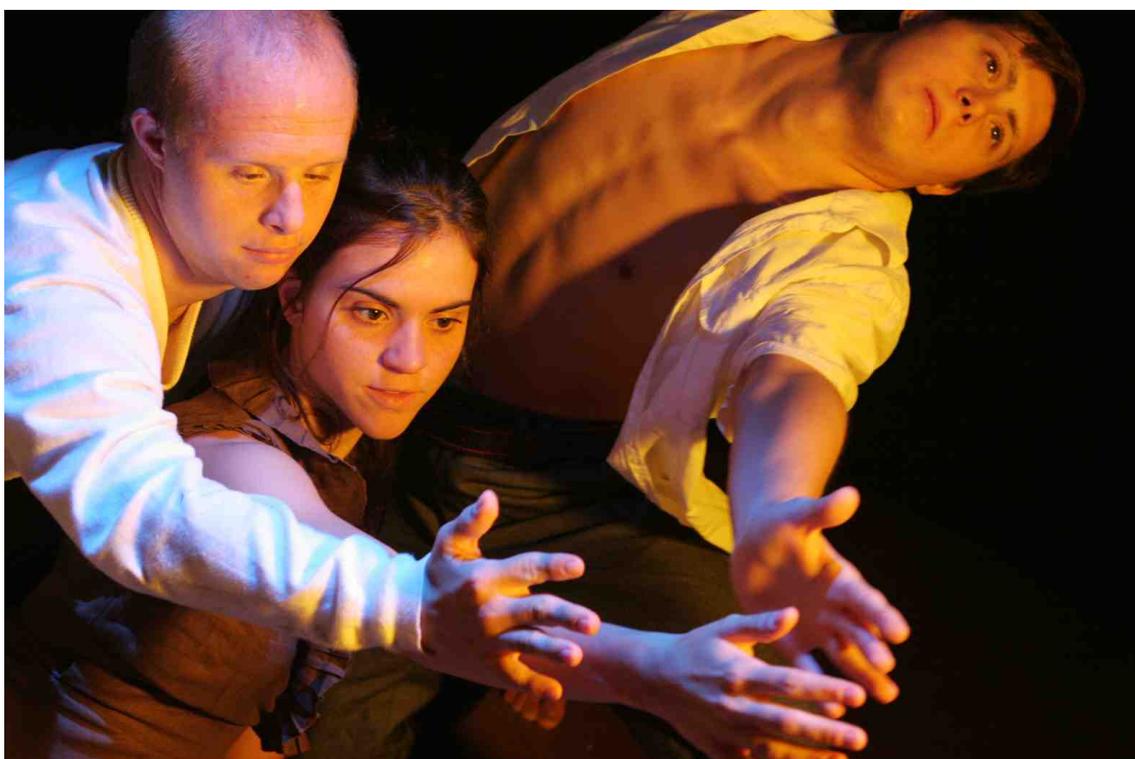


Beethoven: HEROICA³

Concierto didáctico para alumnos de Educación Primaria

Música: L. van Beethoven

Intérpretes: Orquesta Sinfónica de Castilla y León
Lisarco Danza



GUÍA DIDÁCTICA

Ana Hernández – Sanchiz

Rafael Soriano

Índice

1. La guía didáctica	3
2. La Danza Contemporánea	4
3. El espectáculo: Lisarco Danza	5
4. La música: 3ª Sinfonía "Heroica", Op.55	6
PROPUESTAS DIDÁCTICAS	
A. Breve guía para el tratamiento de la discapacidad intelectual en el Aula	15
B. En torno a la pieza coreográfica HEROICA ³	18
B.1 Primer movimiento	19
B.2 Segundo movimiento	22
B.3 Tercer movimiento	25
B.4 Cuarto movimiento	26
C. En torno a la Audición Activa	28
D. En torno a la Audición Interior	29
E. En torno al compositor	30
REFERENCIAS	31

1. La guía didáctica

Elaboramos esta guía con el planteamiento **más práctico** posible, con el objetivo de colaborar en la didáctica de dos conceptos: DANZA CONTEMPORÁNEA y DISCAPACIDAD INTELECTUAL.

Para el enfoque de la metodología hemos utilizado un **método Socrático** basado en el **diálogo con los niños** y en su propia **dinámica de grupo**.

Hemos traducido la interpretación coreográfica de la *Sinfonía n° 3 en mi bemol mayor, opus 55* de Ludwig van Beethoven (1770-1827), conocida como *Heroica*, en fáciles ejercicios físicos y de audición activa que se pueden realizar en el aula de música.

Estos ejercicios son los utilizados en nuestros propios ensayos de la pieza e introducirán al niño/a en el espectáculo en directo de forma comprensiva. Se encuentra a disposición del profesorado una presentación con imágenes del proceso de creación de la coreografía y de diversas actuaciones, con el fin de que puedan ser proyectadas en el aula para ilustrar las propuestas didácticas.

Con el fin de contextualizar la obra, incluimos también unos apartados centrados en el ámbito musical, con especial interés en su autor, uno de los indiscutibles genios de la música occidental. En las actividades propuestas, también tendremos en cuenta la discapacidad física de Beethoven, una sordera que no le impidió crear algunas de las más bellas partituras de la historia de la música.

El **material** necesario para la realización de esta propuesta didáctica es:

- Aula de música liberada de sillas y mesas
- Cañón proyector y ordenador portátil. Ó pizarra interactiva
- Equipo de sonido
- Papel (folios) y material de escritura

2. La Danza Contemporánea

La Danza Contemporánea se trata de un estilo de baile basado en la técnica del ballet clásico. Surge en el siglo XIX como una necesidad de buscar una alternativa a su estricta técnica: por primera vez, comienzan a observarse bailarines descalzos, realizando saltos menos rígidos que los tradicionales de la danza clásica. Como nota distintiva, cabe señalar la importancia del individualismo, la abstracción y la entrega al arte.

Una cualidad interna de la danza contemporánea es el alto grado de interpretación que exige; con esto, el bailarín pretende entablar un “diálogo” con su espectador, es decir, los movimientos se sincronizan con la música a fin de transmitir una emoción, una idea o un pensamiento que permiten la conexión entre el bailarín y su público. Se diferencia también del ballet clásico en los recursos multimedia que se emplean como ornamento escénico: de este modo, un escenario de danza contemporánea puede admitir el acompañamiento del bailarín enfatizado con vídeos o imágenes de fondo.

