera vez y por completo, una larga aspiración: la música habla por fin *su* propio lenguaje en *su* propio ámbito. Empleando una metáfora literaria, podríamos decir que si la invención de la armonía sentó las bases de una gramática del lenguaje musical, la forma sonata creo no solo una sintaxis, sino una estructura narrativa parangonable a la novela tal como se entiende modernamente. La acusación que los iluministas dirigían contra la música instrumental -consistente en que no podía hablar, ni comunicar, ni expresar nada de manera perfecta, sino únicamente rozar los sentidos- acaba siendo superada gracias, justamente, a la institucionalización lingüística y narrativa de la forma sonata (…).

Ahora bien, la forma sonata cuenta con una historia que va más allá del iluminismo y está dotada coma por su naturaleza, de una ductilidad, de una capacidad de mutación y de transformación muy grande, a pesar de su incuestionable fidelidad al esquema inicial, para poder encarnar también ideales musicales y culturales muy alejados de su origen iluminista. Se podría decir que la estructura de la forma sonata contenía ya en sí los gérmenes de las futuras tensiones que músicos como Beethoven le añadirían: de la estructura primordialmente discursiva de Haydn y, en el fondo, también de Mozart, se pasó a la estructura dramática y dialéctica en la que las tensiones propenden a la laceración, en la que la diversidad y la variedad temáticas se sustituyen por la contraposición violenta y en la que la imitación de los afectos se sustituye por la expresión en el sentido más pleno del término: en el sentido de la interioridad. (…)
La forma sonata constituye uno de los modelos más significativos por medio de los cuales se pudo expresar a la perfección un momento histórico tan tenso y tan problemático como fue el del tránsito de la cultura iluminista a la romántica. Las transformaciones internas de la forma sonata encarnan, quizás con mayor elocuencia que muchos tratados filosóficos o teórico-musicales, el trabajo de pensamiento que caracterizó las últimas décadas del siglo XVIII: Haydn y Beethoven fueron no solo los dos testimonios más señeros de las vicisitudes musicales y culturales de dicho período, sino los auténticos artífices y protagonistas de los cambios que entonces tuvieron lugar.
[Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza, Madrid, 1988; pp. 246-247, 249-251]

Texto 7
Toda Alemania se pondrá en contra de ello; este tipo de guías [se refiere al *programa* explicativo para la Sinfonía Fantástica de Héctor Berlioz] tienen siempre algo de deleznable, de charlatanería. En cualquier caso hubieran bastado los cinco títulos; las demás precisiones, por interesantes que puedan ser para el compositor que ha vivido y sentido la sinfonía, deberían dejarse a la tradición oral. En otras palabras, dada su delicadeza de sentimientos y su gran aversión hacia todo lo íntimo y personal, los alemanes no gustan de que alguien penetre en su pensamiento de un modo tan torpe; incluso con la sinfonía pastoral se sintieron ofendidos porque Beethoven no confío en que ellos comprendieran el carácter de la obra sin la ayuda del compositor… En este sentido Berlioz ha escrito sobre todo para sus franceses, que no suelen impresionarse por lo inmaterial y comedido. Puedo imaginarlos, programa en mano, sin hacer demasiado caso a la música, leyendo y aplaudiendo a su compatriota que con tanto acierto ha sabido describirla. No estoy yo en posición de decidir si la música evocará, o no, en el oyente que no ha tenido acceso al programa, escenas similares a las que el compositor deseaba expresar, pues yo he leído el programa antes de escuchar la música, y una vez visto algo el oído no está en condiciones de juzgar con independencia (…). En cuanto a mi, en un principio el programa me echó a perder el goce de la música: su novedad. Pero cuando, poco a poco, fue pasando a segundo plano y empezó a funcionar mi propia imaginación, fui encontrándolo todo, y aún mucho más, y casi todo en un tono cálido y vibrante.
Son muchos los que miran con excesiva cautela la difícil cuestión de qué debe hacer la música instrumental para representar hechos y pensamientos, pero tal vez no deberíamos tener una opinión tan pobre en cuanto a las oportunas influencias e impresiones externas.
Inconscientemente, y paralela a la imaginación musical, a veces una idea permanece activa -en el oído, en la vista- y al final, el órgano que nunca descansa, la retiene entre sonidos y tonalidades, hasta ciertos confines, que al ir progresando la música pueden condensarse y desarrollarse en figuraciones más nítidas. Consecuentemente, la partitura ejercerá una impresión mucho más plástico poética cuantos más pensamientos o representaciones pictóricas, nacidos de la calidad

tonal, puedan contener los elementos relacionados con la música; y cuanto más imaginativa o certeramente perciba el músico las cosas, tanto más conmovedora e inspirada será su obra.
[Robert Schumann, *Neue Zeitscrhift für Musik* (1835), en: Alfred Einstein, *La música en la época romántica*. Alianza, Madrid, 1986; p. 136]

