Música clásica coa nosa orquestra

Guía didáctica

Real Filharmonía de Galicia

Maximino Zumalave

Rafael de la Torre López, tuba.

Guía didáctica de: Mario Diz

© 2015

CONCELLO DE SANTIAGO

AUDITORIO DE GALICIA

Introducción

Neste programa escolar, escoitaremos nesta ocasión á orquestra da nosa cidade, a Real Filharmonía de Galicia, que nos ofrecerá un concerto onde a través de dous compositores significativos de estilos moi diferentes propiciarán a escoita dun programa sinfónico e de concerto, viaxando dunha obra incidental como é a Rosamunda, ópera de F. Schubert e o concerto para tuba e orquestra de V. Williams. Grazas a estas dúas magnificas obras afondaremos en diversos conceptos que se verán ilustrados pola interpretación da nosa orquestra e o solista Rafael de la Torre López baixo a batuta de Maximino Zumalave.

A guía didáctica

Esta guía didáctica aproveitará cada unha das pezas que compón este concerto, recoñecendo os puntos máis salientables que nos aporta cada unha das composicións, para deste xeito, extraer os obxectivos principais a traballar co alumnado.
Estes obxectivos afondarán tanto nunha parte teórica, como técnica, así como unha parte práctica onde a traves das actividades e exercicios cada alumno e alumna recibirá unha preparación non só previa ao concerto, se non que tamen posterior ao mesmo.

A guía presenta como un dos obxectivos principais o desenvolvemento dun traballo previo á asistencia do concerto, así pois, a sección nomeada como "vou ir a un concerto!" propón diferentes contídos que se elaborarán antes da visita ao lugar da función. Pero por outra banda, na sección "veño dun concerto!", propoñemos diferentes actividades e exercicios pensados para realizar xa unha vez participado do concerto ao que atendemos. Do mesmo xeito propoñemos a escoita activa de diferentes pezas relacionadas, estás estarán sinaladas na marxe esquerda, esquina inferior onde se pode premer click dereito para ir á ligazón.

Índice

Introducción 2
A guía 2
Programa do Concerto 4
Obxectivos xerais 5
Obxectivos segun programa 5

Vou ir a un concerto!
- Franz Schubert, o compositor 6
- Rosamunda, unha peza incidental 8
- A Obertura 10
- O Entreacto en Si menor 10
- As alteracións 11
- Vaughan Wiliams, o compositor 13
- A súa música 15
- O concerto para tuba en Fa menor 16
- Unha Orquestra 18
- Os instrumentos de vento metal 19
- O compás 20

Veño dun concerto!
- A frase musical 22
- Sabías qué? (Schubert) 24
- Sabías qué? (Wiliams) 25
- **Actividades** **26**

Bibliografía e referencias 28

Programa do concerto

Franz Schubert
Rosamunda, selección.

Vaughan Wiliams
Concerto para tuba.

Real Filharmonía de Galicia
Maximino Zumalave, director.
Rafael de la Torre López, tuba.

18 e 19 de marzo de 2015

Obxectivos xerais

- Preparar a escoita e presencia dun concerto, na parte anímica como formal de coñecementos previos.
- Coñecer os rasgos máis salientables dos compositores que conforman o programa do concerto.
- Recoñecer os elementos máis salientables que integran ás obras do programa.
- Recoñecer os elementos principais que conforman unha orquestra sinfónica.
- Recoñecer o estilo musical dos dous periodos diferentes aos que pertence cada compositor.
- Recoñecer as principais ritmicas. Binario, ternario e cuaternario.
- Coñecer a sintaxe e análise da melodía.

Obxectivos segun programa

Programa	Obxectivos		Contídos
	Teóricos	Teóricos-prácticos musicais	
F. Scubert Rosamunda, selección	1. F. Schubert, o compositor. 2. Rosamunda, sobre a obra.	1. O compás 2. As figuras 3. A frase musical	1. Recoñecemento da figura de F. Schubert como compositor. 2. Coñecemento dos principais elementos de Rosamunda como peza incidental. 3. Iniciación ao compás. 4. Recoñecemento de algunhas das principais figuras musicais: Branca, negra e corchea. 5. Coñecemento da sintaxe da linguaxe musical.
V. Williams Concerto para tuba	1. V. Williams, o compositor. 2. O concerto con solista.	1. Elementos dunha orquestra	1. Recoñecemento da figura de V. Wiliams como compositor. 2. Coñecemento dos elementos máis salientables da forma de concerto con solista. 3. Iniciación aos elementos principais que conforman unha orquestra.