Las diferencias, muy resumidas, con el ballet clásico son:

BALLET CLASICO	DANZA CONTEMPORANEA
<p>Busca un resultado estético que de sensación de ligereza, luchando con el movimiento en contra de la fuerza de la gravedad.</p> <p>HUYE DE LA GRAVEDAD</p>	<p>Utiliza la gravedad para el contacto del bailarín con su cuerpo y para crear nuevos pasos de baile</p> <p>UTILIZA LA GRAVEDAD</p>
<p>Estéticamente se basa en la belleza romántica del cuerpo en movimiento. Se acerca a la irrealidad de los sueños del S XIX</p> <p>GUSTO POR LA ESTÉTICA DELICADA Y LIMPIA</p>	<p>Crea coreografías basadas en la realidad contemporánea de la persona.</p> <p>UTILIZA TODO TIPO DE ESTÉTICAS</p>
<p>Pone el acento en la limpieza e impecabilidad técnica</p> <p>SE CENTRA EN LA EJECUCIÓN TÉCNICA PURA</p>	<p>Pone el acento en la naturalidad del movimiento y en la comunicación</p> <p>LA TÉCNICA BASADA EN EL MOVIMIENTO NATURAL DEL CUERPO</p>
<p>Busca una estética en el escenario FIGURATIVA</p>	<p>Se centra habitualmente en la estética ABSTRACTA</p>

3. El espectáculo: Lisarco Danza

Lisarco Danza es una compañía de danza contemporánea formada por artistas con y sin discapacidad intelectual.

Los perfiles artísticos que trabajamos en la pieza HEROICA3 son: cuerpo de 9 bailarines, dirección artística, vestuario, diseño escenográfico, construcción escenográfica, producción, promoción y asesor musical, así como personal de apoyo personal y social.

El cuerpo de baile y el grupo de construcción escenográfica integra artistas con discapacidad intelectual en cada uno de los perfiles laborales.

Elegimos el lenguaje de la danza contemporánea porque es un camino común a todos los integrantes, independientemente de sus necesidades de apoyo.

El reto en el trabajo conjunto en todo momento es la comunicación: en el mismo equipo se mezclan músicos con su particular lenguaje musical, bailarines con un lenguaje centrado en el movimiento, bailarines que se expresan en lenguaje bimodal, artistas plásticos que utilizan el color y la forma como metáfora, y el consabido lenguaje propio de la dirección escénica.

El éxito y las dificultades a las que nos enfrentamos junto con sus soluciones en este aspecto nos dan identidad.

<http://www.youtube.com/watch?v=vFfFIV4TH68>



4. La música: 3ª Sinfonía “Heroica”, Op.55

El compositor: Ludwig van Beethoven (Bonn, 1770 – Viena, 1827)



El joven Ludwig con 13 años

Beethoven nació en Bonn en 1770, en una familia de músicos. Su padre, Johann, un cantante de capilla y compositor alcohólico con menos talento y fama que el abuelo, llamado también Ludwig, intentó hacer del pequeño un nuevo fenómeno como Mozart. Le enseñó a tocar el piano, el órgano y el violín, obligándole a dar conciertos desde niño, en los que sorprendía siempre al público con su talento para tocar a primera vista y, especialmente, para improvisar. Podía desarrollar durante más de media hora cualquier tema que le fuera propuesto o uno inventado en el momento... ¡Imaginad qué maravillosas composiciones se perdieron en el mismo momento de nacer!



Beethoven adolescente

A los 14 años fue nombrado organista en la corte de Colonia. En 1787 lo enviaron a Viena para recibir clases de Mozart, pero debió regresar inmediatamente por una grave enfermedad de su madre, que murió, convirtiéndose a partir de ese momento el joven Ludwig en el sustento de toda la familia, ante el hundimiento moral y físico del padre. Cinco años después regresó para estudiar con Haydn, quedándose en la capital austriaca para siempre, componiendo y ofreciendo conciertos de piano y violín.



Retrato de Beethoven
Christian Hornemann, 1803

Con sólo 26 años empieza a notar los primeros síntomas de su problema de audición, que se va agravando progresivamente. En 1802 escribe el denominado *Testamento de Heiligenstadt*, una carta dirigida a sus hermanos Kaspar Anton Karl y Nikolaus Johann, aunque nunca llegó a enviarla y fue descubierta en marzo de 1827, tras la muerte del compositor. En ella habla de su desesperación ante la injusticia de que un músico pudiera volverse sordo, una idea insoportable que le llevó incluso a plantearse el suicidio. Por suerte, también escribió que sabía que todavía tenía mucha música por descubrir, explorar y concretar... y esa esperanza fue la que lo salvó.



Retrato de Beethoven
Willibrord J. Mähler, 1815

Conforme su sordera avanza, va abandonando poco a poco las salas de concierto, los recitales e, incluso, la vida social, convirtiéndose en un ser solitario y un tanto huraño. Su música, en cambio, es cada vez más hermosa, dramática y expresiva. En este periodo "silencioso", Beethoven escribió algunas de sus obras más grandiosas: de la *cuarta* a la *novena sinfonías*, los *Conciertos para piano cuarto* y *quinto*, la famosa sonata para piano *Appassionata* y la *Misa solemnis*, además de sus últimos *Cuartetos*.



Retrato de Beethoven
Joseph Karl Stieler, 1819

Beethoven fue un artista encerrado en su propio mundo, cuya vida pública fue su obra, su música. Él mismo dijo en una ocasión "*mi vida son mis notas*"... ¡y qué razón tenía!. Del mismo modo que su genio está contenido en las notas musicales que dejó escritas en sus partituras, parte de su esencia humana y de su día a día se haya en las anotaciones recogidas en sus tres *Cuadernos de conversaciones*, fechados entre febrero de 1818 y diciembre de 1819. Estas libretas de notas eran el modo de comunicarse con el exterior y establecer las conversaciones que la sordera impedía mantener.



Retrato de Beethoven
F. George Waldmüller, 1823

Pero la mejor manera de conocer a Beethoven, más allá de leer sus propias palabras o las múltiples biografías que sobre él se han escrito, es interpretar su música (todos aquellos que, en mayor o menor medida, tengan la feliz oportunidad de hacerlo) y escucharla (un privilegio al alcance de todos hoy en día).

Beethoven, el compositor revolucionario

Beethoven fue un hombre de su tiempo. Influido por las ideas de la Revolución Francesa, creía en la idea de que nacemos todos iguales, por eso eligió para su *Novena Sinfonía* la *Oda a la alegría* de Schiller, que decía: "Todos los hombres son hermanos". Desconfiaba del concepto de aristocracia, por lo que dedicó la *Tercera sinfonía "Heroica"* a su admirado Napoleón Bonaparte aunque, cuando éste se autoproclamó emperador, retiró la dedicatoria e incluso la tachó, enfadado, del manuscrito.

Hasta la época de Beethoven, los compositores eran una especie de artesanos musicales al servicio de un noble que encargaba "obras a medida" para amenizar una reunión de amigos o una celebración política o familiar. Las obras se escuchaban una o dos veces y dejaban de ser útiles, puesto que ya había pasado su momento. A partir de Beethoven, los compositores se convirtieron en verdaderos artistas, en músicos profesionales que publicaban y vendían sus obras, pensadas y creadas según su propio criterio para un público universal, tanto contemporáneo como futuro. Por eso su producción era más reducida en número que la de los compositores anteriores, porque no componían en serie y con plazo de entrega, sino reflexionando mucho cada idea, madurando y desarrollando cada tema hasta crear una obra única y especial. En adelante, además, la música llegaría a todo el pueblo, no solamente a unos pocos afortunados.