Texto 8

En el actual periodo de la producción musical española ocurre un fenómeno por demás curioso e interesante. Nunca como ahora han demostrado los compositores españoles una convicción más profundamente nacional, y, sin embargo, ahora precisamente es cuando una parte de la crítica les acusa de traición a esos mismos principios.

Pero hay algo todavía más digno de consignarse, y es que los modelos que esos acusadores nos invitan a acatar como intangibles son, salvo rarísimas excepciones, producto de la imitación extranjera más palpable que podemos encontrar en toda la historia del arte europeo. Me refiero, o mejor dicho, se refieren a nuestra llamada Zarzuela *grande*, la que, como cualquiera puede comprobar con poquísimo trabajo, no es más que un calco de la ópera italiana en boga durante la época en que esas obras se produjeron (…). Barbieri, en su deseo de nacionalizar nuestra música, rompió con aquella manera de proceder, y El barberillo de Lavapiés y Pan y toros son pruebas ilustres de tan noble empeño. Pero aún en estas obras de carácter sinceramente nacional, los procedimientos musicales de que se sirvió el maestro dejan raramente de estar influidos por los italianos al uso.

(…) Muchas de esas obras perdurarán como timbres gloriosos del arte español, y su gracia melódica será difícilmente sobrepujada por nuestros compositores del presente y del porvenir. Pero de esto a declarar que el condimento -llamémosle así- con que se aderezaron esas obras es puramente nacional…, hay un abismo, como dijo el otro.

Claro está que las canciones basadas totalmente en la modalidad mayor o menor (la jota y la seguidilla, por ejemplo) conservan íntegramente en aquellas obras su carácter nacional; pero…, no solo de seguidillas y de jotas se compone nuestro tesoro popular ¿no es verdad? Además, ¿quién podrá convencernos de que los ritmos del chotis, del vals o de la mazurca, que tanto abundan en esas producciones, son españoles?.

(…) Pienso modestamente que en el canto popular importa más el *espíritu* que la *letra*. El ritmo, la modalidad y los intervalos melódicos, que determinan sus ondulaciones y sus cadencias, constituyen lo esencial de esos cantos, y el pueblo mismo nos da prueba de ello al variar de modo infinito las líneas puramente melódicas de sus canciones. Aún diré más: el acompañamiento rítmico o armónico de una canción popular tiene tanta importancia como la canción misma. Hay que tomar la inspiración, por lo tanto, directamente del pueblo, y quien no lo entienda así solo conseguirá hacer de su obra un remedo más o menos ingenioso de lo que se proponga realizar.

Yo me permito aconsejar a cuántos quieran hacer música estrictamente nacional, que oigan las que podríamos llamar orquestas populares (en mi tierra, las guitarras, los palillos y los panderos), y solo en ellas encontrarán esa anhelada tradición, imposible de hallar en otra parte.
[Manuel de Falla, *Escritos sobre música y músicos*, “Nuestra música” (1917). Austral, Madrid, 1950 (ed. revisada 1988); pp. 55-57]

Texto 9

El primer principio en el que se basa el nuevo ballet es el de no adoptar combinaciones de pasos de danza ya existentes y conocidos, sino crear a cada caso una forma nueva que corresponda al argumento; la forma que expresa de la mejor manera posible el período y el carácter del pueblo del que se trata.