Vou ir a un concerto!

O profesor nesta unidade preparará previamente ao alumnado nos diferentes campos para a maior atención e aproveitamento da función.

Franz Schubert, o compositor

Franz Schubert foi nado en Himmelpfortgrund en 1797, actual Austria e morreu en Viena en 1828.

Nado nas proximidades da mesma Viena que acolleu a Haydn, Mozart e Beethoven, a miúdo considéraselle o último gran representante do estilo clásico que levaron ao seu máximo esplendor eses tres compositores, e sendo un dos primeiros en manifestar unha subxectividade e un lirismo inconfundiblemente románticos na súa música.

Fillo dun modesto mestre de escola, Schubert aprendeu do seu pai a práctica do violín e do seu irmán maior, Ignaz, a do piano, con tan bos resultados que en 1808, aos once anos de idade, foi admitido na capela imperial de Viena como membro do coro e alumno do Stadtkonvikt, institución esta na que tivo como mestre ao compositor Antonio Salieri.

A necesidade de compoñer revelouse no mozo Schubert durante estes anos con inusitada forza, e as súas primeiras pezas foron interpretadas pola orquestra de discípulos do Stadtkonvikt, da que el mesmo era violinista.

Nestes anos é cando ven a luz as súas primeiras obras mestras, como o lied "O rei dos elfos", inspirado nun poema de Goethe, un dos seus escritores máis frecuentados.

O único campo que podía reportar grandes beneficios a un compositor da época era o teatro, a ópera, e aínda que este foi un xénero que Schubert abordou con insistencia ao longo de toda a súa vida, ben fóra pola debilidade dos libretos escollidos ou pola súa propia falta de talento dramático, nunca conseguiu destacar nel.

Escoita:
"O rei dos elfos"

As súas óperas, entre as que merecen citarse “Os amigos de Salamanca”, “Alfonso e Estrela”, “A guerra doméstica” e “Ferabrás", continúan sendo a faceta menos coñecida da súa produción.

Se Schubert non conseguiu sobresaír no xénero dramático, si o fixo no lied.

Un só dato dá constancia do seu absoluto dominio nesta forma: só durante os anos 1815 e 1816 chegou a compoñer máis de cento cincuenta lieds, sen que poida dicirse deles que a cantidade vaia en detrimento da calidade.

Os ciclos “A bela muiñeira” e “A viaxe de inverno” constitúen quizais o cume do seu xenio neste campo, aos que hai que sumar títulos como “O camiñante”,"A troita", “A morte e a doncela", ou o celebérrimo “Ave Maria”.

A pesar da beleza destas composicións e da boa acollida que encontraron entre o público, a vida de Schubert discorreu sempre nun estado de gran precariedade económica, agravada considerablemente a partir de 1824 polos primeiros síntomas da enfermidade que acabaría prematuramente coa súa existencia.

Admirado nun círculo moi restrinxido, a revalorización do compositor levouse a cabo a partir da súa morte: obras inéditas ou que só se interpretaran no marco familiar, empezaron a ser coñecidas e publicadas, e defendidas por músicos como Robert Schumann ou Felix Mendelssohn.

É, sobre todo, o caso da súa produción instrumental madura, das súas últimas sonatas para piano, os seus cuartetos de corda e as súas dúas postremeiras sinfonías, a cuxo nivel só son equiparables as de Beethoven.

Rosamunda, unha peza incidental

O 19 de decembro de 1823 a Dirección do *Theater an der Wien* anunciou a produción de Rosamunda, princesa de Chipre, "*Unha grande drama romántica en catro actos, con coros, acompañamento musical* e *danzas, orixinal de Helmina von Chezy, con música do Sr. Schubert,*".

O nome de ambos os dous autores era xa familiar nos círculos musicais vieneses; von Chezy como libretista e Schubert como unha esperanza da ópera alemá, se ben todos os esforzos que fixo para ver unha ópera súa producida en Viena, vironse totalmente fracasados.

A idea de unir o xenio de Schubert co talento de Chezy procedeu de Josef Kupelwieser, ata entón Secretario do Teatro da Corte, quen confiou en ofrecer desta forma algún tipo de compensación a Schubert por anteriores negativas, pero o certo é que tivo tamén un interese moito máis persoal naquel proxecto.

