



Ciencia Latina
Internacional

Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar, Ciudad de México, México.
ISSN 2707-2207 / ISSN 2707-2215 (en línea), julio-agosto 2024,
Volumen 8, Número 4.

https://doi.org/10.37811/cl_rcm.v8i4

**ANÁLISIS DEL CONTENIDO MUSICAL PARA
LA ENSEÑANZA DEL INSTRUMENTO MUSICAL.
PERSPECTIVAS DESDE LA TEORÍA DEL
CONTENIDO MUSICAL DE VALENTINA
KHOLOPOVA**

**ANALYSIS OF MUSICAL CONTENT FOR INSTRUMENTAL
TEACHING: PERSPECTIVES FROM VALENTINA KHOLOPOVA'S
THEORY OF MUSICAL CONTENT**

Nadezhda Borislavovna Borislova

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

Gerardo Martínez Hernández

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

DOI: https://doi.org/10.37811/cl_rem.v8i4.12438

Análisis del Contenido Musical para la Enseñanza del Instrumento Musical. Perspectivas desde la Teoría del Contenido Musical de Valentina Kholopova

Nadezhda Borislovovna Borislova¹

borislovovna.borislova@correo.buap.mx

<https://orcid.org/0000-0001-6076-2478>

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
México

Gerardo Martínez Hernández

gerardo.martinezhdz@correo.buap.mx

<https://orcid.org/0000-0003-0544-8122>

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
México

RESUMEN

Este artículo examina el papel transformador de la Teoría del Contenido Musical en la educación musical contemporánea, destacando su enfoque innovador en el análisis y la interpretación de composiciones. A diferencia del tradicional énfasis en los aspectos estructurales y gramaticales, este enfoque amplía el horizonte hacia una comprensión más profunda de la música como lenguaje expresivo y semántico. Basado en las ideas de Valentina Kholopova, el artículo explora cómo esta teoría enriquece la enseñanza al integrar aspectos éticos, estéticos y culturales, promoviendo una apreciación más holística y dinámica de la música. Además, se discuten implicaciones prácticas y futuras direcciones de investigación para fortalecer el currículo educativo en música. This article examines the transformative role of Musical Content Theory in contemporary music education, highlighting its innovative approach to the analysis and interpretation of compositions. In contrast to the traditional emphasis on structural and grammatical aspects, this approach broadens the horizon towards a deeper understanding of music as an expressive and semantic language. Based on the ideas of Valentina Kholopova, the article explores how this theory enriches teaching by integrating ethical, aesthetic, and cultural aspects, fostering a more holistic and dynamic appreciation of music. Practical implications and future research directions to strengthen music education curriculum are also discussed.

Palabra clave: teoría del contenido musical, interpretación musical, pedagogía de la música

¹ Autor principal

Correspondencia: borislovovna.borislova@correo.buap.mx

Analysis of Musical Content for Instrumental Teaching: Perspectives from Valentina Kholopova's Theory of Musical Content

ABSTRACT

This article examines the transformative role of Musical Content Theory in contemporary music education, highlighting its innovative approach to the analysis and interpretation of compositions. Unlike the traditional emphasis on structural and grammatical aspects, this approach broadens the horizon towards a deeper understanding of music as an expressive and semantic language. Based on the ideas of Valentina Kholopova, the article explores how this theory enriches teaching by integrating ethical, aesthetic and cultural aspects, promoting a more holistic and dynamic appreciation of music. Additionally, practical implications and future research directions to strengthen the music educational curriculum are discussed. This article examines the transformative role of Musical Content Theory in contemporary music education, highlighting its innovative approach to the analysis and interpretation of compositions. In contrast to the traditional emphasis on structural and grammatical aspects, this approach broadens the horizon towards a deeper understanding of music as an expressive and semantic language. Based on the ideas of Valentina Kholopova, the article explores how this theory enriches teaching by integrating ethical, aesthetic, and cultural aspects, fostering a more holistic and dynamic appreciation of music. Practical implications and future research directions to strengthen music education curriculum are also discussed.

Keyword: theory of musical content, musical performance, music pedagogy

*Artículo recibido 13 junio 2024
Aceptado para publicación: 17 julio 2024*



INTRODUCCIÓN

La educación musical desempeña un papel fundamental en el desarrollo de una comprensión profunda y significativa de la música en los estudiantes. Tradicionalmente, el enfoque en el análisis musical ha tendido a centrarse en aspectos estructurales y gramaticales, como las teorías de armonía, contrapunto, forma, ritmo, melodía, textura y orquestación. Este enfoque, aunque valioso, a menudo deja de lado la exploración de la esencia expresiva y semántica de la música.

Las ideas de la teoría del contenido musical también han encontrado su manifestación práctica en la etapa elemental de la educación musical en Rusia, donde desde 1999 se ha introducido el curso educativo de Contenido Musical (Zhurova, 2015).

Presuponiendo la infinita multidimensionalidad del arte de la música, es esencial enfatizar que la dependencia predominante en los fundamentos del análisis estructural-gramatical tradicional, limitado al círculo de las disciplinas musicológicas conocidas, resulta extremadamente inadecuada. Esta posición evidencia una obvia insuficiencia en la comprensión contemporánea del fenómeno de la música debido a que los estudiantes son conducidos hacia una comprensión estática de la composición y la forma, sin llevarlos a una comprensión de los contextos filosóficos profundos del arte musical.

Por lo tanto, a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, surgió la idea de otra teoría musical, caracterizada por límites más amplios que se extienden mucho más allá del horizonte del tipo tradicional. Una interpretación consciente de la música como lenguaje y una comprensión profunda de sus implicaciones semánticas, determinadas por los contextos histórico-culturales de una época y región particular, las cuales solo son posibles abordar en las condiciones de nuevos enfoques contenido-semánticos para el análisis de una composición musical.

La realización efectiva de los enfoques descritos anteriormente son alcanzables mediante la implementación en la educación musical de concepciones innovadoras del ámbito musicológico. Estos nuevos enfoques permiten una interpretación más holística y dinámica de la música, fomentando un entendimiento que va más allá de la mera estructura técnica para abarcar su esencia expresiva y semántica.

En este contexto, la Teoría del Contenido Musical, desarrollada por la destacada musicóloga Valentina Kholopova, emerge como un enfoque innovador que busca abordar esta brecha al destacar la



importancia del contenido expresivo y significativo de la música. Esta teoría, que ha ganado reconocimiento en el ámbito académico musical, ofrece un marco conceptual para el análisis e interpretación de composiciones musicales que van más allá de la mera estructura formal (Kholopova, 2014b).

En todas las etapas de la educación musical, especialmente en sus primeras fases, el análisis estructural-gramatical tradicional solo en combinación con el análisis semántico basado en el contenido, permite ofrecer a los alumnos una perspectiva holística de una composición musical. Este enfoque facilita la inmersión en la comprensión de la ética, la estética y los códigos culturales de la época respectiva, así como el estudio del pensamiento musical, el lenguaje musical y el estilo del compositor (Zhurova, 2015).