La segunda norma es que la danza y la mímica no tienen significado alguno en un ballet si no sirven para expresar la acción dramática, y no deben usarse como simple *divertissement* o para ofrecer una agradable diversión, sin ninguna relación con el esquema de la totalidad del ballet.
El tercer principio del nuevo ballet consiste en admitir la utilización del gesto convencional sólo donde lo requiera el estilo del ballet, mientras que en todos los demás casos hay que esforzarse en sustituir los gestos de las manos con la mímica de todo el cuerpo. El hombre puede y debe ser expresivo de los pies a la cabeza.
El cuarto principio es el de la expresividad de la danza de grupo o de conjunto. En el ballet antiguo, los bailarines se colocaban en grupo sólo con fines ornamentales y el maestro de baile no cuidaba de la expresión de un sentimiento en las danzas de grupo o de conjunto. Por el contrario, el nuevo ballet, al desarrollar el principio de la expresividad, pasa de la expresividad del rostro a la de todo el cuerpo, y de la de un solo cuerpo a la expresividad de un grupo de cuerpos y de una compleja danza de conjunto.
El quinto principio es la alianza de la danza con las demás artes. El nuevo ballet, que se niega a someterse a la música o a la escenografía, y que reconoce la alianza entre las artes sólo si se efectúa en un plano de completa igualdad, permite la plena libertad al escenógrafo y al músico. A diferencia del antiguo ballet, éste no exige del compositor una "música para ballet", entendida como acompañamiento de la danza, sino que acepta cualquier tipo de música con tal de que sea buena y expresiva. No exige del escenógrafo que vista a las bailarinas con tutú y zapatillas color de rosa. No dicta ninguna condición "balletística" específica al compositor o al escenógrafo, dejando total libertad a sus facultades de creación.
[Michel Fokine, *Carta al Times* (1914), en Guido Salvetti, *Historia de la Música (vol, 10). El siglo XX (1ª parte)*. Turner, Madrid, 1986 pp. 183-184]

Texto 10
Las primeras Jornadas Musicales del Reich organizadas por el nuevo estado, y concretamente por el consejero musical Heinz Drewes, que había recibido el encargo de Goebbels, arrancaron el 22 de mayo de 1938, coincidiendo con el 125 aniversario del nacimiento de Richard Wagner. En este contexto Ziegler inauguró dos días después, en el Palacio de las Artes de Düsseldorf, la exposición «Música degenerada» (..).
Ziegler citaba con todo detalle el ensayo de su amigo Nobbe «atonalidad y bolchevismo artístico en la música». Después volvía a sus fuentes ideológicas más importantes: Richard Wagner y Adolf Bartels. (…). Ziegler escogió al compositor Ernst Krenek como principal enemigo. A pesar de que no era de origen judío, Krenek era considerado, por su ópera jazz *Jonny spielt* auf (Jonny empieza a tocar), un pionero de la mezcla racial y de la "vergüenza racial". Según Ziegler, el público que se había entusiasmado con esta ópera estaba en su interior tan confundido y enfermo que ya no sería capaz de comprender la pureza y profundidad sentimental de los primeros compases de *El cazador furtivo*. Arnold Schönberg, como "padre de la atonalidad", desempeñó un papel esencial tanto en el discurso inaugural de Ziegler como en la propia exposición. Un plafón de la muestra lo estigmatizaba junto a Paul Hindemith, tildando a ambos de "teóricos de la atonalidad" y "charlatanes sin raíces". Como Ziegler consideraba el acorde natural una ley de la naturaleza, despreciaba la atonalidad, pues le parecía un divertimento aberrante. Pensaba que la expansión de la armonía conduciría a una desvalorización de la tonalidad y con ello a su degeneración.
Como la exposición «Arte degenerado» presentada en Múnich, la muestra de Düsseldorf sobre la música era también el resultado de una característica típica de los nazis: su sobrevaloración del arte. Algunas personas, como Ziegler, esperaban de la música alemana nada menos que la curación del alma alemana. Por este motivo debía ser depurada de elementos "ajenos a la raza".
En su discurso inaugural el consejero de Estado señaló:

Como la atonalidad (…) tiene sus raíces en la teoría de la armonía del judío Arnold Schönberg, la declaro producto del espíritu judío. Quien come de ella, por ella muere. Quien va a la escuela de Beethoven no podrá traspasar el umbral del taller de Schönberg. Sin embargo, quien permanezca durante mucho tiempo en el taller de Schönberg necesariamente perderá el gusto por la pureza del genio alemán Beethoven (…)

Esta muestra (…), como la exposición "Arte degenerado" para las artes plásticas, señalará de manera decisiva lo que hay de enfermo, insano y altamente peligroso en nuestra música, y lo que convendría por tanto erradicar.