Kupelwieser estaba namorado dunha nova actriz chamada Emilie Neumann, quen foi a elixida para interpretar o rol titular en Rosamunda, sendo a primeira representación en proveito seu.

Helmina von Chezy escribiu posteriormente que a peza foi escrita "con perigosa precipitación" e se queixou amargamente de ter tido que escribir o libreto en só cinco días. Pero en cambio non existen evidencias de que Schubert tivese que compoñer a súa música coa mesma precipitación.

En lugar de compoñer unha nova Obertura recorreu á que xa tiña destinada para a súa ópera Alfonso e Estrela. Utilizou as mesmas ideas musicais para o primeiro entreacto e para a música de ballet do Acto II, e botou man dalgúns temas de obras anteriormente compostas para o entreacto en Si bemol.

Tamén existen estreitos vínculos entre o Coro dos Espíritos e o segundo entreacto.

A peza de Chezy non sobreviviu, de modo que resulta imposible saber se a música se axusta con propiedade ao argumento.
Pero sabemos que este versaba acerca da constancia de Rosamunda, prometida na súa infancia a certo Alfonso, e a maldade de Fulgencio, gobernador de Chipre, entre cuxos designios entraba o posuír á moza.

O tema, tan do gusto da época, abundaba nas usuais absurdidades góticas: unha pasaxe secreta, unha princesa que se cría entre pescadores, unha carta envelenada a través da cal os acontecementos se volven contra o tirano e así sucesivamente. Aqueles romances tan extravagantes en voga daquela e von Chezy apenas merece o ridículo que se envorcou sobre ela; pero tal como ela mesma se apresurou a puntualizar, o inevitable fracaso da obra impediu que a música de Schubert brillase en todo o seu esplendor.

Pero a pesar de todo, a música sobreviviu. Dous días despois da estrea da peza, o amigo de Schubert, Moritz von Schwind, escribiu que os números orquestrados non produciron a impresión que se esperaba, e que o Coro dos Espíritos, cantado fóra do escenario, foi de todo inaudible; pero en cambio a Obertura merecía as honras dunha repetición, así como o Coro dos Cazadores.

Os números vocais publicáronse inmediatamente, pero as pezas orquestrais desapareceron ata 1860, data na que tamén foron por fin publicadas. O entusiasmo que exhibiu George Grove (o seu descubridor), e a dramática historia do achado das extraviadas partes orquestrais durante a súa visita a Viena en 1868, contribuíron a facer que a música de Rosamunda fose mellor coñecida.

Cando a obra foi retirada do cartel despois de dúas representacións, este feito sinalou o fin da implicación de Schubert co teatro. Desilusionado, dirixiu a súa atención cara á música de cámara e a "gran sinfonía". Pero en forma asaz irónica, a obra que demostrou ser o seu máis rotundo fracaso teatral, converteuse ao final no máis duradeiro monumento á súa música escénica.

A Obertura

A así chamada Obertura de Rosamunda non ten en realidade conexión ningunha coa peza de Chezy. Esta páxina foi escrita como obertura da “Arpa máxica", unha peza teatral con música que foi producida no “Teatro an der Vien” en agosto de 1820, e se baseou estreitamente na obertura en Re maior de 1817 (D590).

A súa posterior asociación con Rosamunda debeuse ao parecer a un erro do editor, pero sexa cal fora razón, o seu virtuosismo rivaliza co resto da música de Rosamunda. Trátase dunha peza rotundamente "schuberiana", a cal prefigura, a través do seu fluente lirismo e rítmico impulso, posteriores obras mestras do compositor.

O Entreacto en Si menor

De estrutura sinfónica e tráxico carácter, o Entreacto en si menor se ve dominado por un motivo reiterado de dous compases.

Parece sorprendente que Schubert puidese escribir esta sombría, compacta peza para destinala a un entreacto; esta música, tendo tamén en conta a súa tonalidade, fixo supoñer algúns comentaristas que se achan ante o final orixinal da sinfonía Inconclusa.

Hai algunhas pasaxes do entreacto que nos recordan á sinfonía, se ben non chega a alcanzar o nivel de inspiración daqueles dous maxistrais movementos. A partitura autógrafa leva a frase *Entre Act nach dem I Aufzug* (Entreacto despois do primeiro acto).

