



DESCUBRE...CONOZCAMOS LOS NOMBRES 02
RECURSOS FORMATIVOS Y ACTIVIDADES DIDÁCTICAS

Sofía Martínez Villar
Carme Trobalón Miramanda
Marina Val Miró

DESCUBRE...CONOZCAMOS LOS NOMBRES 02 PROGRAMA

FEDERICO JUSID Itinera 4.0

Tránsitos para metal grave concertante y orquesta sinfónica

GABRIEL FAURÉ Réquiem, op.48



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

**ORQUESTA
Y CORO**

NACIONALES
DE ESPAÑA



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

RECURSOS FORMATIVOS

- Federico Jusidpg. 5
- Itinera 4.0 Tránsitos para metal concertante y orquesta.. pg.6
- Los más graves de la orquestapg.7
- Gabriel Fauré.....pg.9
- Réquiem, op. 48.....pg.10
- Guía a la audición. VI. Libera Me.....pg.11

ACTIVIDADES DIDÁCTICAS

- Actividad 1: ¿Qué fue antes, la letra o la música?..... pg.13
- Actividad 2: La música y la imagen: oído y vista.....pg.17
- Solucionario.....pg.20

INTRODUCCIÓN

Con esta guía queremos proponer una serie de recursos formativos y actividades didácticas que nos permitan Descubrir y Conocer las obras y los compositores que forman parte del ciclo de conciertos Descubre...conozcamos los nombres de la Orquesta y Coro Nacionales de España. Una idea original de la OCNE en la que, durante el concierto, se combina una breve charla —con ejemplos musicales tocados en directo por la propia orquesta— seguida de la interpretación de la obra sin interrupciones y con una cuidada guía de audición que se proyecta con imágenes y se coordina con un sutil diseño de luces.

De forma similar a otras experiencias culturales, como las visitas guiadas a exposiciones, pretendemos contextualizar la obra y el compositor, y pararnos auditivamente en aquellos detalles y significados que son fundamentales para disfrutar, aún más, de lo que escuchamos. De este modo, buscamos promover una audición más intensa y profunda, pero que al mismo tiempo sea respetuosa, con la forma singular que cada asistente tenga de percibir la música.

Esta guía quiere ser un complemento —previo o posterior— a la experiencia de asistir al concierto. Por ese motivo, se han diseñado unos recursos formativos, que resulten de interés a todos aquellos que deseen profundizar en la percepción de la música. Al mismo tiempo, se ofrecen actividades didácticas pensadas para que los docentes de música se sirvan de nuestra propuesta y la apliquen, adopten o compartan con sus estudiantes. Hemos creado, también, una cápsula introductoria y una lista de reproducción con la que poder escuchar las propuestas de repertorio de los recursos formativos y resolver las actividades didácticas.

Estos son los enlaces:

<https://open.spotify.com/playlist/3uGNwfKqMFvmEofg7UhsR1?si=350301ff33014bf5>





RECURSOS FORMATIVOS

FEDERICO JUSID (1973)

Es un compositor y pianista de origen argentino que vive y trabaja entre Madrid y Los Ángeles. Creció rodeado de cine debido a la profesión de sus padres: José Jusid, director de cine y Luisina Brando, actriz. Comenzó muy pronto a recibir lecciones de un maestro de piano al que recuerda con afecto por sus clases entretenidas y variadas para, posteriormente, estudiar en el Conservatorio de Buenos Aires, The Manhattan School of music de Nueva York y ampliar su formación, como pianista y compositor, en Boston y Bruselas.

Su enorme catálogo de obras combina la música para audiovisual —con decenas de bandas sonoras para largometrajes, series de televisión y arreglos de publicidad— con música para concierto tanto sinfónica como de cámara. La lista de premios y nominaciones por su trabajo es abrumadora e incluye nominaciones y premios tan prestigiosos como los Goya, los Oscar y multitud de premios internacionales de asociaciones y academias de artes y ciencias cinematográficas.

Además de esta impresionante carrera plagada de éxitos con músicas inolvidables como las compuestas para la serie Isabel (2012, Diagonal Televisión /RTVE); la banda sonora de El secreto de sus ojos (2009, Juan José Campanell, Premio Oscar a la mejor película extranjera) o La librería del ingenioso Hidalgo (obra de cámara escrita para el Sonor Ensemble del que él mismo forma parte como pianista), Federico Jusid sobrecoge por su personalidad cercana, generosa y cordial. Algo que se refleja perfectamente en los recursos de su lenguaje musical: amplios, variados y cuidadosamente escritos para facilitar la lectura de las obras y su comprensión auditiva.

<https://federicojusid.com/>



ITINERA 4.0 Tránsitos para metal concertante y orquesta (2024)

La Orquesta Nacional de España, en su compromiso con la creación contemporánea, ha realizado un encargo sinfónico al compositor Federico Jusid pidiéndole que destacara el conjunto de metales graves de esta orquesta. Un grupo formado por dos trombones, trombón bajo y tuba.