Es importante señalar que la Teoría del Contenido Musical se ha desarrollado relativamente recientemente, a fines del siglo XX y principios del siglo XXI como se mencionó, surgiendo en forma de respuesta a una necesidad cultural aguda de equilibrar la desproporción entre los temas del ciclo compositivo-gramatical y los elementos de contenido-semántico. El concepto de contenido en la música se considera una categoría autosuficiente, cuya breve definición se revela en la fórmula: “el contenido de la música es su esencia expresiva-semántica” (Kholopova, 2007, págs. 17-22). El concepto de forma musical también posee una interpretación relacionada con el contenido, “la esencia expresiva y significativa de la música”. L. Kazantseva ofrece una formulación más detallada: “воплощенная в звучании духовная сторона музыки, инспирированная композитором при помощи сложившихся в ней объективированных констант (жанров, звуковысотных систем, техник сочинения, форм и т. д.), актуализированная музыкантом-исполнителем и сформированная в восприятии слушателя» [el lado espiritual de la música, encarnado en el sonido, inspirado por el compositor mediante constantes objetivadas (géneros, sistemas de alturas, técnicas de composición, formas, etc.), actualizadas por el músico-intérprete y formadas en la percepción del oyente]” (Kholopova, 2014b, pág. 187). El término ruso музыкальное содержание [contenido musical] se ha traducido a otros idiomas: en inglés, *musical content*; en alemán, *musikalischer Inhalt/Gehalt*; en francés, *le contenu musical*.

En consecuencia, en este artículo exploraremos cómo la Teoría del Contenido Musical de Kholopova tiene las posibilidades de aplicarse en el contexto de la educación o enseñanza musical interpretativa.



Se examinará cómo este enfoque integral permite enriquecer la experiencia de aprendizaje de los estudiantes al proporcionarles herramientas que les permita comprender no solo la estructura técnica de la música, sino también su significado emocional, descriptivo y simbólico con la finalidad de mejorar la interpretación de obras.

A través de un ejemplo concreto, propondremos la aplicación de esta perspectiva en la enseñanza musical y discutiremos cómo esta contribuye a una apreciación más profunda y significativa de la música en la mejora de la interpretación. Además, consideraremos las implicaciones prácticas de la aplicación de la Teoría del Contenido Musical en la educación musical y exploraremos posibles áreas para futuras investigaciones y desarrollo curricular.

En última instancia, este artículo pretende destacar la importancia de incorporar enfoques holísticos y centrados en el contenido en la educación musical, y cómo la Teoría del Contenido Musical de Valentina Kholopova ofrece un marco teórico valioso para lograr dicho objetivo.

JUSTIFICACIÓN

La presente investigación sobre la Teoría del Contenido Musical de Valentina Kholopova y su aplicación en la educación musical universitaria resulta de gran interés y relevancia tanto para la disciplina musical como para la comunidad educativa en general, incluyendo instituciones de prestigio como la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) y los docentes de música en México.

La Teoría del Contenido Musical de Kholopova representa una innovación significativa en el campo del análisis musical, debido a que tradicionalmente el análisis musical se ha centrado predominantemente en aspectos estructurales y gramaticales, lo cual, aunque esencial, no abarca la totalidad de la experiencia musical. La integración del análisis semántico, que enfatiza la esencia expresiva y significativa de la música, ofrece una perspectiva más completa y holística. A su vez, este enfoque permite una comprensión más profunda de las composiciones musicales, lo que enriquece tanto la interpretación como la apreciación de la música. Por lo tanto, al explorar y aplicar esta teoría es posible abrir nuevas avenidas para la investigación musicológica, fomentando un entendimiento más rico y multidimensional de la música.

En la Facultad de Artes de la BUAP, la posibilidad de incorporar la Teoría del Contenido Musical en sus programas de estudio permite posicionarla como una institución pionera en la adopción de enfoques



educativos innovadores. Este avance académico contribuirá al prestigio de la universidad al alinearse con las tendencias internacionales en la educación musical y musicológica. Además, proporcionar a los estudiantes herramientas para un análisis musical más integral y profundo enriquecerá su formación académica, preparándolos mejor para enfrentar desafíos profesionales en un entorno musical cada vez más complejo y competitivo.

Consideramos que, para los docentes de música en México, esta investigación ofrece un recurso valioso para mejorar la calidad de la enseñanza musical, pues la implementación de la Teoría del Contenido Musical en el currículo educativo permite transformar la manera en que se enseña y se comprende la música en las aulas. En consecuencia, al equipar a los docentes con métodos y herramientas para explorar no solo la estructura técnica de la música, sino también su significado emocional, descriptivo y simbólico, se promueve una pedagogía más efectiva y resonante. Ello, a su vez, permite inspirar a los estudiantes y aumentar su compromiso y apreciación creativa de la música.

La Teoría del Contenido Musical de Kholopova es relativamente reciente y ha surgido como respuesta a una necesidad cultural y académica de equilibrar el enfoque tradicional del análisis musical con una apreciación más completa del contenido expresivo y semántico de la música. Su novedad radica en su capacidad para integrar diferentes aspectos del análisis musical, creando un marco teórico que es a la vez profundo y accesible. Este enfoque no solo enriquece la disciplina de la musicología, sino que también tiene el potencial de revolucionar la forma en que se enseña y se entiende la música en un contexto educativo.

Así mismo, la adopción de esta teoría en México representa una oportunidad para alinearse con las prácticas académicas más avanzadas a nivel mundial, promoviendo así el desarrollo de una educación musical de alta calidad y relevancia contemporánea. En última instancia, esta propuesta no solo contribuye al enriquecimiento de la disciplina musical, sino que también tiene la posibilidad de ofrecer un impacto positivo tangible en la calidad de la educación musical en México, beneficiando a estudiantes, docentes e instituciones educativas por igual.

Sin lugar a duda, la investigación sobre la Teoría del Contenido Musical de Valentina Kholopova y su aplicación en la educación musical es de vital importancia y relevancia. Su potencial para transformar la enseñanza y la comprensión de la música, junto con sus beneficios para instituciones académicas y



docentes, justifica plenamente su estudio y aplicación en contextos educativos.

Fundamentos de la teoría del contenido musical

La teoría del contenido consciente/inconsciente en la música se fundamenta en la teoría de la entonación musical, desarrollada en la década de 1920 por Boris Asafiev² (1971, pág. 344). En ese sentido, dicha teoría es un pilar esencial en la comprensión contemporánea de la música en Rusia, basándose en el descubrimiento principal de Asafiev sobre los fundamentos *entonacionales* de la música. Esta perspectiva distingue las concepciones musicales típicas de Occidente y Oriente, que se centran en números, conjuntos de alturas, intervalos y diversas estructuras musicales.

En esta nueva dirección de la musicología rusa, la teoría de la entonación de Asafiev, no solo se destaca, sino que también se emplea de manera constructiva en los siguientes aspectos:

- La tipología de los tipos básicos de entonaciones se adopta en el proceso de revelar sus características fundamentales y diferenciación auditiva, según la *pentad* de entonaciones de Valentina Kholopova: emocional-expresiva, pictórica, la relacionada con el género, estilística y composicional.
- Se presentan ejemplos de composiciones musicales basados en diversos tipos de entonaciones, considerando también tipos mixtos de entonaciones.

El concepto de entonación se examina como una unidad semántica³, no dividida en componentes de gramática musical como intervalos, escalas, acordes, etc.

La entonación se define aquí como un giro musical con un tipo particular de expresividad musical, representando una formación puramente musical y no moldeada por palabras.

Por otro lado, la teoría del contenido musical en la comprensión de la música como arte se basa en la definición fundamental de Asafiev: “La música es el arte del significado entonado” (1971, pág. 344).