Ludwig van Beethoven transformó progresivamente las reglas y formas musicales del Clasicismo, adecuándolas a las necesidades expresivas del pensamiento romántico, haciendo a la música crecer en todos los aspectos. Según palabras de Leonard Bernstein en su libro *El maestro invita a un concierto*:

"Donde Haydn hace un pequeño y delicioso chiste para ser contado en una sala de estar, Beethoven hace chistes que estremecen al mundo y que se pueden contar en medio de una furiosa tormenta. Donde Haydn hace sorpresas divertidas, Beethoven hace asombrosas sorpresas que te dejan boquiabierto, pero que no te hacen sonreír. Donde Mozart era alegre, Beethoven está loco de alegría. Es como contemplar la música clásica a través de una lente de aumento: todo es mucho más grande. Pero lo más importante que Beethoven aportó a la música clásica fue más emoción personal".



Pero en el ámbito del arte no debemos confundir transformación o desarrollo con superación, tal y como ocurre, por ejemplo, en el terreno de la tecnología, donde los progresos convierten en obsoleta cualquier versión anterior de un producto determinado. Las obras artísticas mantienen su vigencia por el resto de los tiempos, sea una escultura griega, una ópera de Mozart o una novela de Cervantes. Por eso, siendo las sinfonías de Beethoven el punto álgido de su creación, no han superado a las de Haydn o Mozart, del mismo modo que tampoco serán igualadas por ninguna de las compuestas en épocas posteriores.

Beethoven no pudo llegar a aceptar nunca un puesto de director de orquesta, a causa de su temprana sordera. Tampoco le gustaba dar clases, salvo en las ocasiones en que se sentía obligado, como en el caso de su protector, el archiduque Rodolfo de Austria.

La sinfonía

El concepto *sinfonía*, una obra orquestal ordenada en varios movimientos, agrupa un enorme repertorio que se establece a partir del siglo XVIII, aunque tiene su origen tanto en los *ripienos* barrocos como en las *oberturas* o *sinfonías* en tres movimientos de la ópera italiana de finales del siglo XVII. Por su contenido abstracto, se engloba dentro de lo que se denomina música pura, aunque a veces puede seguir un programa que orienta sobre su sentido y significado. Si bien surge como una forma musical para orquesta sola, a lo largo de la historia algunos compositores han incluido voces, coro o instrumentos solistas.

Las sinfonías de Beethoven

Aunque consideramos a Haydn como el *padre de la sinfonía*, por la gran cantidad de ellas que compuso y su contribución en el desarrollo de esta forma, la sinfonía realmente alcanzó la madurez de la mano de Beethoven. Sus obras constan de cuatro movimientos: un primer movimiento *Allegro* con forma sonata; un movimiento lento, a menudo un tema con variaciones; un movimiento de ritmo ternario, introduciendo un *scherzo* en lugar del minueto y trío habitual hasta ese momento; y un último movimiento rápido, de forma rondó o sonata. Su novena y última sinfonía concluye con un movimiento para orquesta, coro y solistas. Otros autores posteriores, como Gustav Mahler, utilizarán con frecuencia estos recursos vocales.

A lo largo de sus nueve sinfonías, Beethoven lleva a la máxima expresión la forma clásica, culminando con el paso a la sinfonía romántica, que se materializa precisamente en la 3ª *Sinfonía Heroica*. Aunque mantiene el interés por el desarrollo temático de Haydn, como muestra su uso brillante del *fugato*, utiliza nuevos recursos: ampliación de la orquesta, añadiendo trombones en las sinfonías *Quinta*, *Sexta* y *Novena*; sustitución del *minueto* por el *scherzo*; inclusión de marcados contrastes dinámicos; utilización de los finales como un clímax, logrando una mayor intensidad emotiva al final (el hoy denominado *finale* sinfónico).

Las innovaciones no se quedan ahí, sino que abarcan también la estructura misma de la obra, desarrollando una concepción cíclica con conexión de algunos movimientos. Beethoven, además, dota de un contenido conceptual algunas de sus obras, a través de la descripción de la naturaleza (*6ª Sinfonía Pastoral*) o del uso de un texto poético (*9ª Sinfonía Coral*).

La Heroica

Heroica (*Eroica* en italiano) es el sobrenombre con que se conoce la 3ª Sinfonía en *Mi bemol mayor Op. 55* de Ludwig van Beethoven. Aunque empezó a componerla en 1802, la retomó en la primavera de 1803, concluyéndola en mayo de 1804. En agosto de ese año se realizó una audición privada en el palacio del príncipe Joseph Franz von Lobkowitz, si bien el estreno público tuvo lugar meses después, el 7 de abril de 1805, en el *Theater an der Wien* de Viena, con el propio Beethoven a la batuta.



Portada del manuscrito original de la 3ª Sinfonía

Como ya hemos comentado en un apartado anterior, el compositor dedicó inicialmente esta obra a Napoleón, por lo que su primera denominación fue *Bonaparte*. Beethoven admiraba al héroe que, en su opinión, encarnaba los ideales de la Revolución francesa. Sin embargo, al autocoronarse emperador en mayo de 1804, el compositor alemán enfureció de tal manera que borró el nombre del militar, tachándolo con tanta fuerza que rompió su lápiz y agujereó el papel. Su comentario fue: "¡Ahora sólo va a obedecer a su ambición, elevarse por encima de los demás... convertirse en un tirano!".

Cuando la sinfonía fue publicada, en 1806, Beethoven escribió como título: "*Sinfonia Eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo*", es decir, *Sinfonía Heroica, compuesta para celebrar el recuerdo de un gran hombre*. No sabemos muy bien si con este gran hombre se refería a un ideal o al espíritu digno que un día fue Napoleón Bonaparte. La obra fue finalmente dedicada al príncipe Lobkowitz, el mismo que acogió en su casa la primera ejecución en privado de la partitura.

Esta sinfonía es considerada como el despertar del romanticismo musical, ya que rompe muchos esquemas establecidos en la sinfonía clásica. Ninguna de sus sinfonías anteriores, ni por supuesto de Haydn o Mozart, dura los 45 minutos de ésta, que puede llegar a la hora si se respetan todas las repeticiones indicadas en la partitura. Es decir, esta sinfonía dura el doble que la mayoría de su época.

Como hemos indicado al hablar de la sinfonía, habitualmente constan de cuatro movimientos. La estructura de esta *Sinfonía Heroica* es la siguiente:

- I. *Allegro con brio*
- II. *Marcia funebre (Adagio assai)*
- III. *Scherzo (Allegro)*
- IV. *Finale (Allegro molto-Poco andante-Presto)*

I. Allegro con brio

Compás: 3/4

Tonalidad: Mi bemol mayor

Estructura: Forma sonata (Exposición – Desarrollo – Reexposición)

Duración: 17'aprox.