Jusid ha aceptado el encargo y, al mismo tiempo, el reto de escribir para una formación determinada, con el ánimo de que esta obra, se alejara de su faceta de compositor para audiovisual. Para ello ha prescindido de elementos retórico-musicales concretos, pero, al mismo tiempo, ha conseguido establecer una narrativa musical que le da un sentido lineal.

El resultado es una pieza estructurada en seis movimientos: Celeritas, Itinera 1, Fluctus, Itinera 2, Euforía, Itinera-Finale, que se tocan sin solución de continuidad y por su forma recuerdan un poco a los concertos grossos del barroco por utilizar un conjunto de solistas y la combinación de tutti-solo. No obstante, dentro de un lenguaje contemporáneo en el que se alternan los momentos de diálogo y rivalidad entre solistas y orquesta.

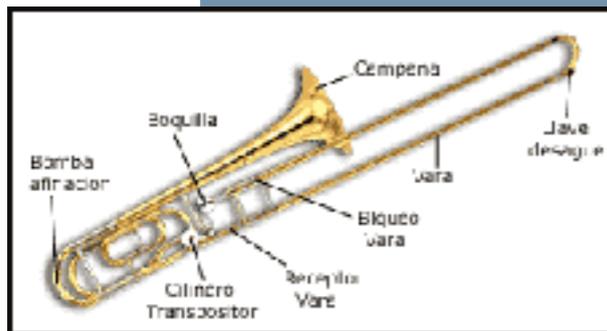
El compositor, además, nos propone una conceptualización musical sobre diferentes comportamientos de la vida contemporánea. No pretende evocar imágenes concretas, sino sonidos que provoquen nuestras propias ideas a través de la velocidad frenética en Celeritas, la inestabilidad de los vaivenes en Fluctus, la deformidad de la Euforia. Entre esos movimientos están situados los Itinera. Tienen un carácter breve y fugaz, pero contienen todo el significado de los temas y motivos que van apareciendo en la obra y que se reúnen en el movimiento Final. El trabajo de las texturas orquestales, las dinámicas y las combinaciones tímbricas invitan a escuchar no solo con los oídos sino también con la vista. Percibiendo que los músicos y los instrumentos completan, físicamente, la escena sonora.

LOS MÁS GRAVES DE LA ORQUESTA

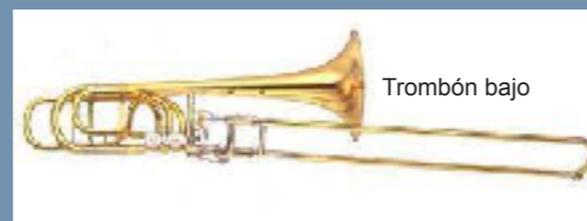
En la orquesta sinfónica, la sección de viento metal está compuesta por varios instrumentos. De más agudo a más grave: trompeta, trombón, trompa y tuba. Tienen en común no solo el material, sino el tipo de boquilla en la que los intérpretes sitúan los labios para poner en movimiento la columna de aire que sale por ellos y hacerlos sonar. La diferencia está en que cada instrumento tiene un sistema diferente para realizar las diferentes alturas de las notas musicales: pistones, válvulas y varas. Sirven para acortar la distancia del tubo (igual que cuando se pone un dedo en diferentes lugares en una cuerda y suena más agudo o grave) y con la combinación de la presión y velocidad del aire que controlan los labios, se consiguen las diferentes notas.

No obstante, aunque no formen parte de la plantilla estable de una orquesta, estas familias de instrumentos son más grandes, por lo que podemos encontrar variedad de registros y de tamaños. Vamos a profundizar un poco más en los que **Federico Jusid** ha elegido como solistas para *Itinera 4.0. Tránsitos para metal grave concertante y orquesta sinfónica* que son trombón tenor, el trombón bajo y la tuba.

El trombón bajo y el trombón tenor tienen la misma forma y se construyen de manera similar. El material varía en función de quien sea el constructor del instrumento, pero suele contar con una aleación de cobre y zinc y, en ocasiones, plata. Los elementos estructurales principales son: la vara que se extiende para ampliar el tubo, el cilindro transpositor para bajar la altura, la bomba de afinación para ajustar la afinación, la campana y una embocadura de boquilla.



Las diferencias entre el tenor y el bajo son de tamaño y, por tanto, de sonido. Cuanto mayor es un instrumento, más grave es su sonido. En este caso, el trombón bajo tiene las tuberías de mayor diámetro, así como la campana y la boquilla, que son más grandes. También incorpora más bombas de afinación y transpositores que le permiten interpretar registros muy graves.