En ese sentido, Asafiev expresó que la naturaleza de la música no es sonora sino entonacional, y por esta razón la entonación musical representa la “comprensión del sonido, la esfera de la manifestación

² En la musicología rusa, gracias a la entonación de Asafiev, inmediatamente comenzaron las búsquedas de fórmulas musicales establecidas por su expresividad, tanto en el folklore, por su naturaleza de cultura canónica, como en la música académica, definida por la creatividad individual de los compositores. Los científicos rusos lograron encontrar incluso verdaderos lexemas musicales, demostrando así que la música tiene propiedades de lenguaje. Un centro importante de tales desarrollos fue el *Laboratorio de Semántica Musical* en la Academia de Artes de Ufá, dirigido por L. Shaimukhametova (Kholopova, 2014b)

³ Charles William Morris, en 1938, en su libro “Fundamentos de la teoría de los signos”, la definió como una de las tres partes de la semiótica, junto con la sintáctica y la pragmática, siendo la relación entre el signo y su significado.



sonora-semántica” (1971, pág. 344) así como la manifestación de la forma entonacional en su nivel más básico (Medushevsky, 1993). Es importante señalar que el oído del músico permite discernir millones de combinaciones sonoras, que llamamos entonaciones las cuales es posible educar para mejorar cualquier interpretación.

El lenguaje musical, como una de las categorías principales de la teoría del contenido musical, no se considera una metáfora en analogía con el lenguaje verbal, ni como el aspecto gramatical de la música (lenguaje melódico o armónico). El lenguaje musical se define esencialmente como un peculiar *instrumentarium* en la comprensión de una rama tan importante de la musicología contemporánea como la lexicología musical. En este sentido, la entonación de Asafiev se utiliza como la analogía con el lexema verbal, la unidad semántica más pequeña, adquiriendo el nombre de lexema musical (Kholopova, 2014b).

Las categorías fundamentales del contenido musical son el contenido especializado y no especializado de la música. La teoría del contenido musical corrige la interpretación errónea generalizada del significado de la música, cuando solo el elemento extramusical se percibe como contenido musical: programas, títulos, características poéticas verbales, etc. Aquí, la capa extramusical se define como contenido no especializado (Kholopova, 2014b), con la información del contenido no especializado se pretende otorgarle un sentido interpretativo al contenido especializado.

Correspondientemente, junto con el contenido no especializado, se observa que el contenido especializado se revela y caracteriza como inseparable de la música misma por lo que es evidente. Esta locución denota el contenido de los elementos musicales propios del sonido musical: timbre, intervalos, acordes, fórmulas rítmicas, organización métrica, textura, contrapunto, melodía, temas musicales y formas compositivas que se encuentran en la propia partitura (Kholopova, 2014b).

Por otro lado, es importante adentrarse en la díada del contenido consciente/inconsciente debido a que especialmente en el contenido no especializado dependerá en muchos casos de la percepción y formas de adquisición que se tenga sobre dicho contenido. El límite entre las capas del contenido consciente e inconsciente en la percepción de la música y su contenido es fundamentalmente móvil, dependiendo de la experiencia musical de los seres humanos y de las circunstancias concretas de percepción de la música es que este se manifiesta. Las capas perceptibles del contenido consciente incluyen todos los fenómenos



expresados por palabras: títulos, programas literarios, instrucciones verbales de los compositores a la música y textos poéticos.

La investigación del dominio del inconsciente en la percepción del contenido musical requiere la incorporación de métodos psicológicos (Clynes, 1986, pp. 169-194). Al referirse a la idea de Boris Asafiev sobre la música como un lenguaje sin conceptos, aunque un lenguaje muy concreto, se puede decir que de cualquier manera la música es un lenguaje, pero comprendiendo que no todo en la música puede reducirse al lenguaje (Kholopova, 2014b).

Para lograr un análisis interpretativo, es requerido recurrir a las tres caras o dimensiones del contenido musical —la emocional, la descriptiva y la simbólica— en las cuales se expresa el contenido especializado y no especializado de la música, además de que sirven como el criterio principal para la comparación entre los principales períodos históricos musicales desde el temprano moderno hasta el contemporáneo: Barroco, Clasicismo, Romanticismo y música de los siglos XX-XXI como lo ha realizado Kholopova (2014b). Esta tríada fue construida intencionalmente por Valentina Kholopova a partir de la famosa tríada semiótica de signos desarrollada por el filósofo y lógico estadounidense Charles Peirce: icono, índice y símbolo. Sobre la base de los ejemplos concretos de Peirce, el icono se interpretó como el lado emocional de la música (Kholopova, 2010), el índice como el lado descriptivo y el símbolo como el lado simbólico (Kholopova, 2014b), siendo el eje fundamental sobre el cual se desarrolla el análisis del contenido musical. Sobre la base de las tres dimensiones del contenido musical —la emocional, la descriptiva y la simbólica—, se examinan las características especiales de la música para ello, se presta especial atención a las emociones musicales. Para lograr dicho cometido, es importante señalar que, a partir del siglo XX, la unidad de la música fue objeto de intensos debates y controversias. Los conceptos estéticos que se habían desarrollado durante miles de años, desde Aristóteles hasta Rameau, fueron desafiados y, en la mayoría de los casos, abandonados. Innumerables temas humanos universales y esferas emocionales, como el amor, fueron descartados debido a la “sobresaturación” que se realizó a partir del romanticismo del siglo XIX. Basta recordar las palabras de Stravinsky: “Музыка не способна выражать эмоции, психологические состояния. [La música no es capaz de expresar emociones, estados psicológicos.]” (Kholopova, 2010, pág. 268) para entender el escepticismo hacia las propiedades comunicativas de la música.



Sin embargo, se puede argumentar, como lo hace Valentina Kholopova (2010), que el espectro emocional universal no dejó de existir, sino que se transformó en una especie de “типер- и гиподинамизм, состояние поляризации в музыкальной культуре [hiper e hipo-dinamismo, un estado de polarización en la cultura musical]” (pág. 215). Es en el siglo XX donde encontramos algunos de los extremos emocionales más altos y bajos, un auge de emociones enérgicas, así como un descenso consciente hacia la “a-emocionalidad” en un nuevo género de “música académica” (Kholopova, 2010, pág. 258).

Este período se caracteriza por una variedad de enfoques que reflejan tanto una intensificación como una negación de las emociones. La exploración de estos extremos emocionales y la respuesta variada a los conceptos estéticos tradicionales indican un cambio profundo en la percepción y expresión musical, llevando a una revalorización de los elementos semánticos y expresivos en la música contemporánea. Estos desarrollos resaltan la necesidad de un análisis más amplio y flexible, capaz de captar la complejidad y las nuevas dimensiones del arte musical en el contexto moderno.

Es importante destacar que, con el paso del tiempo, se produce de manera natural una desconexión con los períodos anteriores de la música y dicha desconexión a menudo resulta en interpretaciones que no son del todo fieles a las obras originales. En particular, a partir del siglo XX surge un interés creciente por interpretar música de épocas pasadas, pero este esfuerzo se enfrenta a varios desafíos debido a la falta de suficiente información y documentación sobre las prácticas interpretativas históricas.

Durante el siglo XX, el movimiento de interpretación histórica o *Aufführungspraxis* ganó prominencia con Nikolaus Harnoncourt y su *Concentus Musicus Wien* a la cabeza. Este movimiento busca recuperar y aplicar las técnicas y estilos interpretativos de las épocas en las que las obras fueron compuestas. Sin embargo, el desafío radica en la escasez de registros precisos y detallados de cómo se interpretaba la música en esos períodos. A menudo, los intérpretes deben basarse en tratados teóricos, manuscritos, descripciones contemporáneas y otros documentos históricos para aproximarse lo más posible a las prácticas originales (Carmona Sarmiento, 2020).