El movimiento comienza con dos acordes de la orquesta al completo, a los que sigue la exposición del tema principal, encabezado por los violonchelos y continuado por los primeros violines:

The image shows a musical score for the beginning of the 3rd symphony, focusing on the string section. The instruments listed are Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The music starts with two full orchestral chords, followed by the main theme. The Violoncello and Contrabasso parts are marked with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. The Violino I, Violino II, and Viola parts are marked with a piano (p) dynamic. The score includes dynamic markings like 'p' and 'cresc.' (crescendo).

Comienzo de la 3ª sinfonía en la sección de cuerdas. Presentación del tema en los violonchelos.

Este tema A tiene una configuración muy sencilla por triadas, que va variando a lo largo de todo el movimiento. No será hasta la coda final cuando vuelva a recuperar su forma original.

En el *Desarrollo* aparece un segundo tema de carácter dramático, algo no habitual en las sinfonías clásicas precedentes, en las que no solía aparecer nuevo material temático. En el fugato destaca el ritmo sincopado. El tema B resolverá en la coda final.

The image shows a musical score for the second theme (B) in the first oboe (Fl. and Ob.). The score includes dynamic markings like 'p' and 'sf' (sforzando). The music is marked 'zu 2' (second ending). The Fl. and Ob. parts are marked with a piano (p) dynamic and a sforzando (sf) dynamic.

Presentación del segundo tema (B) en el primer oboe. Después será visitado por el resto de instrumentos.

La *Reexposición* se amplia con una coda final de grandes dimensiones, que adquiere prácticamente el aspecto de un segundo desarrollo.

II. Marcia funebre (Adagio assai)

Compás: 2/4

Tonalidad: Do menor

Estructura: 1ª sección (Do m) – Sección central (Do M) – Recapitulación (Do m)

Duración: 15' aprox.

El segundo movimiento es una marcha fúnebre que ha alcanzado celebridad, siendo interpretada de forma independiente a la sinfonía en ocasiones especiales. Se dice que, al enterarse de la muerte de Napoleón, el compositor comentó: "Yo ya escribí música para este triste hecho". Se refería, obviamente, a esta marcha fúnebre, incluida en la obra dedicada inicialmente a Bonaparte.

La tonalidad del movimiento, Do menor, es recurrente y significativa en la música de Beethoven, quien también la utilizó en obras emblemáticas como su 5ª Sinfonía o en la obertura *Coriolano*.



Tema de la Marcha fúnebre. Exposición en los violines.

El carácter serio y doloroso se evidencia a través de varios recursos utilizados a lo largo de este movimiento lento, que es casi tan largo como el primero. Por ejemplo, es destacable el uso de los contrabajos, que tienen su propia línea, sin duplicar la de los chelos en todo momento como era habitual. Su sonido grave contribuye a la atmósfera profunda y lúgubre.



Fragmento de la partitura de violonchelos y contrabajos (compases 4 al 8).

La última sección, la recapitulación, se estructura en torno a una doble fuga, que intensifica la expresión de dolor desarrollada a lo largo del movimiento.

III. Scherzo (Allegro)

Compás: 3/4

Tonalidad: Mi bemol mayor

Estructura: Scherzo – Trío

Duración: 6' aprox.

Se trata de un movimiento agitado, en el que Beethoven despliega por vez primera todo el potencial del *scherzo*, forma que ya había utilizado en su segunda sinfonía y esbozado en la primera, con un minueto a modo de *scherzo*.

El tema principal cede su protagonismo al efecto conseguido a través de la sucesión de negras en *staccato*, que camina incesante y misteriosamente en la sección de cuerdas, alternando con fragmentos en los que se suman las maderas y las trompas.

Primeros compases del Scherzo. En el último compás se incorporará el tema en el oboe.

Sobre esta base aparece la melodía principal del Scherzo, expuesta por el oboe, retomada posteriormente por la flauta y finalmente por toda la orquesta. Es al final del movimiento cuando realmente se configura por completo el tema, tal y como sucedía en el primer movimiento de la sinfonía.

Tema del Scherzo en las flautas (compás 40 – 48)

El trío se articula en torno al tema expuesto por las tres trompas. Esta utilización de los toques de trompa se convertirán en habituales en las sinfonías románticas alemanas.

Presentación del tema del Trío en las trompas.

IV. Finale (Allegro molto–Poco andante–Presto)

Compás: 2/4

Tonalidad: Mi bemol mayor

Estructura: Variaciones

Duración: 12' aprox.

El *Finale* se desarrolla como un tema con variaciones, aunque el tema no se presenta al comienzo, sino después de unas primeras elaboraciones.

Beethoven ya había utilizado esta misma melodía en varias de sus obras, como son la Contradanza WoO 14 n°7, el Ballet "Las criaturas de Prometeo" Op.43 y, especialmente, las Variaciones para piano Op.35, conocidas también como Variaciones Heroica por esta razón.

The image displays two systems of musical notation for the woodwind section of the finale. The top system covers measures 1 through 4. It features four staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The first oboe part is marked with a first ending bracket and a 'p' dynamic. The other woodwinds play a supporting part, with the oboe part also marked 'dolce'. The bottom system covers measures 5 and 6. The first oboe part continues the melody, marked with a 'p' dynamic. The other woodwinds play a supporting part, with the oboe part marked 'decresc.'. The bottom system also includes a 'p' dynamic marking for the bassoon part.

Presentación del tema en las maderas. El primer oboe va cantando la melodía.

Este movimiento, que requiere de un gran virtuosismo por parte de la orquesta, se estructura en una serie de episodios de textura contrapuntística, con algunas fugas muy complejas, pasajes brillantes y muchos contrastes dinámicos.

PROPUESTAS DIDÁCTICAS

A. Breve guía para el tratamiento de la discapacidad intelectual en el aula

CONCEPTOS BÁSICOS:

¿Qué es la discapacidad intelectual?

“Discapacidad intelectual no es algo que uno tenga, como ojos azules o un corazón enfermo. Ni es tampoco algo que uno sea, como bajo de estatura o delgado...”

Discapacidad intelectual se refiere a un particular estado de funcionamiento que comienza en la infancia y en el que coexisten limitaciones en la inteligencia y con limitaciones en habilidades adaptativas JUNTO CON habilidades personales y de creación de lenguaje, estructura social y canales de comunicación.

¿Quién es una persona con necesidades de apoyo?

- 1.- Un ciudadano de pleno derecho en todas las facetas correspondientes a su edad y participación en la sociedad.
- 2.- Una persona que para el desempeño de las diferentes facetas de su vida cotidiana y proyecto personal , necesita apoyo.

¿Qué es un apoyo?

Aquello (objeto o persona) que completa mis facultades físicas o intelectuales para conseguir realizar aquello que necesito/deseo.

Ejemplo:

Una persona con miopía : su apoyo son unas ... gafas

Una persona que no puede oír: su apoyo son ... gestos para hablar, audífonos, o implante coclear

Una persona ciega: su apoyo son ... Un bastón, lectura braille, audio guías en los teatros.

Un jugador famoso con un tobillo lesionado: su apoyo es ... silla de ruedas, muletas.

Un profesor de colegio que no sabe inglés, en Londres : su apoyo es ... Una persona que sepa inglés y español.