La tuba es el más grande y grave de los instrumentos de metal de la orquesta. Tiene casi cinco metros de tubo enrollado, que se va ensanchando cuanto más se acerca a la campana. Igual que el trombón, está fabricada con diferentes aleaciones de metales que pueden tener como resultado un color dorado o plateado. Su peso es considerable, por lo que el músico de orquesta la tiene que apoyar en sus piernas para poder tocar. En las bandas de música que realizan marchas se suelen utilizar otros instrumentos de la familia de la tuba, bien un Helicón, que es más fácil de sustentar, o bien un Bombardino, que es más pequeño y ligero.



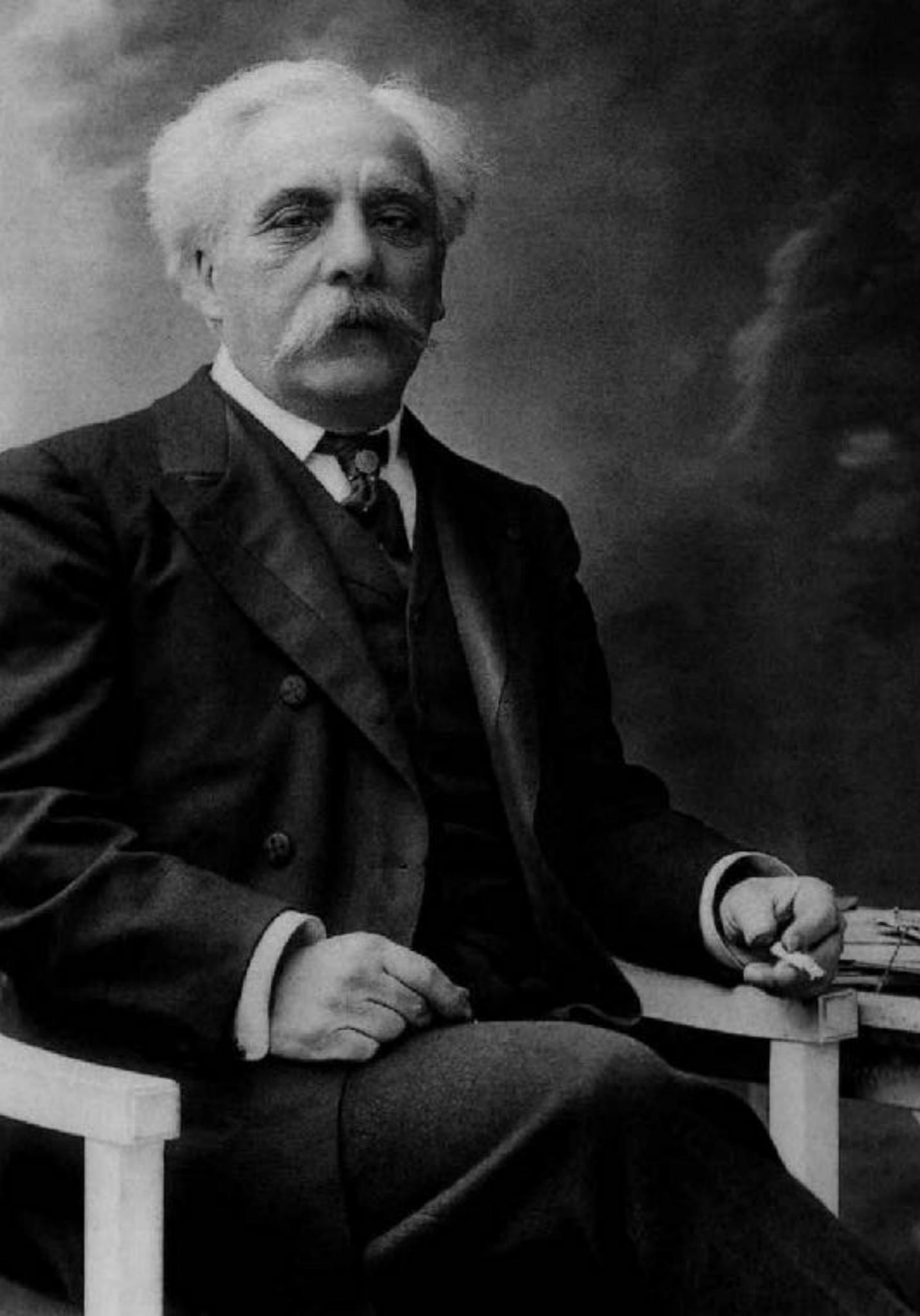
Para percibir las diferencias tímbricas de estos instrumentos, os proponemos escuchar un arreglo de *La tarara*. Se trata de una canción de forma estrófica, es decir, varias estrofas con la misma melodía, pero diferente letra que se intercalan con un estribillo el cual siempre tiene la misma letra y melodía. Este es el esquema:

ESTROFA 1	ESTRIBILLO	ESTROFA 2	ESTRIBILLO	ESTROFA 3	ESTRIBILLO
-----------	------------	-----------	------------	-----------	------------

En este arreglo se escuchan guitarra, trombón tenor, trombón bajo, tuba y en algunos momentos también aparece un trombón contrabajo reforzando los sonidos más graves. Hemos preparado un **musicograma**, para señalar las partes principales de la estructura y las diferentes combinaciones instrumentales.