Este esfuerzo de recuperación es crucial para evitar anacronismos o aberraciones y ofrecer, en cambio, interpretaciones más auténticas y fieles al espíritu de las composiciones originales. La investigación musicológica ha jugado un papel vital en este proceso, proporcionando las herramientas y



conocimientos necesarios para interpretar correctamente obras de períodos como el Renacimiento, el Barroco, el Clasicismo y el Romanticismo. Sin embargo, sigue siendo un campo en constante evolución, ya que nuevos descubrimientos y estudios continúan ampliando nuestra comprensión de la música histórica.

Planteamiento del problema

La educación musical tradicionalmente ha priorizado el análisis estructural y gramatical, abarcando aspectos como armonía, contrapunto, forma, ritmo, melodía, textura y orquestación. Si bien este enfoque ha sido esencial para la formación musical, se ha observado que puede resultar insuficiente para una comprensión completa y profunda de la música. En particular, este enfoque tiende a dejar de lado la exploración de la esencia expresiva y semántica de la música, limitando así la capacidad de los estudiantes para captar plenamente el significado **emocional, descriptivo y simbólico** de las composiciones musicales.

En la educación musical en Rusia, desde 1999, se ha implementado el curso de Contenido Musical (Zhurova, 2015), que busca abordar esta limitación integrando el análisis semántico con el análisis estructural. Sin embargo, la dependencia predominante del análisis estructural-gramatical en la enseñanza musical sigue siendo un enfoque limitado, que no permite a los estudiantes desarrollar una comprensión holística del fenómeno musical. Este enfoque fomenta una percepción estática de la composición y la forma, sin conectar a los estudiantes con los contextos filosóficos y culturales más profundos del arte musical.

La necesidad de un enfoque más inclusivo y comprehensivo ha llevado a la formulación de la Teoría del Contenido Musical, desarrollada por Valentina Kholopova. Esta teoría propone una interpretación de la música como lenguaje y una comprensión profunda de sus implicaciones semánticas, determinadas por los contextos histórico-culturales de cada época. La implementación de esta teoría en la educación musical ofrece un marco conceptual que integra el análisis estructural con el análisis semántico, permitiendo una interpretación más completa y dinámica de la música.

Como se puede observar, el problema principal que se aborda en esta investigación es la insuficiencia del análisis estructural-gramatical tradicional en la educación musical en México para ofrecer una comprensión completa y profunda de las composiciones musicales al abordar su interpretación. Este



enfoque limitado no permite a los estudiantes apreciar plenamente la esencia expresiva y semántica de la música, ni conectar con los contextos culturales y filosóficos que influyen en la creación musical. En ese sentido, surge la pregunta: ¿Cómo puede la Teoría del Contenido Musical de Valentina Kholopova mejorar la interpretación musical integrando el análisis semántico con el análisis estructural-gramatical tradicional por parte de los estudiantes de instrumento?

Tras dar a conocer esta investigación, se espera atender la falta de Integración de Análisis Semántico: La educación musical tradicional no integra adecuadamente el análisis semántico, lo que resulta en una comprensión superficial de las composiciones musicales. Así mismo, la desconexión con Contextos Culturales y Filosóficos: La enseñanza musical a menudo se enfoca en la estructura técnica de la música, sin conectar a los estudiantes con los contextos culturales y filosóficos que influyen en la música. En última instancia, lo que se busca es mejorar la Interpretación Musical de los Estudiantes: Proveer a los estudiantes de herramientas y enfoques que les permitan interpretar la música de manera más significativa y profunda, enriqueciendo su experiencia educativa y su desempeño musical.

Objetivo de la investigación

Proponer una estrategia de abordaje de la Teoría del Contenido Musical en las clases de instrumento: Para ello, generar una propuesta de cómo la Teoría del Contenido Musical de Valentina Kholopova es ser aplicada en la educación musical de instrumento para mejorar la comprensión, apreciación y ejecución de la música entre los estudiantes.

La teoría del contenido musical, la investigación de Kholopova

En su artículo *Hermenéutica, semántica y contenido (inhalt) de la música*, Kholopova (2014a) inicia un análisis del contenido musical de cuatro periodos de la música occidental de la era moderna y contemporánea: el Barroco, el Clasicismo, el Romanticismo y el siglo XX. En estos períodos, el enfoque se centra exclusivamente en la llamada música académica “seria” o clásica. Esta categoría incluye formas musicales complejas y estructuradas como óperas, sinfonías, conciertos, oratorios y música de cámara.

La elección de estas formas musicales se debe a su riqueza en términos de estructura, armonía y contenido expresivo, aspectos que han sido fundamentales para el desarrollo de la teoría musical y la práctica interpretativa. Es importante señalar que este estudio no incluye canciones populares o



folclóricas. La razón detrás de esta exclusión es que la música académica “seria” proporciona un marco más robusto para el análisis detallado y profundo que se requiere para aplicar la teoría del contenido musical de Kholopova, pero que sin problemas en la práctica tiene la posibilidad de extrapolarse a contextos populares de México. La complejidad estructural y la riqueza de contenido en las formas musicales académicas ofrecen un terreno fértil para explorar tanto el análisis estructural-gramatical como el semántico, por lo que no se descarta en un futuro hacer un análisis de la música mexicana contemporánea que en ocasiones recurrentes desdibuja sus límites entre lo popular y lo académico, especialmente cuando las propuestas musicales tienen gran cantidad de contenido no-especializado.

Cabe señalar que los periodos que analiza en dicho artículo y que posteriormente son desarrollados en sus subsecuentes publicaciones de manera más extensa son los siguientes:

El barroco (1600-1750). - es conocido por su exuberancia y ornamentación. Compositores como Johann Sebastian Bach y George Frideric Handel desarrollaron formas musicales complejas como la fuga y el oratorio, que exigían una alta precisión técnica y expresiva.

El clasicismo (1750-1820). - se caracteriza por su claridad, equilibrio y simetría. Compositores como Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven establecieron las formas sonata y sinfonía como pilares de la música académica. Este período marcó un enfoque hacia la formalidad y la estructura, lo cual es esencial para el análisis estructural-gramatical.

El romanticismo (1820-1900). - introdujo una mayor libertad emocional y expresiva en la música. Compositores como Franz Schubert, Johannes Brahms y Richard Wagner ampliaron las formas musicales existentes y exploraron nuevas dimensiones expresivas y simbólicas, integrando más profundamente elementos de contenido semántico en sus obras.

El siglo XX. - fue un período de experimentación y ruptura con las tradiciones anteriores. Compositores como Igor Stravinsky, Arnold Schoenberg y Béla Bartók exploraron nuevas técnicas compositivas y sonoridades, desafiando las convenciones establecidas y ampliando el lenguaje musical. Este período es crucial para entender la polarización emocional y la a-emocionalidad en la música contemporánea.

Niveles de concreción en la teoría del contenido musical

Para lograr un adecuado acercamiento a la Teoría del Contenido Musical, proponemos lo que denominamos “niveles de concreción” o acercamiento a la obra. El primer nivel aborda los contenidos



musicales especializados y no especializados, mientras que el segundo nivel se enfoca en las tres dimensiones del contenido musical: la emocional, la descriptiva y la simbólica, desde una perspectiva histórica, social y filosófica.

El objetivo de estos dos niveles de concreción es permitir una comprensión integral de cómo interpretar una obra musical. Esta comprensión se traduce en una propuesta didáctica que se integra como parte de las clases de instrumento, sirviendo como una investigación necesaria previa al estudio y ejecución de una obra musical.