Una persona que no sabe leer las palabras: su apoyo es ... Una persona que le lea las palabras.

Un papá/mamá que no puede con el carro de la compra del mercado: su apoyo es ... Una persona fuerte que le ayude con el peso.

Una persona que necesita mucho tiempo para aprender a escribir : su apoyo son ... Colegios y profesores de educación especial.

Una persona que no sabe cocinar: su apoyo es ... Un cocinero o un profesor de cocina

Un músico que no se acuerda de lo que debe tocar: Su apoyo es ... Una partitura.

Los apoyos pueden ser: objetos o personas

TODOS ESTAMOS RODEADOS CONSTANTEMENTE DE APOYOS: un autobús escolar o el tren , por ejemplo es un apoyo a las personas para poder recorrer grandes distancias en poco tiempo y que puedan llegar a sus destinos cuando lo necesitan.

Nuestra necesidad de apoyos no debe condicionar nuestra presencia y participación en la sociedad como ciudadanos.

Esta premisa no se suele cumplir en los casos de discapacidad intelectual, siendo necesaria la intervención de técnicos en inclusión social y programas específicos creados por asociaciones de familiares, federaciones, ONG, etc.

CUANDO LOS APOYOS SIRVEN PARA MEJORAR ALGUNA HABILIDAD PERSONAL SE DENOMINAN APOYO TERAPEÚTICO.

Dudas frecuentes de los niños/as

Basándonos en los muy numerosos programas escolares que hemos realizado y en la participación de grupos de artistas (músicos) con discapacidad en centros escolares, hemos descrito las dudas que se suelen repetir en el aula.

Es muy positivo que ante las primeras imágenes de presentación los alumnos reaccionen libremente y se dedique tiempo y espacio a sus dudas iniciales. Resolver las dudas en este momento es un paso imprescindible para poder percibir todos los contenidos posteriores de la compañía.

Ninguna pregunta debe ser tratada como "tabú" y la clave del enfoque de la respuesta es siempre la identidad como persona y como ciudadano.

Para esta introducción hemos seleccionado una serie de fotografías que el profesor/a puede mostrar como inicio de la actividad y a la hora de presentar la compañía de danza y su composición.

¿Están enfermos?

La respuesta más eficaz se puede dar observando la fotografía proyectada y devolviendo las siguientes preguntas: ¿tiene gripe? ¿Le duele la tripa o tiene fiebre? ¿Tiene dolor en alguna parte de su cuerpo?

La conclusión a la que se puede llegar con estas preguntas es que ellos no están enfermos, son personas que son así, tienen esta forma de ser individual como todos somos diferentes.

Son raros... Risas ante algún rasgo físico

Ante esta observación podemos dirigir la atención a los rasgos concretos de rostro de los propios compañeros:

El juego consistiría en, por parejas y en voz alta, ir respondiendo las siguientes preguntas:

Cómo tienes los ojos tú?
Cómo tiene los ojos tu compañero?
Cómo tienes la boca tú?
Cómo tiene la boca tu compañero?
Cómo tienes la nariz?
Cómo tiene la nariz tu compañero?

Con las respuestas, muchas veces divertidas, se profundiza en la realidad de que todos somos diferentes y tenemos rasgos diferentes en el rostro, manos, etc.

El objetivo es el sustituir el concepto "raro" por "diferente", y descubrir que la diferencia está en todas las personas.

Si en el desarrollo del juego algún niño/a recibe alguna descripción hiriente es el momento de preguntar al niño/a afectado cómo se ha sentido y facilitar que el niño/a que emite ese comentario pueda empatizar. ¿Cómo te sientes tú cuando te dicen estas cosas?

Esta misma actitud empática asumida por el grupo puede dirigirse a las fotografías.

Yo conocí un señor/ niño así y había que ayudarle/yo le ayudaba:

Es un momento interesante para hablar sobre ¿qué es un apoyo?. El concepto lo hemos desarrollado en el apartado anterior a través de preguntas que pueden ser trasladadas literalmente a los alumnos.

Relacionarlo con abuelos/familiares/conocidos con otras necesidades de apoyo
La relación con personas del entorno familiar que manifiestan una necesidad de apoyo puntual o permanente (por motivos de edad etc..) facilita al grupo la empatía hacia un punto de vista normalizado de la discapacidad intelectual.

Aspectos a tener en cuenta

En general los niños/as de primero y segundo de primaria comparten los conceptos rápidamente, de tal manera que si el profesor/a insiste en estos conceptos puede crear una diferencia en la percepción que en ese momento los alumnos no tienen.

En ningún caso una persona con necesidad de apoyo pierde su condición de ciudadano completo, por lo que todas las actitudes que se deriven en: ayuda caritativa, lástima (pobres, pobrecitos), asociarlos con el estigma de "personas necesitadas", es PROFUNDAMENTE PERJUDICIAL PARA ESTE COLECTIVO Y LESIONA DE FORMA GRAVE SU IMAGEN PÚBLICA.

B. En torno a la pieza coreográfica HEROICA³

En el siguiente apartado queremos compartir la interpretación coreográfica que en LISARCO DANZA hemos hecho de esta pieza musical.

La relación de juegos que proponemos, y que nosotros hemos puesto en práctica en los ensayos formales, facilitarán al alumno/a al seguimiento de la pieza y le introducirán con facilidad en el lenguaje de la danza contemporánea.

La interpretación la hemos hecho utilizando dos lenguajes: uno coreográfico y otro plástico, basándonos en el estudio de los planos sonoros de sinfonía.

Aplicado al aula podría utilizarse los diferentes grupos de instrumentos: Cuerda, madera, percusión, y puede servir para introducir al alumno en el sonido y concepto de orquesta.

Interpretación plástica

Hemos resumido esta sinfonía como una enorme maraña , un tejido formado por todos los sonidos de la sinfonía y los movimientos de los bailarines en el espacio.

Esta maraña no crea confusión. Se trata sin embargo de una materia prima con la que Beethoven crea su obra.

Los bailarines desarrollan este concepto a nivel de movimiento por el espacio. No existen entradas o salidas de los bailarines en el escenario. Constantemente construyen y hacen visible el sonido de la sinfonía.

Adjuntamos una serie de imágenes para ilustrar este concepto.

Interpretación coreográfica

Proponemos una serie de juegos que ofrecen un resultado de movimiento grupal. Si el profesor/a recoge las figuras que resultan de cada juego y pide a los alumnos que las realicen de forma consecutiva sobre la música, el resultado será una coreografía grupal con contenidos y orientación similar al de la compañía.

La duración aproximada de los tres juegos es de 1 h – 1h'30 min

B.1 PRIMER MOVIMIENTO:

La presentación, El conflicto, El grupo

JUEGO Nº 1: Presentación individual ¿Quién SOY YO?