Hay que seguirlo empezando por la primera casilla y continuando por la derecha, como si fueran los diferentes párrafos de un texto. No hemos incluido el *timing* a propósito para que el oído musical se esfuerce en estar concentrado. Además, se puede escuchar todas las veces que se quiera. ¡Qué lo disfrutéis! **[Audio n8]**

INTRO Guitarra	A1 Trombón bajo Guit. acompaña	B Guitarra	A2 Trombón bajo Guit. acompaña	B Trombón bajo Guit. acompaña	
INTERLUDIO Trombón tenor Trombón bajo Trombón contrab. Tuba	A3 Trombón bajo Tenor y Tuba	B Trombón bajo Tenor y Tuba	INTERLUDIO trío meta es variaciones sobre melodía		
SOLO tuba	SOLO trombón bajo	SOLO tuba + trombón bajo	PUENTE trío meales	INTERLUDIO trío metales variaciones sobre melodía A y B	CODA y FINAL trío meta es cambios de tonalidad y acordes finales



GABRIEL FAURÉ (1845-1924)

Es una figura imprescindible para comprender la historia de la música del último cuarto del s. XIX y el primer cuarto del s. XX. No solo por su trabajo como compositor, sino también por su legado como profesor de composición y director del Conservatorio Nacional de música de París. Durante el período en que lideró esta institución renovó las programaciones de las asignaturas y las formas de evaluación, con el fin de modernizar una metodología docente excesivamente envejecida.

Se formó como organista en la École Niedermeyer donde quedó fascinado por uno de sus profesores: Camille Saint-Saëns (1835-1921). Tuvieron una relación profesional y personal extraordinaria con la que establecieron, a lo largo de toda su vida, una fructífera amistad. Aunque llegó a ser organista en una de las iglesias más míticas de París, la Madeleine, no era un instrumento que le motivara lo suficiente como para componer y, lamentablemente, no le dedicó ninguna obra solista. En su catálogo de composiciones, sin embargo, hay obras sinfónicas, música de cámara y repertorio para piano que ha servido para estudiar las características más originales de su lenguaje musical.

Una de las grandes aportaciones de Fauré fue, precisamente, evolucionar la música sin querer revolucionarla. Conocía y admiraba las vanguardias musicales, pero no le interesaron. Fue miembro fundador de la Société musicale indépendante y promovió el estreno de obras contemporáneas. Fue testigo de los conflictos geopolíticos y las reacciones artísticas de su tiempo. Sin embargo, no quiso desarrollar su talento por ese camino más rupturista, sino por uno de continuidad y de exploración melódica, tímbrica y armónica con la que aportó muchas innovaciones. Esta es la razón por la que muchos estudiosos consideran que es el enlace perfecto entre el final del Romanticismo y el inicio de la música modernista. Una razón más que suficiente, innovar sin separar, que explica por qué su música sigue resultando atractiva a nuestros oídos.



RÉQUIEM, op. 48 (1887-1893-1901)

El Réquiem es la respuesta creativa de un hombre poco dogmático en sus convicciones religiosas, a pesar de haber ejercido durante décadas como organista litúrgico y de haber acompañado multitud de oficios fúnebres.

Su concepción de la fe cristiana le llevó a escribir, según sus propias palabras, “algo diferente” y desde luego que lo consiguió. Para ello decidió eliminar del orden más habitual de la liturgia de un Réquiem (Introito; Kyrie; Dies Irae; Ofertorio; Agnus Dei; Comunión) el Dies Irae y añadir un responsorio, In Paradisum, procedente del oficio de difuntos. De este modo, elimina esa secuencia tan dramática y temible en la que los hombres han de responder sobre sus pecados ante la Ira de Dios y, además, añade un momento sereno que habla de la luminosidad y la paz en el paraíso celestial.

Fauré transmite musicalmente mucha serenidad, confianza y fe en un Dios no aterrador sino piadoso. Propone un tránsito de la vida a la muerte que no hace hincapié en el dolor, sino en la esperanza de encontrar paz en el descanso eterno.

Utiliza recursos retóricos del barroco como las notas pareadas del Ofertorio, para reflejar el peso del pecado, la idea del leitmotiv del romanticismo, para destacar un tema que habla de la Sion o Jerusalén celestial (reino espiritual de Dios), el arpa y el viento metal para dibujar musicalmente la iconografía religiosa habitual en la que los ángeles aparecen tocando estos instrumentos. Todo ello con melodías y armonías que forman parte de su sello personal, música que se agranda y extiende como si quisiera respirar con nosotros.

Para él esta composición era tan importante que hizo tres revisiones diferentes hasta conseguir el resultado final y pidió que sonara en su funeral, consciente o no, de que seguiría sonando de manera perpetua.