En el primer nivel, se exploran los aspectos generales de la música, proporcionando una base sólida para entender los elementos fundamentales de la composición y la interpretación. Este enfoque incluye la familiarización con la estructura, el ritmo, la melodía y la armonía; requiriéndose los conocimientos técnicos adecuados para resolver las dificultades que presente la pieza en cuestión. Consecuentemente, se trata de comprender que ideas, objetos de la vida real y emociones que el autor trata de transmitir para que logren ser comunicados de forma adecuada con la intención de conectar el contenido especializado y no especializado de la música permitiendo que el timbre, las fórmulas rítmicas, la organización métrica, la textura, el color, etc. estén presentes en una obra y logren la evocación musical adecuada deseada por el autor. Esta conexión entre el contenido especializado y no especializado se profundiza posteriormente en el segundo nivel de concreción, abordando la obra desde una perspectiva cercana a su contexto histórico, social y filosófico.

En el segundo nivel, se ahonda en las dimensiones emocionales, descriptivas y simbólicas de la música. La dimensión emocional se refiere a la capacidad de la música para evocar sentimientos y estados de ánimo en el oyente. La dimensión descriptiva⁴ implica la representación de imágenes y escenas a través de la música, utilizando recursos como el tono, la dinámica y la orquestación para pintar cuadros sonoros. La dimensión simbólica abarca los significados más profundos y las asociaciones culturales que la música puede tener, a menudo están entrelazadas con la historia y el contexto de la obra.

Mediante este enfoque estructurado, los estudiantes de música tienen la posibilidad de desarrollar una interpretación más rica y matizada de las obras que estudian. La propuesta didáctica incluye actividades

⁴ También en ocasiones mencionada como la pictórica.



y ejercicios que integren estas dimensiones, fomentando una comprensión holística y profunda del contenido musical. Este método no solo enriquece la experiencia de aprendizaje, sino que también prepara a los estudiantes para interpretar las obras con una mayor sensibilidad y precisión, respetando tanto el contenido técnico como el expresivo de las composiciones.

Contenidos musicales no especializados. 1er nivel de concreción

El contenido musical especializado es el que comúnmente se aborda para la interpretación de obras. Un maestro de música, en muchas ocasiones, simplemente entrega una pieza musical con la finalidad de demostrar un avance técnico previamente planeado y se centra únicamente en que la ejecución cumpla con lo escrito en el papel. Es posible que en ocasiones realice recomendaciones basadas en lecturas de la obra o en su conocimiento histórico de la pieza. Sin embargo, si deseamos lograr un análisis detallado en nuestras aulas, es crucial retomar la idea del contenido no especializado de manera más precisa.

El contenido no especializado engloba una vasta cantidad de temas traídos a la música desde fuera, que se pueden clasificar en tres categorías principales: ideas, objetos de la vida real y emociones humanas (Kholopova, 2015).

Ideas: Las ideas en la música se refieren a conceptos abstractos y filosóficos. Por ejemplo, la obra de Ludwig van Beethoven está impregnada de ideas de libertad y heroísmo, especialmente evidente en su Tercera Sinfonía “Eroica”, que inicialmente fue dedicada a Napoleón Bonaparte. Estas ideas filosóficas permiten a los intérpretes y oyentes conectar con la obra en un nivel más profundo, más allá de la técnica y la estructura. En la música rusa, por ejemplo, Mikhail Glinka, considerado el fundador de la música clásica rusa, creó la primera ópera épica rusa, “Ruslan y Ludmila”, basada en el poema de cuento de hadas de Alexander Pushkin del mismo nombre. Esta obra marcó el inicio de una serie de óperas épicas, como “Príncipe Igor” de Alexander Borodin, basada en una fuente rusa temprana, y “Sadko” de Nikolai Rimsky-Korsakov, que se fundamenta en el género folclórico de la *bylina*, la balada épica heroica rusa. Así mismo, se realizó una integración de la música folclórica nacional en sus propias composiciones. Rimsky-Korsakov, por ejemplo, al elegir una trama para una ópera, buscaba una canción folclórica rusa con un contenido literario similar y utilizaba sus elementos melódicos y rítmicos. Una gran cantidad de citas de melodías folclóricas rusas se encuentran en la música de Glinka, Rimsky-Korsakov, Modest



Mussorgsky, Piotr Tchaikovsky, Anatoly Lyadov y otros compositores (Kholopova, 2015).

Así mismo, en Japón, que había sido un país muy aislado durante siglos, surgió en el siglo XX la cuestión de cómo crear una cultura clásica nacional, por lo que el compositor japonés Yamado Kosaku siguió el ejemplo de los clásicos rusos, de la misma forma, el compositor armenio Avet Terteryan, siguiendo la tradición nacional de canto monódico, incorporó una voz masculina solista en un movimiento completo de su Segunda Sinfonía, escrita para una orquesta con la instrumentación europea estándar, a su vez, los compositores europeos de la cultura académica comenzaron a utilizar elementos tanto de la filosofía como de la instrumentación musical de los países asiáticos en su música diversificado aún más las ideas circunscritas en la música.

Objetos de la vida real: Para la representación de los objetos de la vida real se reflejan ampliamente en la música, dado que los seres humanos reciben alrededor del 80-90% de la información a través del sentido de la visión. Algunos de los objetos favoritos de atención en la música son el agua, las aves y el movimiento de las personas (así como de otros objetos). Un ejemplo destacado es “Los cuadros de una exposición” de Modest Mussorgsky, donde cada movimiento representa una pintura diferente de su amigo Viktor Hartmann. Esta obra permite a los intérpretes pintar paisajes sonoros vívidos a través de la música. Es curioso que, en el caso del movimiento, ha logrado ser expresado en géneros como las danzas, marchas y procesiones, así como en episodios de óperas y ballets. Otro ejemplo es “La Mer” de Claude Debussy, que utiliza la orquesta para evocar la imagen y la sensación del mar, capturando sus múltiples estados de ánimo y movimientos. Los compositores no solo se han interesado en el movimiento vivo, sino también en el movimiento mecánico, como se puede ver en piezas orquestales como “La Fundición de Hierro” de Alexander Mosolov y “Pacific 231” de Arthur Honegger (Kholopova, 2015).

Emociones humanas: La naturaleza de la música parece haber surgido con la habilidad y el deseo de manifestar emociones inherentes a ella misma. Sin embargo, la metodología para su análisis teórico, aunque actualmente en desarrollo en muchos otros países del mundo, aún no posee medios completos y sistematizados para su descripción. Es posible confiar con certeza en el fenómeno llamado “emociones básicas” o “emociones fundamentales”, las cuales son intrínsecas a cada persona y desempeñan un papel protagónico en el desarrollo psíquico de todo individuo y especie humana en general



independientemente de la época, cultura o lugar, es lo que nos conecta con la humanidad entera y de ahí su importancia de acercamiento para la interpretación. Las emociones básicas son Miedo, Rabia, Alegría y Tristeza (Antoni Lobo & Zentner, 2014) y como son inherentes al propio ser humano su expresividad podríamos encontrarla haya dentro de nosotros mismos.

Vladimir Morozov (2021) investigó la audición emocional, que es la capacidad de identificar la expresividad emocional en el aula, el canto y la música, relacionando las bases psicofisiológicas de la audición emocional con la inteligencia emocional tratando con ello de verificar las diferencias entre los seres humanos para percibir esa expresividad emocional. A pesar de estos avances, la comprensión teórica y sistemática de este fenómeno sigue siendo un desafío en la investigación musicológica contemporánea. Es innegable la carga emocional que compositores como Pyotr Ilyich Tchaikovsky y Frédéric Chopin otorgaron a sus obras. La Sinfonía No. 6 “Patética” de Tchaikovsky es un testimonio de su tormento emocional y su lucha personal, mientras que los Nocturnos de Chopin están impregnados de una melancolía y una pasión que resuenan profundamente en intérpretes y oyentes.