Escoita:
Entreacto en Sib

As alteracións

As notas en realidade son sons aos que lle poñemos nome para poder referirnos a eles, as sete notas naturais son Do, Re, Mi, Fa, Sol, La e Si, estas, á sua vez conten unha distancia entre unha e outra que lle chamamos intervalo, podendo variar entre un tono e un semitono en occidente, outros lugares do mundo diferencian incluso entre os cuartos de tono. Para poder expresar esta variación facemos uso das alteracións que farán variar as notas naturais un semitono ascendente ou descendente.

Todas as notas naturais (é dicir, cando non estan alteradas) estarán separadas por tonos agás de Mi a Fa e de Si a Do, que están separadas por un semitono, ou medio tono.

As alteracións son: Diese ♯ , Bemol ♭ , ou Becuadro ♮ .

O diese engade ou sube un semitono, o bemol o baixa, e o becuadro é o signo co que anulamos calquera das outras dúas alteracións e converte a nota en natural.

Alteracións Propias e Accidentais:

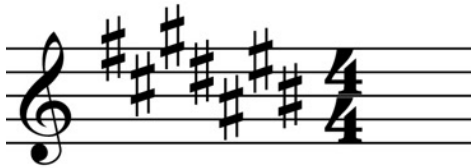
✔ As alteracións propias son aquelas que aparecen no principio das pezas musicais no propio pentagrama e se fan efectivas durante toda a peza se non hai variación destas.

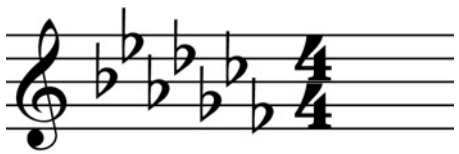
Estas poden ser Dieses, Bemois ou ningunha, agás en linguaxes contemporáneos os dieses e os bemois non deberan misturarse.

As alteracións propias deben escribirse de seguido da clave e antes do compás na parte superior do pentagrama, tantos coma sexa necesario na seguinte orde:

Dieses: Fa-Do-Sol-Re-La-Mi-Si Bemois: Si-Mi-La-Re-Sol-Do-Fa

Na seguinte disposición coma nos exemplos que amosamos de seguido:

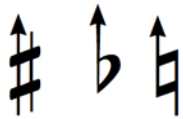




✔ As alteracións accidentais por outra parte son aquelas que se colocan eventualmente á esquerda da nota que queremos alterar, e faise efectiva soamente sobre as notas posteriores á alterada do mesmo nome e na duración restante do compás (ou se segue enlazada cunha ligadura de unión no seguinte ou seguintes compases.

A partir da metade do século XX ata os nosos días comézase a ser utilizados os cuartos de tono variando os signos para referirse a eles, e ainda non estandarizados para poder expresar esta variación.

Normalmente poderemos ver os diversos signos de sostido, bemol ou becuadro conxuntado cunha cabeza de frecha como os seguintes exemplos:



Vaugham Wiliams, o compositor

Naceu o 12 de outubro de 1872 en Down Ampney, Gloucestershire, Inglaterra, fillo menor do pastor anglicano da súa localidade natal

O seu pai, Arthur, morreu repentinamente cando Ralph apenas tiña dous anos de idade, polo que a súa nai, Margaret Wedgwood, volveu cos seus fillos ao fogar familiar de Leith Hill Place, na rexión de Surrey.

Musicalmente formouse…

Inglaterra

Cursou estudos na Universidade de Cambridge e no Royal College of Music de Londres. Tendo como profesores aos compositores británicos **Charles Hubert Hastings Parry** e sir **Charles Villiers** Stanford.

Alemaña

Estudou en Berlín co compositor alemán **Max Bruch**

Francia

Estudou en París co compositor francés **Maurice Ravel** o cal deu á súa orquestración o que el definiu como "un toque de lustre francés".

Despois da I Guerra Mundial uniuse en 1919 ao corpo docente do Royal College of Music e comezou a dirixir con regularidade música sinfónica e coral, un ano despois recibe o nomeamento como Doutor Honoris Causa pola Universidade de Oxford, chegando a converterse no Director do Bach Choir e conseguindo nos anos vinte que a súa música fose coñecida en todo o continente europeo.

Entrementres producía unha numerosa cantidade de obras todas ligadas á tradición inglesa.
Dirixiu coros locais no Festival de música de Leith Hill entre 1909 e 1953. Para estes festivais escribiu, entre outras obras corais, Benedicite (1930).

Vaughan Williams faleceu o 26 de agosto de 1958 en Londres e foi enterrado na abadía de Westminster preto das tumbas doutros compositores ingleses como recoñecemento á súa contribución á música.