GUÍA A LA AUDICIÓN. VI. Libera Me

El sexto número del Réquiem de **Fauré**, *Libera Me*, trata, en su sección central, un texto que evoca el día del juicio final. La idea de un dios vehemente que condena al sufrimiento a los pecadores es la que trasladan otros Requiem, que incluyen el texto completo del Dies Irae, como el de **Mozart**, en el que la voz del coro tiembla literalmente de terror en este número. También el de **Berlioz**, donde las trompetas anuncian el fin de los tiempos. Y, por supuesto, el de **Verdi**, que impregna de desconsuelo y horror las voces que se dirigen, torturadas, hacia el más terrible de los fines.

Sin embargo, **Fauré** nos presenta un temor menos desesperado y dramático, más sereno porque confía en un Dios piadoso.

Hemos preparado esta guía de audición para percibir los elementos musicales que Fauré utilizó para transmitir esta idea, pero antes os recomendamos leer el texto para comprender el contenido que después se pondrá en sonidos.

Libera me, Domine, de morte æterna,
in die illa tremenda,
quando coeli movendi sunt et terra.

Dum veneris judicare sæculum
per ignem.
Tremens factus sum ego et timeo,
dum discussio venerit atque ventura ira.

Dies illa , dies iræ , calamitatis et miseræ,
Dies magna et amara valde.
Requiem æternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.

Líbrame, Señor, de la muerte eterna,
en ese terrible día,
en que temblarán los cielos y la tierra.

Cuando vengas a juzgar al mundo
con el fuego.
Estoy temblando y temo,
mientras llegan el juicio y la ira venidera.

Días aquel de ira, de calamidad y miseria,
día grande y amargo.
Dales, Señor, descanso eterno
y que la luz perpetua los ilumine.



El triunfo de la muerte. Pieter Bruegel el viejo.
Museo Nacional del Prado

El *Libera Me* está escrito en la tonalidad de Re menor y presenta una forma tripartita, es decir, tres secciones que se diferencian fácilmente, más una coda final: A B A' CODA. Utiliza dos tipos de compás 4/4 en las secciones A, A' y Coda y 6/4 en la sección B.

La interpretación que os presentamos, en el [Audio n6] de la lista de reproducción, va a cargo de la Orquesta de París y el barítono **Dietrich Fischer-Dieskau** bajo la dirección de **Daniel Barenboim**

PARTE	COMPASES	TIMING	ASPECTOS MUSICALES
A	1-52	0:00	Compás de 4/4 partido. «Libera me, Domine, de morte aeterna». La voz del barítono, en un registro muy grave, destaca sobre un ostinato de los bajos, con un ritmo constante e inquietante. En esta parte, solo escuchamos las cuerdas graves, los violines no entrarán hasta la B.
		01:21	Desaparece el ostinato inquietante y un breve motivo ascendente a cargo de la cuerda, introduce el coro (Tremens factus...), en un temblor sereno, poco dramático y con un dulce pianísimo. Al final de esta intervención, aparecen las trompetas de la ira, pero suavizadas con unos toques de notas repetidas, que enlazan con la parte B.
B	53-83	01:56	Cambio de compás a 6/4. Al toque de trompetas, iniciado al final de la parte anterior, se une el coro, más dramático, y la cuerda al completo (aquí sí que escuchamos también violines, aunque en su registro grave). El coro presenta una textura vertical y una dinámica de forte y fortísimo, con el texto más terrible del <i>Dies Illa, Dies Irae</i> que conduce las almas al juicio final.
		02:25	Momento contrastado, piano, de dulce ruego (Dales señor, descanso eterno) que nos lleva hasta la luz (y que la luz perpetua los ilumine).
A'	84-123	02:55	Volvemos al compás de 4/4 partido. Empieza la parte A' cuando el coro aún está finalizando la anterior, pero escuchamos de nuevo el mismo ostinato que al inicio del todo.
		03:14	El coro retoma el tema presentado por el barítono en la parte A. Las 4 voces cantan al unísono hasta la coda. En esta ocasión, no cantan el fragmento más dramático del "Estoy temblando y temo, mientras llegan el juicio y la ira venidera».
CODA	124-136	04:24	Coda a cargo del solista barítono con un suave apoyo del coro en el final. Un compás antes, escuchamos como las violas inician un pedal sobre la tónica (el re), es decir, una sola nota larga, seguida, que acompaña hasta el final mientras el resto de la cuerda toca el característico ostinato. Todo, culmina en un acorde de tónica suave, abierto y esperanzador, a cargo de la cuerda.

ACTIVIDADES DIDÁCTICAS

ACTIVIDAD 1 ¿Qué fue antes, la letra o la música?

La música puede acompañar a un texto o puede describir su contenido, con recursos musicales, para potenciar su significado. A lo largo de la historia de la música ha habido muchos debates sobre esa relación, con preguntas del tipo ¿es la melodía la que debe dar sentido al texto y, por lo tanto, el compositor supedita la creación musical a la comprensión del significado del texto? ¿Se puede considerar que el texto es el que se debe sacrificar a favor de una composición musical más sublime? ¿La música, en cuanto a arte sonoro y abstracto, necesita o depende de un texto para ser más entendible? Muchos compositores tuvieron su idea clara y para otros supuso una auténtica dicotomía. Vamos a explicar algunos ejemplos de cómo abordaron la relación música-texto, algunos de ellos.