Al adoptar un enfoque integral que abarque tanto los contenidos especializados como los no especializados, permitirá a los estudiantes instrumentistas que desarrollen una comprensión más profunda y matizada de las obras musicales, mejorando así su interpretación y apreciación de la música. Este enfoque holístico no solo enriquece la experiencia de aprendizaje, sino que también prepara a los estudiantes para interpretar las obras con una mayor sensibilidad y precisión, respetando tanto el contenido técnico como el expresivo de las composiciones.

Dimensiones del contenido musical. 2do nivel de concreción

Las dimensiones de Contenido Musical varían de época y cultura, ya que esta es la influencia cultural y social del primer nivel de concreción. Para comprender las tres dimensiones del Contenido Musical se ejemplificará a través de una muestra sucinta del periodo barroco que fue el periodo en el cual se expresaron profundamente las emociones, las descripciones (parte pictórica) y los símbolos. Es necesario aclarar que estas tres dimensiones del contenido musical no son iguales entre sí en su estatus. La primera de ellas, la emoción musical, es siempre indispensable en la música, mientras que el segundo y el tercero (representación y simbolismo) no son necesariamente elementos indispensables (Kholopova, 2014a).



La **emoción**, como una experiencia vívida y profunda, se convirtió en un logro trascendental del Barroco. Claudio Monteverdi fue el principal pionero de esta tendencia con su teoría y práctica del *stile concitato* o estilo agitado, conocido como la Segunda Práctica. Esta práctica fue reforzada por la Teoría del Afecto Único, que postulaba que un único afecto debía abarcar un movimiento musical completo, manteniéndose sin cambiar a un afecto opuesto para producir una fuerte impresión emocional (Arnold, 1969).

En el Barroco, la música no necesariamente reflejaba cada palabra expresiva del texto, como en el madrigal renacentista. En lugar de eso, se destacaba una palabra clave que orientaba el afecto único de todo el movimiento musical y su respectiva forma. Según Johann Gottfried Walther, el término *Affektenlehre* [afecto] se refiere a la experimentación de la emoción. Durante este periodo, surgieron nuevos tipos de clasificación y codificación de los afectos musicales. Athanasius Kircher y, posteriormente, Johann Mattheson establecieron ocho afectos musicales conocidos, a los cuales se añadieron otros en la práctica musical, como “moderación” y “broma”, como en los *scherzi musicali* de Monteverdi (Buelow & Marx, 2007).

En su tratado “Gramática Musical”, Nikolai Diletsky identificó tres tipos de música: feliz, triste y mixta. En la ópera italiana se formó una tipología de afectos que incluía heroico, enojado, lamentoso, bravura, bufonesco, entre otros. Estos afectos se vincularon a ciertos elementos del lenguaje musical: modalidad, intervalos, métricas, duraciones y figuras retóricas musicales (Diletsky, 1979).

Los afectos del Barroco alcanzaron su apogeo en las obras de J. S. Bach. Comparando afectos como “tristeza”, “amor” y “sufrimiento” en su música, encontramos que la “tristeza” se define como “queja”, “pena” y “dolor” según Kircher, y para Bach, la tristeza puede definirse como sufrimiento moderado. Esto se refleja en modos menores, cromatismo infrecuente, disonancias, tempo lento, sincopación, regularidad rítmica y figuras retóricas como *suspiratio*, *catabasis*, *circulatio*, *ellipsis*, etc. Ejemplos de esto incluyen el Preludio en Do sostenido menor del Libro 1 y el Preludio en Fa menor del Libro 2 de El clave bien temperado.

Comparando estos afectos con sus opuestos directos, como el coraje y la alegría, obtenemos un conjunto contrastante de medios. El coraje se refleja en palabras sobre la lucha contra un enemigo y la voluntad de victoria, con un lenguaje musical de tempo moderado, consonancia armónica y melódica, armonías



diatónicas, textura homofónica, uso de arpeggios repetidos y coloraturas. Ejemplos de esto se pueden encontrar en el aria-dúo “Mit unsrer Macht ist nichts getan” de la cantata “Ein feste Burg” de J. S. Bach y el Preludio en Re mayor del Libro 2 de El clave bien temperado.

La alegría, por otro lado, está asociada a eventos positivos como el nacimiento de Cristo o la glorificación de Dios, utilizando tonalidades mayores, poca disonancia, triadas, intervalos de terceras, cuartas, quintas y octavas, tempos rápidos, falta de sincopaciones, métrica triple y uso de trompetas, trombones y cornos en la orquesta. Ejemplos de esto se pueden encontrar en los movimientos inicial y final del “Magnificat” en Re mayor de J. S. Bach. En la historia de la música rusa, afectos de alegría excepcionalmente vívidos se pueden encontrar en los conciertos vocales contrapuntísticos barrocos del siglo XVIII temprano, como “The Heavens Rejoice” (de un compositor anónimo) y “The Golden Trumpet” de Vasiliy Titov.

En el perfil dinámico de las composiciones musicales barrocas, donde el afecto encarna un proceso continuo, no se encuentran característicamente clímax ni puntos culminantes, y no hay “clímax tranquilos”. En su lugar, el desarrollo de la música se caracteriza por mesetas dinámicas, zonas y “bloques de sonido”.

La representación **descriptiva** (pictórica) en la música barroca proviene de diversas fuentes importantes: la continuación de muchas tendencias artísticas del Renacimiento, como el interés por la naturaleza y el mundo circundante del individuo; el nacimiento del género de la ópera, con su inherente visualización de eventos; y el desarrollo de la hermenéutica protestante, especialmente en la música alemana. En Italia, compositores como Antonio Vivaldi continuaron con estas ideas renacentistas, destacando su ciclo programático de conciertos para violín conocido como Las Cuatro Estaciones. En Francia, el desarrollo musical formó un arco que va desde la chanson del siglo XVI hasta las piezas para clavecín de Jean-Philippe Rameau, como Le Rappel des Oiseaux y La Poule. La ópera y el ballet fueron fundamentales en la concepción de género de Rameau en sus piezas para clavecín, como Les Cyclopes, Les Sauvages y Les Niais de Sologne. Rameau explicó que su intención en Les Tourbillons era representar el torbellino de polvo provocado por vientos fuertes.