A súa música

A música de Vaughan Williams adoita describirse como "tipicamente inglesa", do mesmo xénero que as obras de Gustav Holst, Frederick Delius, George Butterworth, William Walton e outros compositores contemporáneos seus. Tamén é notable a influencia da sonoridade musical de Maurice Ravel, quen foi mestre seu en París en 1908.

A música de Vaughan Williams mostra unha considerable fascinación polas melodías populares. A partir de 1903, Vaughan Williams comezou a recoller cancións populares inglesas e chegou a recompilar máis de 800. Esta actividade, iniciada cun mero espírito etnográfico, conseguiu imprimir un forte carácter ao resto da súa música, como fixeran compositores doutros países europeos como Béla Bártok ou Leos Janáek). Tamén son características da súa música as referencias á paisaxe inglesa e ás súas poboacións.

Aínda que os seus primeiros traballos, como "as avespas" (música incidental para teatro) ou a súa primeira sinfonía, a Sinfonía do Mar, baseada en textos de Walt Whitman, pecan de certo academicismo, xa conteñen as bases harmónicas e o xerme das súas obras máis famosas, así como o seu interese pola música tradicional de Inglaterra.

O seu salto á fama produciuse coa "Fantasía sobre un tema de Thomas Tallis". Nesta obra, composta para cuarteto e dobre orquestra de corda, que responde en liñas xerais a unha forma de tema principal con variacións, desenvolve un tema do compositor inglés renacentista Thomas Tallis. O desenvolvemento da peza condúcese explorando as distintas posibilidades harmónicas da melodía orixinal. Esta peza foi utilizada como banda sonora das películas Remando ao vento (Gonzalo Suárez, 1988) e Máster and Commander (Peter Weir, 2003).

Aínda que Vaughan Williams se definía como agnóstico, tiña certa inclinación polo misticismo ao igual que o seu grande amigo Gustav Holst. Esta é outra das influencias musicais que lle permitiron desenvolver unha linguaxe persoal (sobre todo harmónica), que se reflicte en todas as súas obras aínda que en maior medida na súa extensa produción vocal e coral, da que cabe mencionar a súa Misa en Sol menor ou a cantata Dona Nobis Pacem.
No ámbito puramente orquestral destacan as súas nove sinfonías.

Mira e escoita: Fantasía sobre un tema de Thomas Tallis.

Concerto para tuba en Fa menor

O seu nacemento recente, comparado con outros instrumentos con máis tradición, fai que o repertorio para tuba como instrumento solista sexa bastante exiguo.
A iso engádese que, nas súas orixes, este instrumento foi relegado ao de mero acompañante.

Afortunadamente, intérpretes virtuosos e compositores aventureiros deron a coñecer o enorme potencial da tuba, tamén como instrumento solista.

O salto da tuba como instrumento solista produciuse despois de que numerosos compositores lle adicaran belas pasaxes nas súas obras orquestrais.

Para instrumentos de corda e madeira hai gran variedade; de trompeta e trompa hai obras moi salientables (Haydn, Mozart e Strauss, sen ir máis lonxe); pero custa imaxinar a raíña do metal grave nun papel protagonista.

Non obstante, é necesario recoñecer que Vaughan Williams consegue unha obra que soa moi ben, cando menos, e ademais mostra un alto grao de esixencia para o intérprete.

Ralph Vaughan Williams escribiu o seu concerto para tuba en fa menor en 1954 considerándose a obra máis grande escrita para este instrumento.

A curiosidade desta obra atopámola en que ata este compositor, a ninguén se lle ocorrera antes dedicar unha obra concertante á tuba.

O seu destinatario era Philip Catelinet, tuba solista da London Symphony Orchestra, quen a estreou o 13 de xuño dese mesmo ano baixo a batuta de Sir John Barbirolli.

Pouco tempo despois, inspirado polo éxito do Concerto for Bass Tuba and Orchestra de Vaughan Williams, Paul Hindemith compuxoa súa Sonata para tuba e piano igualmente un referente no ámbito de repertorio para tuba solista.

Dende entón, moitos son os compositores que se animaron a compoñer para este instrumento, dándolle o tratamento de solista. Entre eles, Philip Sparke, John Williams, Alexander Arutiunian, Krystof Penderecki... É de remarcar que o recente Concerto para tuba de Joseph Hallman foi dedicado á solista da Philadelphia Symphony Orchestra, Carol Jantsch, quen o estreou en 2007.