1.1. El madrigal

Durante el Renacimiento y parte del Barroco destacó una forma musical, el madrigal. Se trata de una composición vocal polifónica sobre un texto profano. Normalmente, la temática es amorosa, aunque también tratan otros temas trascendentales, como la muerte, el dolor o la felicidad.

El madrigal establece una vinculación muy especial con el texto porque busca expresar las emociones y representar el sentido de la letra. Para ello, los compositores utilizaron una serie de recursos musicales llamados madrigalismo o figuralismo. Con ellos pretendían subordinar la música al texto con la finalidad de describir las palabras a través del sonido para dotarlas de mayor intensidad.

Algunos ejemplos:

Sobre un texto que habla de...	El recurso musical es...
Subir a los cielos	Una escala musical ascendente
Un gran martirio	Nota larga en "gran" y muy aguda
La tristeza	Uso de notas cromáticas
La alegría	Notas rápidas, con figuras repetitivas y agudas
Suspirar	La voz respira hondamente antes de la nota cantada y ésta cae lentamente
La muerte	Sonidos graves, lentos, con voz lúgubre
Languidecer de amor	Sonidos suaves, lentos y descendentes con cromatismos

Intentaremos percibir algunos de estos figuralismos en el madrigal *Ardo per te, mio bene*, compuesto por **Carlo Gesualdo** (1566-1613), uno de los principales compositores del Renacimiento italiano.

Primero leed el texto en italiano (con su traducción al castellano):

Ardo per te, mio bene, ma l'ardore spira dolce aura al core.
Ardo por tí, mi amor, pero mi ardor sopla una dulce brisa en mi corazón.

Moro per te, mia vita, ma il morire gioia divien, dolcissimo il languire.
Muero por tí, mi vida, pero mi morir se vuelve una alegría, muy dulce es el languidecer.

Felice sorte ancor ch'io arda e moia: l'ardor divien dolce aura, e 'l morir gioia.
Feliz suerte, incluso si ardo y muero: arder se convierte en una suave brisa y morir en una alegría

A continuación, escuchad atentamente el madrigal XIV *Ardo per te, mio bene* del Libro VI, *Madrigals*, de **Carlo Gesualdo**, intentando percibir cómo representan las palabras a través de la música que las acompaña y anotad en el recuadro correspondiente el tipo de recursos que utiliza. Os ponemos los tres primeros de ejemplo. **[Audio n9]**

Ardo per te	Notas rápidas y descendentes se suceden en cada voz, que entran de forma escalonada, no todas a la vez.
spira dolce aura al core	En el "spira" el ritmo se vuelve lento, con notas largas y en el "dolce aura" las voces cantan un salto ascendente.
Moro per te, mia vita	En "moro", las voces cantan juntas, suave y se oye una disonancia en "per". Repiten el "per te" con aire de lamento.
ma il morire	
gioia divien	
dolcissimo il languire	
Felice sorte	
L'ardor	
divien dolce aura	
e 'l morir	
gioia	

Cuatrocientos años más tarde **György Ligeti (1923-2006)** utilizó la técnica del madrigalismo para su obra *Nonsense Madrigales* (Madrigales disparatados) de 1993. En esta composición la música apoya cada consonante y cada palabra del texto con el fin de representarlo, aunque de una forma muy diferente a los madrigales del renacimiento y el barroco.

En el número VI. *A long, Sad tale* utiliza un fragmento de Alicia en el país de las maravillas de **Lewis Carroll (1832-1898)**

Como siempre, antes de escuchar una música que tiene texto, es muy recomendable leerlo. En este caso, además, es muy importante leer el texto en voz alta. Es un inglés con una sonoridad muy onomatopéyica. Además, puede servir como actividad para las clases de inglés utilizar un diccionario para aprender el significado de aquellas palabras que no se conozcan. **[Audio n10]**

"Off with her head!"

Head, heal, teal, tell, tall, tail...

"Mine is a long and a sad tale!"

"It is a long tail, certainly

But why do you call it sad?"

Turn witch into fairy

Witch, winch, wench, tench, tenth, tents, tints

Tilts, tills, fills, falls, fails, fairs, fairy!

Fury said to a mouse

That he met in the house

"Let us both go to law:

I will prosecute you. -- Come

I'll take no denial;

We must have a trial:

For really this morning

I've nothing to do."

Furies, buries, buried, burked, barked, barred, barrel...

Said the mouse to the cur

"Such a trial, dear Sir

With no jury or judge

Would be wasting our breath."

"I'll be judge, I'll be jury,"

Said cunning old Fury:

"I'll try the whole cause

And condemn you to death."