[Albrecht Dümling, "Norma y discriminación: las Jornadas Musicales del Reich y la exposición «Música degenerada»", en: Pascal Huynh (dir.*), La música en el III Reich: de Bayreuth a Terezin*. Fundación Caixa Catalunya, 2007; pp. 123-125]

CONTIDOS III. IMAXES.

NOTA ACLARATORIA: As imaxes fan referencia aos contidos do currículo da materia. En relación co modelo de exame, aplícanse ao CONTEXTO da situación de aprendizaxe presentada e á pregunta 1, relacionada con ese CONTEXTO; e á pregunta 4, no referido especificamente á danza.
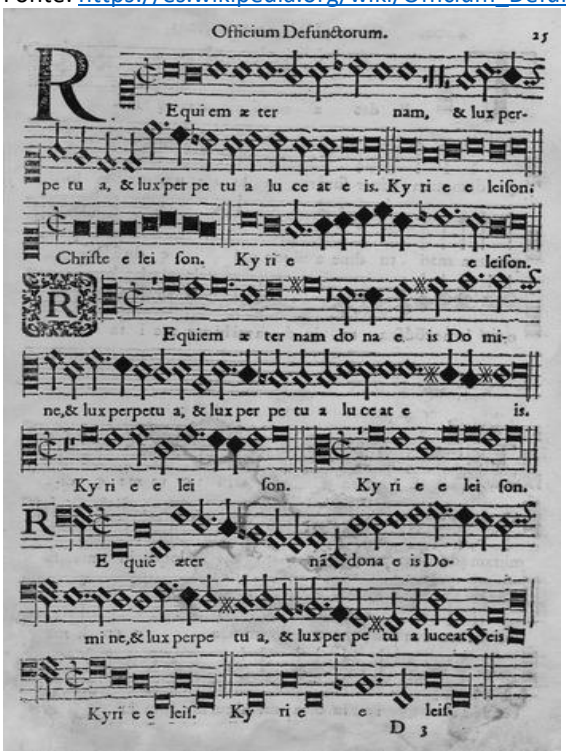
IMAXE 1

Afonso X o Sabio (atribuido). *Des oge mais quer eu trovar*. Cantigas de Santa María. Códice Rico de El Escorial, c. 1275; fol. 5.
Fonte: https://rbme.patrimonionacional.es/s/rbme/item/11337#?xywh=-2486%2C0%2C8714%2C5615&cv=17



IMAXE 2

Tomás Luis de Victoria. *Officium Defunctorum* (particella). Cambridge University Press, 2019.
Fonte: https://es.wikipedia.org/wiki/Officium_Defunctorum_(Tom%C3%A1s_Luis_de_Victoria)



IMAXE 3
Danza da Morte, Vergés (Girona).
Fonte: https://es.wikipedia.org/wiki/Danza_de_la_muerte_de_Verges