Orixinalmente esta obra considerouse unha excentricidade por parte do compositor inglés, pero pronto se converteu nunha das súas obras máis populares, así como nunha das obras esenciais de todo o repertorio profesional para tuba.

A orquestra

No concerto ao que asistiremos, imos ver unha orquestra, Real Filharmonía de Galicia é unha orquestra na que atoparemos intrumentos de tres familias: Corda,Ventos e Percusión.

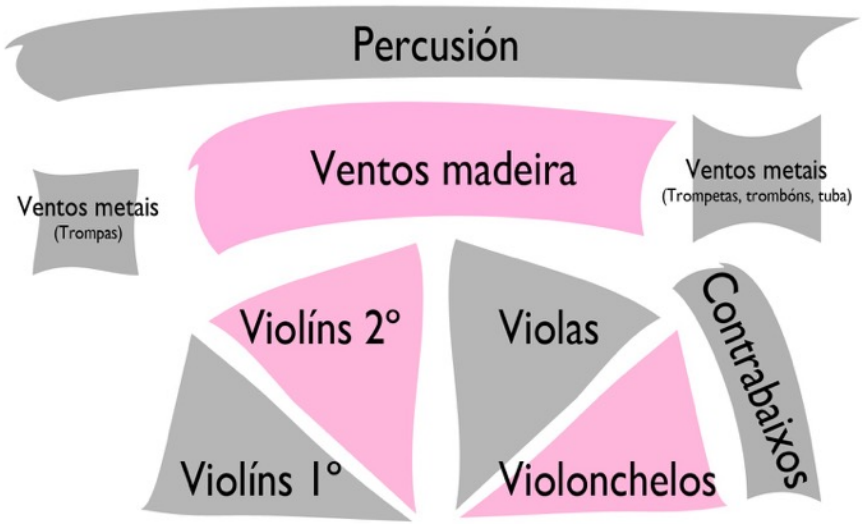
Na familia da corda atoparemos instrumentos como o violín, a viola, o violonchelo e o contrabaixo.
Na familia dos ventos atoparemos tanto ventos metais como ventos madeira.

Nos ventos metais atopamos a trompa, trombón, trompeta, tuba, etc.

Nos ventos madeira podemos ver a frauta, óboe, clarinete, fagote, etc.

Non debemos pensar que se distinguen estes instrumentos por como estan construidos, xa que podemos ver que a frauta traveseira é un intrumento pertencente á familia dos ventos madeira e normalmente está construida nos nosos días de metal (Antigamente si era de madeira, e esa, é unha das razóns polas que ainda se situan nesta familia) . Asi que debemos saber que os instrumentos de vento se distinguen das súas familias de madeira e metais polo xeito que teñen de emitir o son; os instrumentos de metal emiten o son cunha boquilla de metal, polo que o seu són é particularmente de metal; asi pois os instrumentos de vento madeira tocan a traves de cañas ou lengüetas, agás a frauta que o fai soprando por un burato que se chama bisel.

Mira o seguinte debuxo onde verás como habitualmente se colocan os músicos da Real Filharmonía.



Os instrumentos de vento metal

Tal e como tratamos na anterior unidade os instrumentos de vento clasificanse non polo material de construcción se non polo xeito de emisión do son. Así pois os intrumentos de vento metal emiten o son facendo vibrar os beizos nunha boquilla que accede directamente ao tubo de aire do instrumento.

Os instrumentos de vento metal polas súas peculiariedades constructivas emiten un son brilante con corpo e grande sonoridade.

Xa que o instrumentista ten control absoluto sobre a columna de aire que incorpora ao instrumento este pode modular a intensidade desta para conseguir xerar diferentes sons armónicos que se producen naturalmente, o que permite poder dar varias alturas sonoras cunha única lonxitude do tubo.

O son que se produce será máis agudo ou grave en dependencia da lonxitude do tubo vibrador, polo que a maior lonxitude máis grave será o son emitido.

En dependencia a esta lonxitude atopamos instrumentos diferentes que abranguen un espectro amplo da sonoridade, estes instrumentos se combinan na orquestra para que o compositor poida abastecerse dos recursos necesarios no plantexamento da súa obra, ademáis polas carácterísticas constructivas de cada instrumento o timbre volvese especialmente singular dependendo do instrumento. Vexamos uns exemplos de máis agudo a máis grave, rematando particlarmente coa tuba.