Quilt, guilt, guile, guide, glide, slide, slice, spice

Spine, spins, shins, shies, shier, sheer, sheet.

¿Qué os ha parecido? **Ligeti**, a diferencia de la carga emocional del texto de **Gesualdo**, juega con el texto de forma muy fonética. De este modo más contemporáneo quiere transmitir un estado de ánimo jocoso y humorístico a través de un texto que parece escogido al azar. Lo interesante es que, con lenguajes musicales muy diferentes, ambos madrigales consiguen una unión característica entre melodía y texto: buscar que ambas se complementen e impulsen.

1.2. La canción de cantautor

Un estilo musical que tiene como objetivo principal que la música acompañe a la letra de una forma sencilla, es la canción de cantautor. Estos artistas acostumbran a utilizar textos propios o poemas de escritores para poner música a las palabras.

Un buen ejemplo es el trabajo que **Joan Manuel Serrat (1943 -)** realizó en 1969 a partir de una serie de poemas de **Antonio Machado (1875-1939)** En una canción titulada Cantares utilizó tres estrofas de la serie de poemas *Proverbios y cantares* de la obra *Campos de Castilla* (1912). Serrat añadió tres estrofas más y un verso escrito por él, de tal manera que la canción quedó así:



Machado (XLIV)

Todo pasa y todo queda,
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos sobre la mar.

Machado (I)

Nunca perseguí la gloria,
ni dejar en la memoria
de los hombres mi canción;
yo amo los mundos sutiles,
ingrávidos y gentiles
como pompas de jabón.
Me gusta verlos pintarse
de sol y grana, volar
bajo el cielo azul, temblar
súbitamente y quebrarse.

Machado (XXIX)

Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar.

Serrat

*Hace algún tiempo, en ese lugar
donde hoy los bosques se visten de espinos,
se oyó la voz de un poeta gritar:*

Machado (XXIX)

*Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar,*

Serrat

golpe a golpe, verso a verso

Serrat

*Murió el poeta lejos del hogar,
le cubre el polvo de un país vecino.
Al alejarse le vieron llorar,*

Machado (XXIX)

*Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar,*

Serrat

golpe a golpe, verso a verso

Serrat

*Cuando el jilguero no puede cantar,
cuando el poeta es un peregrino,
cuando de nada nos sirve rezar,*

Machado (XXIX)

*caminante, no hay camino,
se hace camino al andar,*

Serrat

golpe a golpe, verso a verso

¡Ahora os toca a vosotros! La propuesta didáctica es que sustituyáis la letra de la columna de la derecha, que está en cursiva y empieza en color azul, por otra que tenga la misma métrica y ritmo. Para ello, seguid estos pasos:

1. Escuchad la canción cantada por Serrat varias veces y la cantáis con él. **[Audio n11]**
2. Cantad la letra original, entera, con la base del karaoke. **[Audio n12]**
3. En pequeños grupos, en clase, inventad una letra que sustituya la parte en cursiva. Pensad qué temática queréis tratar primero y fijaos que, como recurso, la repetición es muy usual y efectiva.
¡Atención! En el audio vuestra parte inventada es la que empieza a partir de la incorporación de la batería.
4. Con el grupo entero de la clase y con la base del karaoke, cantáis todos juntos la primera parte y cada grupo, sucesivamente, cantará la parte inventada mostrando al resto de la clase su trabajo.

ACTIVIDAD 2. La música y la imagen: oído y vista

Tanto la música para escena (ópera, zarzuela, music-hall...) como la música cinematográfica (bandas sonoras), sin olvidar la música para publicidad (cabeceras, logos de cadenas comerciales, etc.) y música incidental (la que se compone para acompañar una obra de teatro) tienen en común algo: establecer una relación con las imágenes para complementar, impulsar o acompañar la narrativa de lo que vemos.

En la historia de la música, además, hay un género musical muy singular que se denomina: **música programática**. Se trata de una composición que busca evocar imágenes en el oyente sin que estas se muestre

2.1. Vivaldi y sus estaciones

Un ejemplo muy claro y conocido de este género es la serie de cuatro conciertos que compuso **Antonio Vivaldi (1678-1741)** bajo el título *Las cuatro estaciones*. En la partitura incorporó versos sobre el pasaje musical que expresaba el contenido del texto. El que hace referencia a La primavera habla de una tempestad. En este fragmente de partitura hace hincapié en dos imágenes musicales

Vengon coprendo l'aer di nero amanto
Vienen a cubrir el aire con un manto negro
e Lampi, e Tuoni ad annuntiarla eletti
y Rayo y Trueno elegidos para anunciarlo

Y la música pasa de ser amable y tranquila a tocar notas rápidas e insistentes, presagiando el temporal. Escuchad este movimiento en el **[Audio n15]** para detectar auditivamente en qué momento se cambia de la placidez a la tempestad.