El género barroco ejemplar impregnado de representación a través de figuras musicales retóricas fue el Oratorio. Ejemplos notables incluyen números vocales de El Mesías de Händel (“Yo haré temblar los



cielos y la tierra”), Israel en Egipto (“La tierra produjo ranas”, “Y vinieron toda clase de moscas” y “Las aguas tumultuosas se mantuvieron firmes como una pared”). En la música de J. S. Bach, las cualidades pictóricas altamente desarrolladas no solo expresaban las aspiraciones humanistas presentes desde el comienzo de la Edad Moderna, sino que también manifestaban la hermenéutica protestante. Albert Schweitzer (2019) ofrece numerosos ejemplos en su libro sobre Bach: *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* (“Por la caída de Adán, toda la humanidad cayó”), *Verhör und Geißelung* [El interrogatorio y la flagelación de Cristo], *Erstanden ist der heilige Christ* [Cristo ha resucitado], *Der zufriedengestellte* [El juego de los vientos desencadenados], *Christ unser Herr zum Jordan kam* [Cristo nuestro Señor vino al Jordán], que representa el movimiento de las olas a lo largo del río Jordán; *Siehe, ich will viel Fischer aussenden* [He aquí, enviaré muchos pescadores], que representa el lago de Genesaret; *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* [Alaba tu fortuna, bendita Sajonia], que menciona el Mar Báltico; *Ich bin in mir vergnügt* [Estoy contento en mí mismo], donde aparece la palabra *weltmeer*, que significa el mundo de los mares; *Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf* [Señor Dios, ahora abre el cielo], que representa pasos vacilantes, *Heut’ triumphieret Gottes Sohn* [Hoy triunfa el Hijo de Dios], que representa pasos altivos; *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende?* [¿Quién sabe cuán cerca está mi fin?], que representa los golpes del péndulo; *Unser Mund sei voll Lachens* [Nuestra boca se llenó de risa], que representa la risa; *Höllische Schlange! Wird dir nicht bange?* [¿Serpiente infernal! ¿No tienes miedo?], que representa el movimiento de las serpientes; *Auf meinen Flügeln sollst du schweben* [En mis alas volarás], que representa el vuelo en el aire; *Wenn alles bricht wenn alles fall* [Cuando todo se rompe, cuando todo cae], que representa el colapso y la destrucción de todo, *Ich werde den Hirten schlagen, und die Schafe werden sich zerstreuen* [Golpearé al pastor, y las ovejas se dispersarán], que representa la dispersión de las ovejas; *In allen meinen Taten* [En todas mis acciones], que representa imágenes de acostarse y levantarse nuevamente; *Wir zittern und wanken* [Temblamos y vacilamos], que representa el temblor; *Wohl dem, der sich auf seinen Gott* [Feliz el hombre que se apoya en su Dios], que representa estar encadenado.

Existen muchos fundamentos para discutir el desarrollo elaborado en la música barroca de la categoría de Simbolismo como uno de los aspectos del contenido musical, en conexión con grandes figuras de la época como Monteverdi, Händel y especialmente J. S. Bach. Esta categoría se manifiesta de diferentes



maneras: en la exégesis del texto, en el sistema de figuras retóricas musicales y en el simbolismo numérico. Las figuras-símbolo de Bach se destacan tanto que en sus obras puramente instrumentales no es infrecuente encontrar textos ocultos de las Sagradas Escrituras, a veces bastante extensos. Tal es particularmente el caso de la Passacaglia para órgano en Do menor, en la cual las figuras retóricas musicales sugieren los eventos relatados en los capítulos 26, 27 y 28 del Evangelio de San Mateo (Donington, 1982).

El **simbolismo** en la era barroca era un tributo a la larga tradición establecida por las directivas de la Iglesia. Correspondientemente, fue de gran significación para la música de naturaleza religiosa, lo que nos lleva a enfocarnos en la numerología de J. S. Bach, aunque él no era un devoto ferviente de aplicar la numerología a la música. Los números que concebía como símbolos indudables eran: 3 — el emblema de la Santísima Trinidad, 7 — los días de la Creación, 12 — los Apóstoles, y 33 — la edad de Cristo en su crucifixión. Los números derivados de estos también adquieren connotaciones simbólicas. Ejemplos de esto se pueden ver en la hermenéutica de los tres temas en la Triple Fuga para órgano, las tres trompetas en la orquesta en el Magnificat y las doce variaciones en el coro Crucifixus de la Misa en Si menor.

La Passacaglia para órgano en Do menor presenta 21 (es decir, 3×7) enunciaciones del tema principal en la sección principal del movimiento que contiene las variaciones, 12 enunciaciones del tema en la fuga final y 33 enunciaciones del tema en toda la Passacaglia (33 presentando la suma de 12 y 21, que son imágenes especulares entre sí). Los números 14 y 41 son simbólicos al presentar la suma de los números que corresponden a las letras “B A C H” y “J. S. BACH” en el alfabeto alemán. Es una práctica establecida encontrar 14 notas en el tema de la primera fuga en Do mayor del Clavier bien temperado, Libro 1. Hay 14 notas en la primera frase y 41 notas en toda la melodía del coral elaborado por Bach, Wenn wir in höchsten Nöten sein, originalmente titulado Vor deinen Thron tret ich hiermit (Tatlow, 1991).

La propuesta didáctica del Contenido Musical para los instrumentistas

La importancia de conocer los elementos que conforman el contenido musical debe resultar en la forma de interpretar una pieza, ello implica:

- Contextualización Histórica, Social y Cultural: Proporcionar a los estudiantes o solicitar la



indagación de información sobre el contexto histórico, social y cultural en el que se compuso la obra. Entender el entorno del compositor y los eventos que influenciaron su música con la finalidad de enriquecer la interpretación, por ejemplo, el conocimiento del Romanticismo y sus valores permite profundizar la comprensión de las obras de Chopin y Tchaikovsky.

- **Análisis Emocional, Descriptivo (Pictórico) y Simbólico:** Fomentar el análisis de las emociones y las imágenes que la música pretende evocar. Los estudiantes deben ser animados a discutir cómo ciertos pasajes musicales les hacen sentir y qué imágenes visualizan mientras escuchan o tocan la música. Esta práctica no solo mejora la interpretación, sino que también desarrolla la sensibilidad artística.
- **Discusión de Ideas Filosóficas:** Es posible incluir debates sobre las ideas filosóficas o conceptuales detrás de una pieza musical lo cual conduce a la exploración de los motivos del compositor y cómo estos se reflejan en la música. Por ejemplo, el discutir las ideas de lucha y triunfo en la música de Beethoven nos permite ofrecer nuevas perspectivas interpretativas.
- **Integración en la Práctica:** Incorporar estas dimensiones en la práctica diaria a través de ejercicios que fomenten la expresión emocional y la interpretación pictórica, así como la reflexión sobre las ideas subyacentes en la música. Por ejemplo, el solicitar a los estudiantes que describan la imagen que una pieza musical les evoca antes de comenzar a tocarla permite mejorar su conexión con la obra.

Par lograr dicho cometido se sugiere que tras entregar una pieza del repertorio los alumnos sigan el siguiente procedimiento:

1. Investigar sobre la vida del compositor y en especial los hechos biográficos al momento de realizar una propuesta musical.
2. Investigar sobre el contexto sociopolítico y cultural durante la construcción de la pieza.
3. Recorrer la pieza y hacer un análisis en cuanto a estructura, tonalidad, acordes, resoluciones, métricas, matices, etc.
4. Leer sobre las intenciones del autor en la pieza, en muchos casos, el autor deja pistas fundamentales al respecto.
5. Investigar en un 1er nivel de concreción.



- a. Con la información antes recolectada observar cómo el autor muestra las ideas.
 - b. Verificar qué objetos de la vida real están presentes en la pieza y cerciorarse de irlos desarrollando, y
 - c. Finalmente, verificar las emociones humanas. Aquí es importante señalar que dichas emociones no están vinculadas a la cuestión cultural, sino las innatas al ser humano, ya que para las cuestiones culturales epocales, se revisarán en el segundo nivel de concreción.
6. Investigar en un 2do nivel de concreción. Para ello es necesario hacer una investigación profunda sobre la época y cultura para determinar específicamente cómo se muestran dichos aspectos en la pieza a interpretar, de tal manera que logremos identificar:
- a. Las emociones que se intensificaron en dicha época, Kholopova (2014b) hace un abordaje sobre las características del renacimiento, el barroco, el clasicismo, el romanticismo y el siglo XX, lo que facilita en gran medida el logro de dicho objetivo, la meta en este punto es identificar, según la época, cuáles están presentes en la obra y cómo se interpretaban según la información histórica con que se cuente.
 - b. Las descripciones (parte pictórica), las cuales se requiere de la misma manera tratar de identificar en la obra según la época y cultura en la cual fue escrita la partitura, nuevamente ello nos lleva a buscar la manera de interpretarla según el contexto sociohistórico.
 - c. Los símbolos, los cuales en ocasiones resulta un poco más complicado de ejecutar de forma adecuada, especialmente porque mucha de la información permanecía en secreto durante algunas épocas en Europa, sin embargo, el lograr encontrar esos detalles sin lugar a duda, marcará una mejora en la interpretación, siendo un gran auxilio las ideas filosóficas de la música en donde es posible encontrar la información requerida.