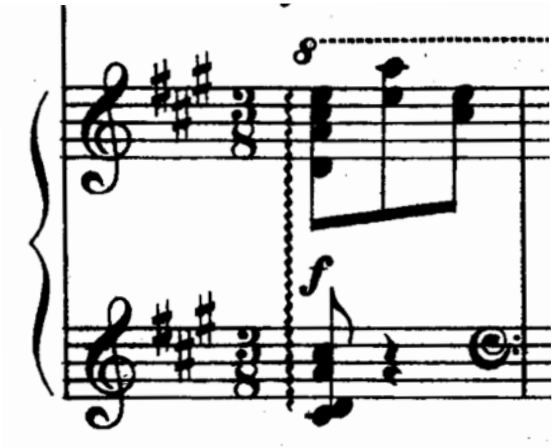
Trompeta Trompa Trombón Tuba (Concerto completo)

Pola versatilidade de conseguir diferentes notas cunha única lonxitude, os instrumentos modernos de vento metal conten un mecanismo de pistóns co que o interprete consegue modificar e escoller diferentes lonxitudes de tubo, e deste xeito poder producir infiidade de sons e alturas diferentes podendose adaptar así a calquera peza musical.

Pódese premer en cada instrumento para escoitar e ver exemplos de cada un deles.

O compás

Na partitura, para sinalar o ritmo e o pulso, escribimos a música en compases, o compás é o xeito de dividir en pulsos a escritura dentro das partituras e sinalar a métrica da mesma.
Ata finais do século XIX, normalmente unha peza musical estaba escrita na totalidade no mesmo compás, este se marcaba cun quebrado ou indicación de compás ao principio da peza e tiña valor ata o final da mesma. Pero a partir deste momento e sobre todo xa no século XX, os compositores utilizaron a mistura de distintos compases según lles conviña para escribir a súa música, como é no caso de Stravinski.



Aquí podemos ver un exemplo de un compas de 3/8 da partitura de Pulcinella de Stravinski.

- ✔ O numerador indicanos as partes nas que se divide cada compás.
- ✔ O denominador, por outra parte, nos indica que figura conforma cada parte.

Como podemos ver a figura se indica cun número, para saber a que figura atribúe cada número debemos saber que este número nos indica a cantidade de figuras que entran nunha redonda.

- Redonda 1
- Branca 2
- Negra 4
- Corchea 8
- Semicorchea 16
- Fusa 32
- Semifusa 64

✔ Os compases sinalanse na partitura coas liñas divisorias, que son as liñas horizontais que se colocan no pentagrama na totalidade da lonxitude de arriba a baixo do mesmo.

Veño dun concerto!

O profesor nesta unidade traballará co alumnado diferentes campos posteriormente despois de asistir ao concerto, favorecendo así os conceptos xa aprendidos.

A frase musical

Debemos entender que a música é unha linguaxe máis, que por tal ten unhas normas de funcionamento, uns soportes e polo tanto unhas estructuras e un xeito de construcción determinados, igual que as podemos comprobar en calquera idioma que coñezamos, coma o galego ou español, tamen podemos observar certas similitudes na propia linguaxe musical.

Asi pois, na música podemos distinguir as diferentes ideas que se expresan, e dividilas en diferentes partes que no seu conxunto forman ideas maiores.
Poñamos un exemplo: " A música é a arte que combina o son e o tempo".

A todo o conxunto de verbas que forman unha idea completa nos lle chamamos frase, esta frase está construida cun suxeito: "A música", cun verbo "é", e un predicado "a arte que combina o son e o tempo", ademáis estas á súa vez estan formadas por artigos: "A" por sustantivos "música", por adxetivos "e" ademáis de pronomes ou moitas outras acepcións que xa coñecemos.

Sen necesidade de facermos lingua, si nos vale de exemplo, xa que tal e como comentabamos con anterioridade a música non deixa de ser unha linguaxe que conten en moitas das veces os mesmos criterios de análise, incluso moitas das acepcións son homónimas e coincidentes coas que usamos nas nosas linguaxes verbais. Ainda así debemos saber que os criterios de análise segundo a peza musical que estaremos a escoitar non sempre se adaptará a estes parámetros que non deixan de ser propios da sintaxe lingüística.