OBJETIVO: Que el alumno invente una forma de ser únicamente con movimiento en el espacio vacío y la comunique al grupo

DESARROLLO: Con la música del primer movimiento de la sinfonía de fondo se propone dar respuesta a estas preguntas ¿a qué animal te suena? ¿De qué color es? ¿Qué hace la música? ¿A qué película te recuerda? ¿Es una música de verano, de otoño, de invierno, de primavera? ¿A qué comida te recuerda?... y todas las preguntas figurativas o conceptuales que faciliten la creación de imágenes en el alumno en contacto con la sinfonía.

Una vez que cada niño/a tiene clara la imagen deberá ponerse por parejas y contársela a su compañero con el cuerpo para que la adivine, al modo del famoso juego de "las películas".

Una vez que todos los alumnos tienen su manera de moverse personal, se sitúan en un gran círculo y, siempre con el primer movimiento de fondo, deben hacerlo todos a la vez mirándose en el círculo.

Deberán buscar todas las maneras posibles de moverse con esa imagen y el profesor deberá apoyar este trabajo dando ideas, un reflejo, estimulando el movimiento.

RESULTADO FINAL

Al terminar, se propone que voluntariamente, salga quien quiera para hacer su imagen y todos sus movimientos.

El formato de este resultado final sería:

MOVIMIENTO GRUPAL - INDIVIDUAL – MOVIMIENTO GRUPAL – INDIVIDUAL – MOVIMIENTO GRUPAL – INDIVIDUAL.

Se amplía este esquema tantas veces como sea necesario.



JUEGO N° 2 : Los monstruos

OBJETIVO: Crear una figura teatral y coreográfica grupal muy relacionada con la estética musical de la fuga en el primer movimiento (minuto 7'20" a 8'10").

DESARROLLO: Para iniciar este juego se realizará una audición de este momento musical dramático dentro del primer movimiento. Posteriormente y de forma individual cada alumno elegirá un "monstruo" que hará luego con el cuerpo. La propuesta es que los "monstruos" están en el suelo y se levantan poco a poco. El resultado individual deberá ser claro y visible. Ningún "monstruo" habla con otro.

RESULTADO FINAL:

Cuando todos los monstruos están concretos y se ven claramente se completa la pauta coreográfica:

- 1.- Los "monstruos" se levantan despacio, muy despacio y todos al mismo tiempo mirando al mismo sitio (público)
- 2.- Cuando todos estamos de pie hacemos una barrera y empujamos, muy despacio y con mucha fuerza, todos hacia el mismo sitio (público)

El resultado final es de contenido puramente coreográfico. El proceso debe ser divertido, dando espacio a la creación del personaje con todos los detalles posibles.



JUEGO N° 3: Cosas que podemos hacer juntos

OBJETIVO: Crear Figuras coreográficas grupales basadas en el primer movimiento , a partir de minuto 8'00".

DESARROLLO: ¿Cuántas cosas podemos hacer todos juntos?: figuras en el espacio, formas cogidos de las manos, o en el suelo tocándonos con los pies, o de pie usando tocándonos con las espaldas. Podemos hacer cualquier tipo de acción juntos al unísono.

¿Qué ideas nos ofrece la música? En este ejercicio se trabaja con el gran grupo para desarrolla su creatividad basada en la música, y realizada rápidamente a nivel práctico , ya que para ello se utiliza únicamente nuestro cuerpo en el espacio.

RESULTADO FINAL:

Movimientos coreográficos corales ejecutados al unísono relacionados con la pieza musical.



Copyright Andreas Knapp Kulturservice GmbH - Email: akphoto@web.de

B.2 SEGUNDO MOVIMIENTO El drama, La transformación.

JUEGO N° 4: Las sombras

OBJETIVO: Utilizar la sombra corporal completa para la creación coreográfica sobre el 2º movimiento de la sinfonía

MATERIAL: Fuente de luz dirigida: foco, lámpara alógena, luz del cañón proyector , etc.

DESARROLLO: Para este ejercicio es interesante en primer lugar hacer una audición del primer tercio del segundo movimiento y hablar con los alumnos sobre el carácter de la pieza, así como de la velocidad, color, etc.

El juego es bastante sencillo y conocido por los niños. Se trata de crear sombras con todo el cuerpo sobre la pared que estén ajustados y sean coherentes con la música que suena. El sentido dramático de la pieza y el hecho de cambiar la luz del aula ofrece una intimidad al ejercicio motivadora y que favorece la concentración .

RESULTADO FINAL: Los alumnos individualmente crean una secuencia coreográfica sobre la sinfonía. Aplicada al resto de los fragmentos del movimiento, como proponemos con esta metodología, los niños son creadores y ejecutores de una coreografía sobre la sinfonía.



JUEGO N° 5: Dos animales juntos

OBJETIVO: Aplicar coreográficamente e interiorizar técnicas formales de danza contemporánea, DANZA CONTACT.

DESARROLLO: La técnica de danza contemporánea CONTAC consiste en una serie de movimientos improvisados por el bailarín siempre en contacto con otro bailarín que improvisa de la misma manera.

El juego en resumen consiste en elegir dos animales iguales: dos gatos, dos pájaros, dos serpientes, etc. y proponer que están juntos enredados. Juntos tienen que salir juntos de una red:

La secuencia del ejercicio sería:

- 1.- Explicación
- 2.- Elección de animal por parte del alumno
- 3.- Formar parejas atendiendo a la afinidad entre los animales escogidos.
- 4.- Práctica inicial: andar juntos pegados, sentarse en dos sillas juntos, acciones cotidianas juntos, siempre en contacto
- 5.- Práctica con la música y la imagen de la red

El profesor deberá orientar para que el resultado final sea comunicativo al espectador y relacionado a nivel de ritmo del movimiento con la música.

Se aconseja al principio practicar con movimientos muy lentos. Los resultados son muy fáciles y la experiencia muy placentera. Aun así es conveniente advertir a los alumnos de que tengan cuidado de no pisarse etc.

RESULTADO FINAL: Plásticamente se obtiene un resultado muy cercano a la música. Introduce de forma directa en contenidos de danza contemporánea de los que luego serán espectadores



JUEGO N° 6: Uno hace un movimiento pequeño y los demás lo hacen grande

OBJETIVO: Reinterpretar por parte del gran grupo una improvisación de movimiento realizado por un bailarín voluntario.

DESARROLLO: Para este juego se piden voluntarios que quieran moverse libremente con la música a cámara lenta (muy muy despacio). Es un juego similar al del espejo (imitación de movimientos) sólo que poniendo en comunicación un individuo y un grupo.

El juego consiste en que el bailarín voluntario se sitúa delante del grupo, y este hace de fondo. Desde el punto de vista del público el bailarín queda en primer término y el grupo en segundo término.

Utilizando la segunda mitad, (después de la fuga musical) del segundo movimiento, el bailarín voluntario improvisa movimientos con libertad de todo tipo (grandes, pequeños, altos, bajos, de animales, como el sonido, como una piedra, como un árbol, etc. etc.,) y el grupo lo imita pero haciéndolos más grandes, más visibles.