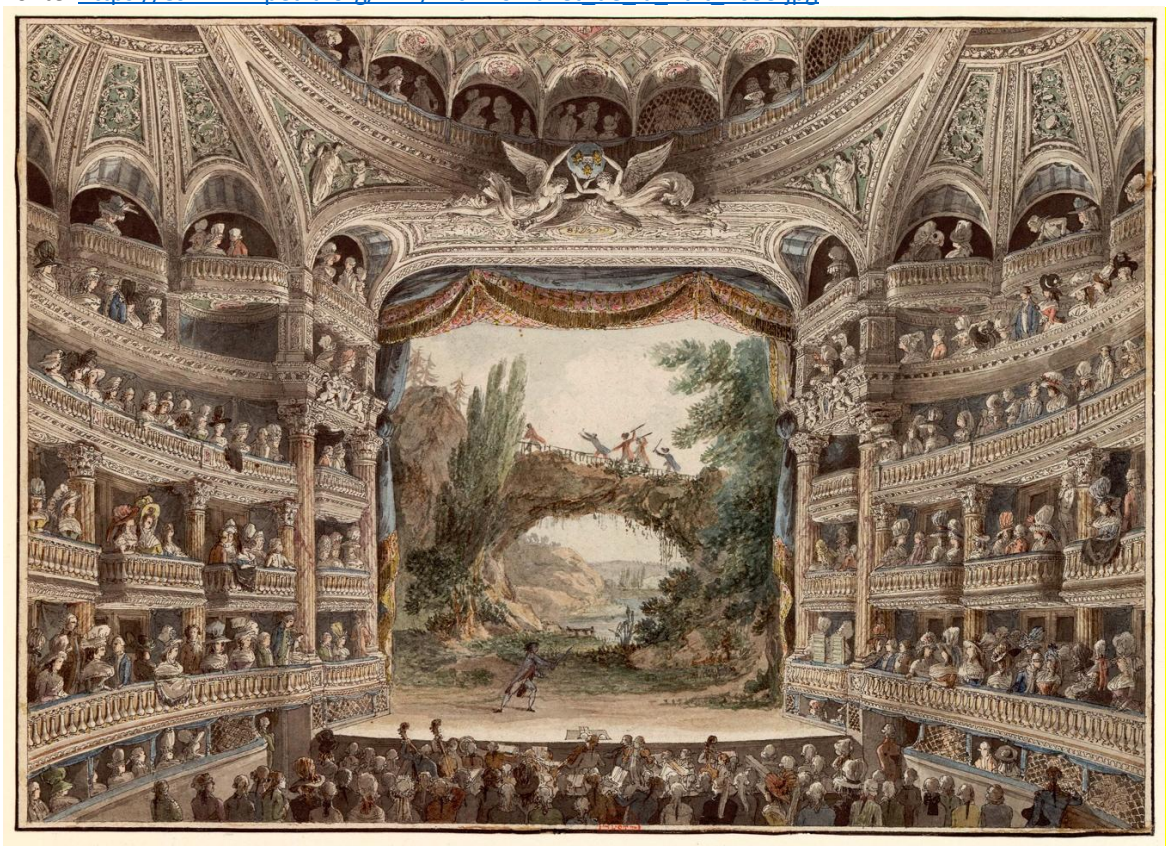
IMAXE 4
Danza baixa. *Chronique d'Angleterre,* de Jean Waurin (1470). Österreichische Nationalbibliothek. Viena.
Fonte: Stanley Sadie. *Guía Akal de la Música*. Madrid, Akal, 2000; p. 96.



IMAXE 5
Henri Gissey. Vestiario deseñado para Luis XIV como *Sol Naciente*; entrada final de *Le Ballet de la Nuit* (1653).
Fonte: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Ballet_de_la_nuit_1653.jpg



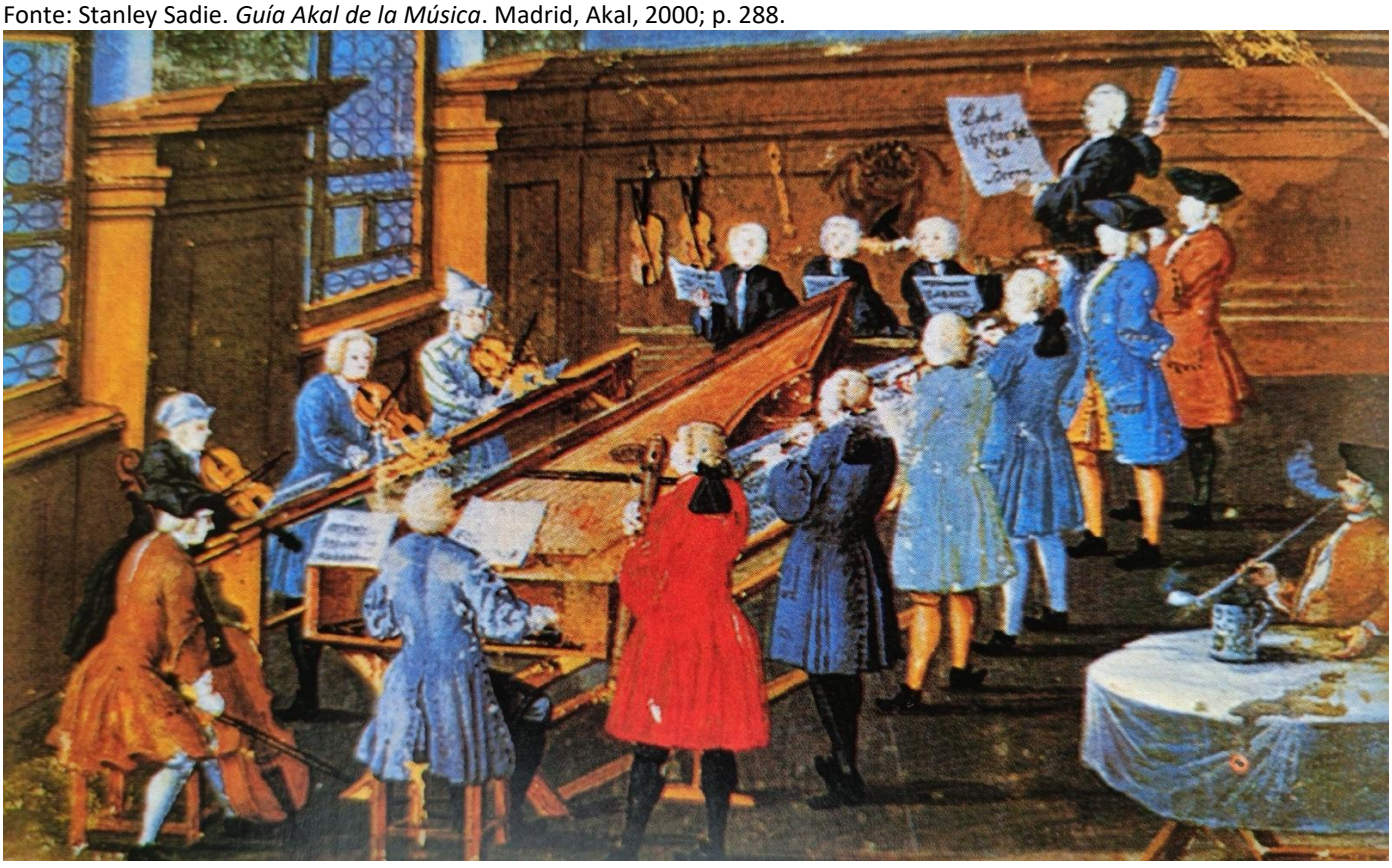
IMAXE 6
A *Comedie Francaise*, durante o século XVIII.
Fonte: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Ballet_de_la_nuit_1653.jpg