The image displays two pages of musical notation for Vivaldi's 'The Four Seasons' (Spring). The left page shows measures 42-45, and the right page shows measures 46-49. The notation includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Bassoon. The text 'Vengon coprendo l'aer di nero amanto' is highlighted in orange on the left page, and 'e Lampi, e Tuoni ad annuntiarla eletti' is highlighted in orange on the right page.

2.2. Richard Strauss y sus poemas sinfónicos

La forma musical que llevó a su máxima expresión el género de la música programática fue el poema sinfónico. **Richard Strauss (1864-1949)** está considerado uno de los más grandes compositores de poemas sinfónicos —compuso un total de diez— y en todos ellos consigue que el oyente entre dentro del mundo que describe. En *Eine Alpensinfonie, op. 64*, (Una Sinfonía alpina) nos pone delante del mismo espectáculo de la naturaleza que él veía desde su casa situada a los pies de los Alpes. El dominio de la orquestación de Strauss es magnífico y a través de la combinación instrumental y el desarrollo armónico y melódico genera atmósferas que se pueden ver solo con los oídos

Una sinfonía alpina contiene 22 episodios, cada uno con un título relacionado con la naturaleza. De este modo podemos anticipar qué tipo de fenómeno vamos a ver con el oído durante la escucha. El poema detalla una excursión a través de los Alpes: empieza al amanecer; incluye una violenta tempestad; la llegada a la cima; el descenso y la puesta de sol, momento en el que los excursionistas han logrado regresar con éxito. Los diferentes números se interpretan sin solución de continuidad (es decir, enlazados) lo que exige un poco de concentración para situarse en cada momento.



1. *Nacht* (Noche)
2. *Sonnenaufgang* (El alba)
3. *Der Anstieg* (La ascensión)
4. *Eintritt in den Wald* (Entrando en el bosque)
5. *Wanderung neben dem Bache* (Caminando junto al riachuelo)
6. *Am Wasserfall* (Cerca de la cascada)
7. *Erscheinung* (Aparición)
8. *Auf blumigen Wiesen* (En los prados floridos)
9. *Auf der Alm* (En los pastos)
10. *Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen* (Perdido en la espesura y la maleza)
11. *Auf dem Gletscher* (En el glaciar)
12. *Gefahrvolle Augenblicke* (Momentos de peligro)
13. *Auf dem Gipfel* (En la cima)
14. *Vision* (Visión)
15. *Nebel steigen auf* (La niebla se eleva)
16. *Die Sonne verdüstert sich allmählich* (Empieza la puesta de sol)
17. *Elegie* (Elegía)
18. *Stille von dem Sturm* (Calma antes de la tormenta)
19. *Gewitter und Sturm, Abstieg* (Temporal y tormenta, descenso)
20. *Sonnenuntergang* (Ocaso)
21. *Ausklang* (Epílogo)
22. *Nacht* (Noche)

La primera actividad es que relacionéis algunos de los audios con su número, es decir, con su título descriptivo. Solo trabajaremos con cinco de toda la lista y, como no es fácil, os proporcionaremos alguna pista. [solucionario al final de la guía]

[Audio n13] Contiene dos de los números enlazados y seguidos. [Pista: aún no han llegado a los prados floridos] ¿Cuáles son?
Escribe aquí tu respuesta:

[Audio n14] Contiene tres de los números enlazados y seguidos. [Pista: ya están terminando la excursión, empieza la puesta de sol, suena alguna ave nocturna, pero aún les aguarda un buen susto] ¿Cuáles son?
Escribe aquí tu respuesta:

¿Lo tenéis? Ahora ya podéis realizar la **segunda actividad** consistente en realizar un **storyboard**, que son una serie de láminas en forma de viñetas, contando, en este caso, las imágenes que os ha sugerido la escucha de esta música. Lo haremos siguiendo estos pasos:

1. Preparad una hoja de papel con cinco cuadros, uno para cada momento del poema sinfónico. Debajo, reservad un par de líneas para poner el título y la descripción de las imágenes.
2. Dibujad en cada viñeta las imágenes sugeridas por la música mientras la escucháis.
3. Si os animáis, como actividad complementaria, podéis escanear vuestras imágenes y, con un editor de vídeo, las podéis unir editando encima la música de Strauss para acompañarlas



SOLUCIONARIO

Actividad 2

Audio n13. Contiene dos de los números enlazados y seguidos. [Pista: aún no han llegado a los prados floridos] ¿Cuáles son? **Son los números 1 y 2.**

Audio n14. Contiene tres de los números enlazados y seguidos. [Pista: ya están terminando la excursión, empieza la puesta de sol, suena alguna ave nocturna, pero aún les aguarda un buen susto] ¿Cuáles son? **Son los números 18, 19 y 20.**

DESCUBRE...CONOZCAMOS LOS NOMBRES 02

FEDERICO JUSID Itinera 4.0

Tránsitos para metal grave concertante y orquesta sinfónica

GABRIEL FAURÉ Réquiem, op.48



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

**ORQUESTA
Y CORO**

**NACIONALES
DE ESPAÑA**