Será conveniente advertir a los niños del grupo que no exageren y que tengan muy en cuenta donde están y que están juntos, para evitar tropezones. Es interesante poner como consigna que en el grupo del fondo "está prohibido tocarse", "sin tocarse"

Esta consigna da limpieza al resultado y seguridad al ejercicio.

RESULTADO FINAL: Completa la creación coreográfica del segundo movimiento junto con los resultados de los ejercicios anteriores.



B.3 TERCER MOVIMIENTO

La energía

JUEGO N° 7: La máquina

OBJETIVO: Construir un movimiento grupal unísono diversificado y coordinado en contacto con el tercer movimiento de la sinfonía.

DESARROLLO: En primer lugar será necesario una audición activa del tercer movimiento consistente en: sobre un papel y mientras escuchan el tercer movimiento deben dibujar en un papel una máquina que suene como el fragmento musical. Tal vez sea necesaria más de una audición de este movimiento dada su duración.

Una vez concretado el diseño lo expondrán al grupo y conforme van explicándolos se reúnen por diseños afines, complementarios ó parecidos, de tal manera que el grupo grande quede dividido en 4 "máquinas".

Estos 4 grupos deberán construir esta máquina con el cuerpo y presentarla a los compañeros de forma clara y coherente con la música. Y al terminar, la gran pregunta ¿Cómo pueden funcionar estas 4 máquinas juntas?

El objetivo final es la interpretación coreográfica de estas máquinas sobre el espacio, coordinadas y relacionadas con la música. El profesor podrá llamar la atención sobre las diferentes intensidades de la música así como los diferentes cambios de ritmo

RESULTADO FINAL: Sobre el espacio se desarrolla una coreografía creada sobre el tercer movimiento , un tutti de movimiento coordinado hacia el espectador. Ofrece un cambio de carácter respecto al segundo movimiento de la sinfonía.



B.4 CUARTO MOVIMIENTO

La libertad. La Maraña

JUEGO Nº 8: Los saltos y los barrenderos

OBJETIVO: Crear un diseño coreográfico que permita adaptarse a las diferentes variaciones que conforman el cuarto movimiento, en un diseño individual y grupal.

DESARROLLO: Es interesante que el profesor haya hecho una audición explicando qué es una variación musical e identificarlo en el cuarto movimiento. Este aspecto es interesante pero no imprescindible, ya que se percibe fácilmente de manera intuitiva.

Un grupo de voluntarios serán los bailarines principales y los demás serán los barrenderos que dejarán el espacio limpio. Los bailarines voluntarios inicialmente practicarán todas las formas de saltar posibles: raras, normales, altas bajas, divertidas, serias, parecidas a cualquier cosa que hayan visto, etc. El resto del grupo practicará junto cómo convertirse en una escoba gigante que tendrá que barre con cuidado a cualquier bailarín del escenario, siempre con la consigna de que ESTÁ PROHIBIDO TOCAR Y EMPUJAR. Es necesario utilizar cualquier otro recurso (¡incluso el soplido!).

Una vez terminado este proceso, en contacto con el cuarto movimiento, y cuando noten que "la música cambia", irán barriendo sucesivamente a todos los bailarines solistas, después de que estos hayan tenido tiempo para su interpretación consecutiva.

El esquema sería el siguiente:

BAILARÍN SOLISTA- GRUPO QUE LE BARRE – 2º BAILARIN SOLITAS –GRUPO QUE LE BARRE – 3º BAILARIN SOLISTA –GRUPO QUE LE BARRE, etc.

Al terminar con todos los bailarines, todos los miembros del grupo saltarán lo más alto y lo más divertido que puedan.

RESULTADO FINAL: Si se compagina este ejercicio con el estudio del concepto de "variación musical" queda perfectamente plasmado por los niños corporalmente e interiorizado de esta manera.



JUEGO N° 9: La maraña

OBJETIVO: Crear con itinerarios por parte de los bailarines una estética similar a la interpretación plástica de la pieza

DESARROLLO: El juego consiste principalmente en crear visualmente una sensación de maraña de cuerpos. Para ello en primer lugar el grupo se sitúa en círculo grande y a la orden del profesor todos los integrantes deben cruzarse sin tocarse y con el máximo cuidado (muy despacio), para volver a rehacer el círculo en la nueva posición.

Se practica las veces que sea necesaria hasta adquirir limpieza en la ejecución. Si es muy difícil hacerlo en un grupo numeroso pueden dividirse en pequeños grupos.

Una vez realizado esta parte del juego, y enmarcados en segunda mitad de la sinfonía, el grupo lo realiza en un círculo muy cerrado, lo que obliga a todavía mayor precisión en el cruce. Se pueden dar orientaciones para se ayuden abriendo paso en un principio con las manos a las que sigue el resto del cuerpo.

Finalmente el grupo, y para cerrar el trabajo, deberá inventar un final conjunto para el gran final musical de la sinfonía.

RESULTADO FINAL: Si se hace con cuidado, es un ejercicio de coordinación grupal muy intenso y divertido para los niños/as.



Copyright Andreas Knapp Kulturservice GmbH - Email: akphoto@web.de

C. En torno a la Audición Activa

Para terminar este material, queremos compartir un ejercicio de audición activa que hemos realizado con éxito ya que es accesible y productivo para todos los miembros del cuerpo de baile independiente de sus necesidades de apoyo.

Creemos que el trabajo de los alumnos que asistirán como público a través de los ejercicios (adaptados en algún caso) que utilizamos en la compañía puede facilitar la comprensión, el seguimiento y el placer de ver contenidos ya experimentados.

Creemos igualmente en un resultado final donde la discapacidad intelectual no sea el contenido en el escenario a los ojos de los alumnos, y sí lo sea en cambio, la danza y la música interpretada en directo.

El ejercicio es muy sencillo:

El grupo de alumnos se divide en grupos de 6 niño/as.

Extienden una fila de folios y deben realizar una línea que para ellos es el sonido de la sinfonía (se recomienda que la duración de este ejercicio no sea superior a un movimiento) .

Los niños/as debe empezar todos a la vez por el mismo folio, por lo que habrá que dedicar tiempo para que puedan situarse en el reducido espacio corporalmente, en un ejercicio de cooperación interesante.

Una vez preparados, comienza la audición.

El resultado final es una maraña de líneas de colores que se entremezclan y son una fantástica fotografía de una audición intensa y una interpretación cargada de libertad.



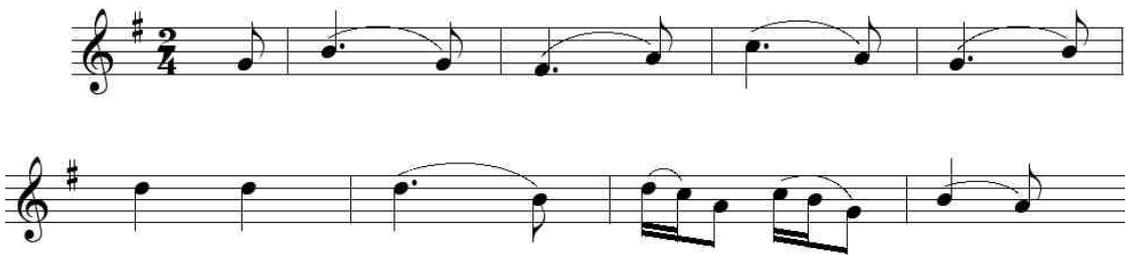
D. En torno a la Audición Interior

Beethoven, el músico sordo

Con el espectáculo *Heroica*³ vais a tener la oportunidad de disfrutar de la música de uno de los más grandes compositores de todos los tiempos. Para ir bien preparados al concierto es probable que, además de bailar, leáis, cantéis y, sobre todo, escuchéis música...