Aunque solo en el 2do nivel de concreción se puso explícitamente la parte interpretativa “trascendente”, es por obviedad la necesidad de que en todo momento cada etapa o nivel se establezcan patrones interpretativos, desde los obvios porque lo expresa el propio contenido musical especializado, como por aquellos elementos no especializados como son las emociones humanas.

El reto para el intérprete es lograr pasar de un 1er nivel de concreción a un segundo nivel en donde la investigación del intérprete juega un papel fundamental, así como la discusión y debate de la



información que se va encontrando entre los alumnos mientras son acompañados del soporte de los docentes de su instrumento. Es vital fomentar y promover la curiosidad de los alumnos, permitiendo que descubran facetas o maneras interpretativas justificadas que sean incluso diferentes a las de sus docentes, siendo necesario un adecuado criterio para fomentarlas y promoverlas.

CONCLUSIONES

El trabajo presentado demuestra la importancia de una propuesta didáctica integral para la educación musical de instrumentistas, basada en la Teoría del Contenido Musical de Valentina Kholopova. Esta teoría ofrece un marco robusto y holístico que permite a los estudiantes no solo aprender a tocar piezas musicales, sino también comprender profundamente su contexto histórico, cultural y emocional. Al hacerlo, se promueve una interpretación más rica y significativa.

Una de las novedades de este trabajo es el acercamiento por niveles de concreción, el cual puede ser usado según el nivel técnico de los alumnos con la finalidad de que poco a poco vayan adquiriendo habilidades interpretativas conforme aumenten su repertorio musical.

Así mismo, la aplicación de esta perspectiva en la enseñanza musical tiene varios beneficios tangibles como son:

- El enriquecimiento de la interpretación mediante el desarrollo de una comprensión más profunda y contextualizada de las piezas que interpretan, lo que resulta en ejecuciones más ricas y emotivas.
- Desarrollo integral debido a que los estudiantes no solo se convierten en mejores músicos, sino también en sujetos más sensibles y cultos, capaces de apreciar la música en su totalidad
- Fomento de la curiosidad y la creatividad, especialmente al ser incentivados a investigar, debatir y descubrir facetas interpretativas justificadas.

Por otro lado, la implementación de esta propuesta didáctica tiene varias implicaciones prácticas y abre nuevas áreas para la investigación como son en el área de:

- Desarrollo Curricular, al integrar este enfoque en los programas de estudio es posible transformar la manera en que se enseñan y aprenden las piezas musicales, para ello se sugiere desarrollar currículos específicos que incorporen la contextualización histórica, el análisis emocional y la discusión filosófica de manera sistemática a través de la Teoría del Contenido Musical.
- Formación de Docentes, con la aplicación de esta metodología que permita una enseñanza más



efectiva y enriquecedora, para ello, será necesario generar programas de formación continua para docentes que estén diseñados en la inclusión de la Teoría del Contenido Musical, asegurando que los educadores estén bien equipados para guiar a sus estudiantes.

- Investigación Continua, con la apertura para investigar sobre la Teoría del Contenido Musical y esta propuesta basada en niveles de concreción, especialmente cuando se trabaja en diferentes contextos culturales e históricos que influyen en la interpretación musical incluyendo los que surgen en contexto nacional mexicano, se expande la posibilidad de aplicación de esta teoría en diversos géneros y estilos musicales, ampliando su alcance y relevancia.

En última instancia, este artículo destaca la crucial importancia de incorporar enfoques holísticos y centrados en el contenido en la educación musical. La Teoría del Contenido Musical de Valentina Kholopova a través de una propuesta didáctica para lograr una mejora en la interpretación musical permite a los estudiantes desarrollar una apreciación más profunda y significativa de la música. La metodología propuesta no solo mejora la calidad de la interpretación musical, sino que también fomenta el desarrollo de habilidades críticas y creativas, preparándolos para ser intérpretes y pensadores más completos y sensibles.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Antoni Lobo, M., & Zentner, J. (2014). *Las cuatro emociones básicas*. Barcelona: Herder.
- Arnold, D. (1969). *Monteverdi madrigals*. Seattle: University of Washington Press.
- Asafiev, B. V. (1971). *Muzykal'naya forma kak protses [La forma musical como proceso]* (Vol. II). Leningrad: Intonatsia.
- Buelow, G. J., & Marx, H. J. (2007). *New Mattheson Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carmona Sarmiento, J. C. (2020). *Criterios de Interpretación Musical: El Debate Sobre la Reconstrucción Histórica*. España: Publicación Independiente.
- Diletsky, N. (1979). *Идеи грамматики музыкальной [Ideas de gramática musical]*. Moscú: Госкомиздát.
- Donington, R. (1982). *Baroque Music: Style and Performance: a Handbook*. New York: W. W. Norton & Company.
- Kholopova, V. N. (2007). Теория музыкального содержания как наука [Teoría del contenido musical



- como ciencia]. *Проблемы музыкал'ной науки /Music Scholarship: A Russian Scholarly Specialized Journal*, 1(1), 15–24.
- Kholopova, V. N. (2010). *Музыкальные эмоции. Справочник для художественных колледжей и консерваторий. [Emociones musicales. Un manual para facultades y conservatorios de arte]*. Moscú.
- Kholopova, V. N. (2014 a). Hermeneutics, semantics and content (inhalt) of music. The Three Sides of Musical Content [Hermenéutica, semántica y contenido (inhalt) de la música. Las tres dimensiones del contenido musical]. *Philharmonica International Music Journal*(2). doi:10.7256/1339–4002.2014.3.13226
- Kholopova, V. N. (2014 b). *Феномен музыки [El fenómeno de la música]*. Moscú: Direct-Media.
- Kholopova, V. N. (2015). Russian Researchers of the Theory of Musical Content [Investigadores rusos de la teoría del contenido musical]. *43rd World conference of ICTM*. Astana.
- Medushevsky, V. V. (1993). *Intonatsionnaya forma muzyki: Issledovaniya [La forma entonacional de la música: trabajos de investigación]*. Moscow: Kompozitor.
- Morozov, V. (2021). Emotional Hearing: Experimental Psychological Study [Audición emocional: Estudio psicológico experimental]. *Психологический журнал*, 45-62. doi:10.38098/thry_21_0439_10
- Morris, C. W. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós.
- Schweitzer, A., & Guillot, H. (2019). *J. S. Bach: El Músico Poeta*. Argentina: Melos.
- Tatlow, R. (1991). *Bach and the Riddle of the Number Alphabet*. New York: Cambridge University Press.
- Zhurova, E. B. (2015). Tesis de Doctorado: *Воспитание целостного отношения к музыкальному искусству у обучающихся в учреждениях дополнительного образования детей: аксиологический подход [Fomentar una actitud holística hacia el arte de la música entre niños que estudian en instituciones de educación complementaria: un enfoque axiológico]*. Moscú: MGIK.