IMAXE 7
Orquesta Barroca de Tenerife.
Fonte: https://www.diariodetenerife.info/la-orquesta-barroca-de-tenerife-despide-su-primer-ano-de-trayectoria-estrenandose-con-el-fagot-antiguo/



IMAXE 8
Ensalo dunha cantata sacra (ca. 1774). Germanisches Nationalmuseum Nueremberg.
Fonte: Stanley Sadie. *Guía Akal de la Música*. Madrid, Akal, 2000; p. 288.



IMAXE 9
Escena do Conde de Almaviva e Susanna, III Acto de *"As Vodas de Fígaro*". Grabado de Heinrich Ramberg (1763-1840).
Fonte: https://es.wikipedia.org/wiki/Las_bodas_de_F%C3%ADgaro#/media/Archivo:Ramberg_figaro_1.jpg



IMAXE 10
Anónimo. *Haydn tocando en cuarteto de cordas*. Staatsmuseum, Viena.
Fonte:: https://es.wikipedia.org/wiki/Cuarteto_de_cuerdas



IMAXE 11
Eugène. Delacroix. *A liberdade guiando ao pobo* (1830). Museo do Louvre, París.
Fonte: https://www.louvre.fr/es/explora/el-palacio/cuando-los-pintores-franceses-pensaban-a-lo-grande



IMAXE 12
Caricatura de Héctor Berlioz dirixindo a orquestra. Grabado de Andreas Geiger, a partir dunha obra de Grandville (1846).
Fonte: https://www.worldhistory.org/image/18118/hector-berlioz-caricature/



IMAXE 13
Hubert von Herkomer. *Franz Liszt ao Piano* (1904). Colección privada.
Fonte: https://www.rtve.es/play/audios/musica-y-significado/musica-significado-mundo-simbolico-liszt-080112/1289418/



IMAXE 14
Cartel do I Concurso de Cante Jondo (1922).
Fonte: https://allflamenco.net/1922-cante-jondo/