Curiosamente, Beethoven percibió la música que nosotros vamos a escuchar de una manera muy diferente, porque estaba prácticamente sordo cuando la compuso. Bueno, sí la escuchó en su interior, ya que durante su niñez y juventud escuchó e interpretó tanta música que en su cabeza permanecieron para siempre notas, melodías y acordes. Así fue capaz de componer sus obras más hermosas, a pesar del silencio en el que vivía.

- Podéis experimentar la audición interior, el recuerdo mental de una melodía, de una manera sencilla. Aquí tenéis la melodía del cuarto movimiento, el tema sobre el que Beethoven escribe diferentes variaciones. Podéis tararearla con una sílaba o bien inventar una letra que encaje con el ritmo y la acentuación. Aprendedla y cantadla de memoria.



- Una vez que la sabéis de memoria podéis realizar la prueba del "oído interior": cantad en voz alta las cuatro primeras notas y continuad cantando las siguientes ocho notas mentalmente, sin emitir sonido. Volved a hacerlo en voz alta a partir de ahí hasta el final. ¿Sois capaces de completarla? ¿Termináis todos al tiempo? ¿Escucháis la música en vuestro interior?
- Escuchad ahora el cuarto movimiento *Finale* e intentad seguir las apariciones del tema. ¿Cuándo se escucha por primera vez? ¿Qué instrumentos lo interpretan? ¿Aparece siempre igual? ¿Qué cambios o variaciones escucháis?
- Podéis intentar hacer esta misma actividad con los temas del resto de movimientos, que aparecen en las partituras en el apartado de análisis de cada movimiento de la sinfonía.
 - Buscad una letra que encaje en la música.
 - Aprended la frase de musical con el texto.
 - Trabajad el oído interno.
 - Escuchad el movimiento concreto y reconoced los temas, indicando sus entradas con un gesto, diciendo el texto rítmicamente...

E. En torno al compositor

Aquí Beethoven... aquí un amigo

Os vamos a presentar a Ludwig van Beethoven. Es uno de los compositores más importantes de la historia de la música y se ha escrito muchísimo sobre él y sobre su música. Vamos a conocerle a través de las palabras de un escritor que lo admiraba mucho y decidió escribir su biografía en un libro llamado “*Vida de Beethoven*”. El texto comienza con esta descripción:

Era bajo y prieto, de traza sana, de complexión atlética; tenía la cara grande, de tez morena – menos al final de su vida, que se tornó de un tono enfermizo y amarillento, en el invierno sobre todo, cuando él vivía encerrado, lejos del campo –; la frente poderosa y abultada; los cabellos negríssimos, espesos y erizados, cabellos en que el peine parecía no haber entrado nunca; sus ojos brillaban con tan prodigiosa intensidad que se hacían dueños de cuantos los miraban. Todos los creían negros; pero no eran negros, sino de un azul grisáceo, pequeños y escondidos. La nariz era chata y grande, una jeta de león; delicada la boca, con el labio inferior avanzando sobre el otro; temibles las mandíbulas, que hubieran podido cascar nueces. Sonreía bondadosamente. En cambio su reír era desagradable, falso, violento y rápido: la risa de un hombre que no está habituado a la alegría”.

Romain Rolland: *Vida de Beethoven*. Ed. Losada. Buenos Aires, 2006.

- Fijaos en todos los rasgos que describe el escritor y realizad un retrato o caricatura de Beethoven que recoja todas estas características.
- ¿Podrías describir de este modo a alguno de vuestros compañeros de clase? Tratad de utilizar un lenguaje variado, buscad los adjetivos más apropiados, utilizad comparaciones, etc.
- Después de escribir esos retratos literarios, leéroslos entre vosotros. No digáis el nombre del compañero descrito, si es una buena descripción, el resto será capaz de adivinar de quién se trata.
- ¿Os reconocéis en las descripciones de vuestros compañeros? ¿Qué imagen tenéis de vosotros mismos? ¿Habéis sido justos a la hora de describir a los demás?
- Fijaos en las siguientes imágenes. Corresponden a Beethoven en diferentes momentos de su vida. Intentad ordenadlas cronológicamente:



Referencias:

Bibliografía

- ADORNO, T. W. *Beethoven. Filosofía de la música*. Akal. Madrid, 2003.
- BEETHOVEN, L. V. *Cuadernos de conversaciones 1, 2 y 3*. Ellago. Castellón 2001-2003.
- BERNSTEIN, L. *El maestro invita a un concierto*. Siruela. Madrid, 2004.
- DELGADO, F. *Beethoven, el Huérfano que buscó al padre*. Real Musical, 2000.
- DOWNS, Ph. G. *La música clásica*. Akal Música.
- IRURZUN, P. *Beethoven, el músico sordo*. Sabelotodos. Ed. El rompecabezas. Madrid, 2008.
- ISSERLIS, S. *Por qué Beethoven tiró el estofado*. Fundación Scherzo, 2008.
- PLANTINGA, L. *La música romántica*. Akal. Madrid, 1992.
- RANDEL, D. *Diccionario Harvard de Música*. Alianza editorial.
- ROLLAND, R. *Vida de Beethoven*. Losada. Buenos Aires, 2006.
- ROSEN, Ch. *El estilo clásico: Hayd, Mozart, Beethoven*. Alianza Música.
- SIMPSON, R. *Beethoven. Las Sinfonías*. Ed. Idea Books. Cornellà de Llobregat, 2004.
- STEINITZER, M. *Beethoven*. Fondo de Cultura Económica. 6ª Ed. México, 1993.
- TRANCHEFORT, F. R. y VV.AA. *Guía de la Música Sinfónica*. Alianza editorial.

Discografía

Existe una inabarcable cantidad de grabaciones de la obra de Beethoven, especialmente de sus sinfonías. Aquí incluimos algunas de ellas:

Beethoven: Symphonies Nos. 1-9
Chamber Orchestra of Europe
Dir. Nikolaus Harnoncourt
1991, Teldec Classics International GMBH

Beethoven: Symphony No. 3
Berliner Philharmoniker
Dir. Herbert von Karajan
1993, Deutsche Grammophon

Enlaces web

Análisis audiovisual de la sinfonía:

<http://www.keepingscore.org/sites/default/files/swf/beethoven/beethoven-full>

Discapacidad intelectual:

<http://www.feaps.org/biblioteca/documentos/discapacidad.htm>

Danza Contemporánea:

<http://www.eter.es/dn/>