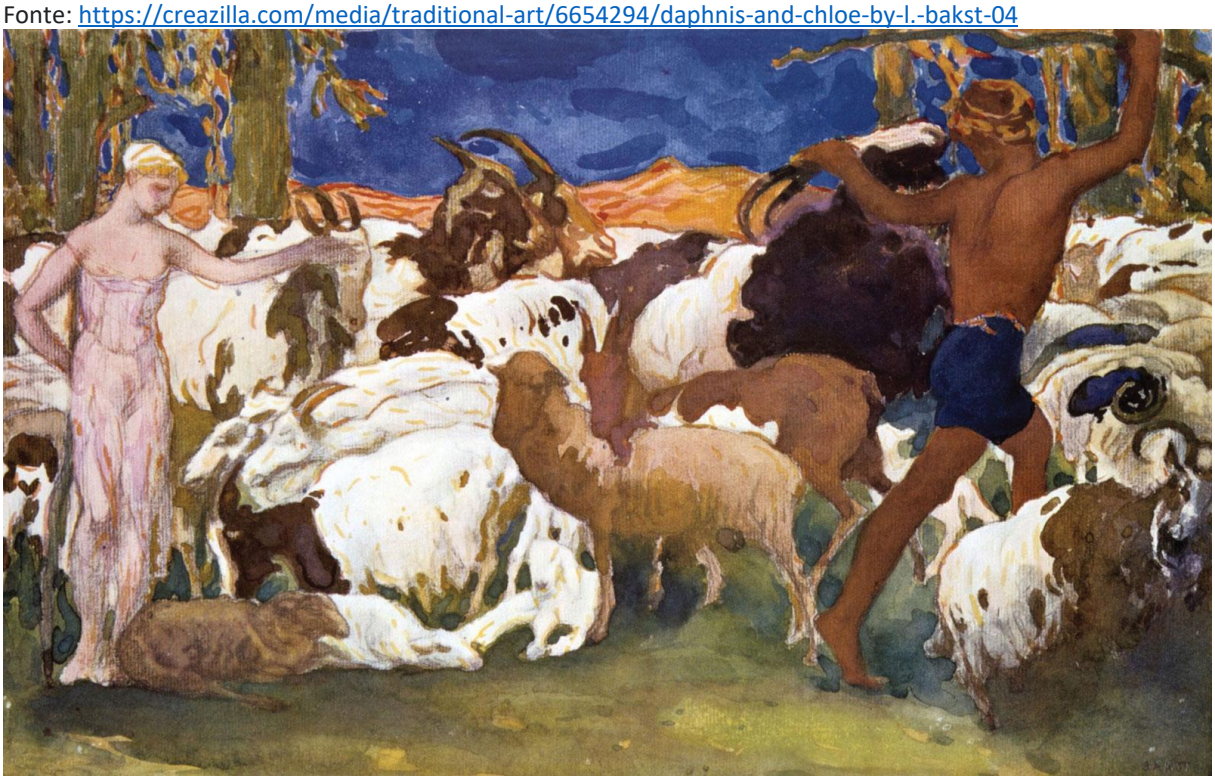
IMAXE 15
Igor Strawinsky, coreografía de Vaslav Nijinsky (1913). A Consagración da Primavera (representación da estrea).
Fonte: https://www.theparisreview.org/blog/2013/07/11/spring-fever/



IMAXE 16
Pablo Picasso. Deseños para o vestiario de *El Sombrero de Tres Picos*, de Manuel de Falla (1919).
Fonte: https://www.march.es/es/madrid/conferencia/torno-exposicion-picasso-sombrero-tres-picos-ii-modernismo-etnico-sombrero-tres



IMAXE 17
Léon Bakst. Decorado para o ballet *Dahpnis e Chloe* (1912). Música de Maurice Ravel, coreografía de Michel Fokine.
Fonte: https://creazilla.com/media/traditional-art/6654294/daphnis-and-chloe-by-l.-bakst-04



IMAXE 18
Hans Severus Ziegler, cubierta do folleto da exposición "Música degenerada" (1938, Düsseldorf).
Fonte: Pascal Huynh (dir.), *La música en el III Reich: de Bayreuth a Terezin*. Fundación Caixa Catalunya, 2007; p.125.



IMAXE 19
Pablo Picasso. *As Señoritas de Avignon* (1907).
Fonte: https://celebracionpicasso.es/noticia/los-cuadros-de-pablo-picasso-rtve-capitulo-iv



IMAXE 20
A mesa verde. Kurt Jooss Coreografía,: F.A Cohen, Música (1932). Representación actual.
Fonte: https://www.agendalx.pt/events/event/dancar-em-tempo-de-guerra-2/