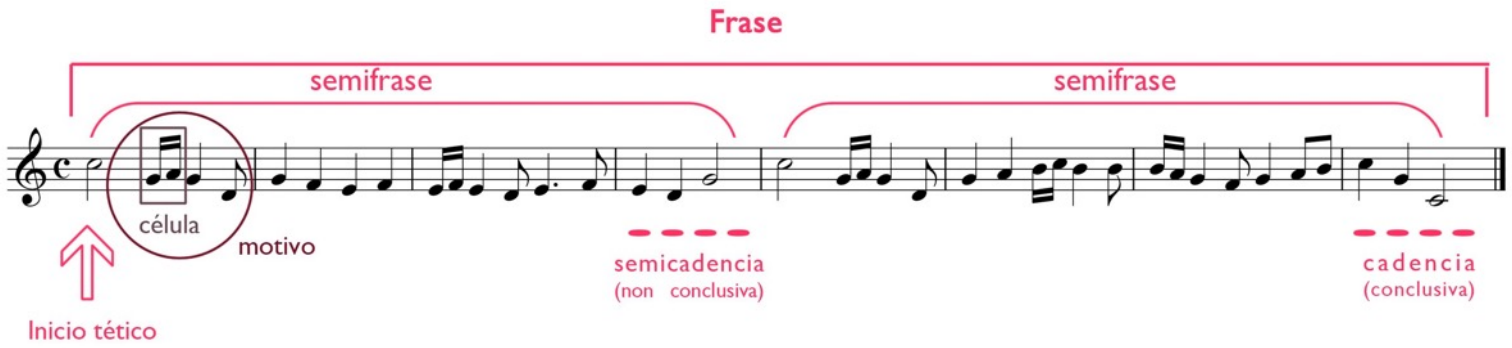
Imos a adentrarnos dun xeito máis minucioso en como podemos abordar a análise da música entendida deste xeito máis "gramatical" dende o aspecto melódico.

A idea musical completa tamen lle podemos chamar frase, esta, estará formada por celulas, motivos, patrons, etc.

Estas frases forman outros conxuntos á súa vez que iran conformando ideas maiores e polo tanto o transcurso da obra musical.

Se atendemos a unhas estructuras e xeitos compositivos regulares onde a tonalidade marca moitas das veces á forma da idea musical, como por exemplo en estilos coma o Barroco, Clasicismo, tamen o Romanticismo, énos máis sinxelo poder facer estas analoxías coa sintaxe lingüística, ademáis podemos encontrar unha certa correspondencia entre as diferentes músicas xa que se establecen uns criterios de formación das ideas musicais case universais; pero non esquezamos que serán moitas as excepcións; queda na liberdade da expresión dos diferentes autores e da musicalidade en sí.
Teremos en conta os aspectos de consonancia e disonancia, partes fortes e febles na métrica interna, etc.
Podemos dicir que a frase musical máis habitual neste tipo de música mencionada está suxeita a unha estructura de oito compases, os cales os dividiremos en dúas partes iguais de catro compases cada unha, estes primeiros rematarán armónicamente cunha semicadencia e os catro seguintes cunha cadencia conclusiva.
O comezo pode ser na parte forte do compás marcado (Tético), ou ben comezar cun compás incompleto na parte feble (anacrúsico)

Imos a ver un exemplo xa sobre a partitura de varios destes conceptos explicados:



Sabias qué?
(Schubert)

- Trala súa saída do centro de estudos en 1813, Schubert, a instancias do seu pai, empezou a traballar como asistente na escola deste, a pesar do pouco interese demostrado polo músico cara ao labor pedagóxico. Abandonou as labores de mestre e intentou gañarse a vida unicamente coa súa música, con escaso éxito.

- En Viena Schubert levou unha vida bohemia rodeado de intelectuais, amante das tabernas e dos ambientes populares, afastado dos salóns e da etiqueta nobiliaria. Deste ámbito procede o famoso termo de schubertiadas: reunións de artistas de todos os ámbitos que formaban un círculo brillante e animado dedicado á música e á lectura

- Schubert empegou fondamente a literatura na súa obra moitos dos escritos que empregaba eran sobre textos dos seus amigos, como Johann Mayrhofer e Franz von Schober, eran interpretados en reunións privadas coñecidas co elocuente nome de «schubertiadas», ás que asistía, entre outros, o barítono Johann Michael Vogl, destinatario de moitas destas breves composicións.

- Schubert reutilizou a música de Rosamunda no seu Impromtu para piano opus 142 n.° 3, no cal se executan o tema e seis variacións, e tamén no seu 13° Cuarteto na menor para cordas titulado "Rosamunda", seguramente porqué pensou que a obra teatral non se volvería escoitar.

- De Rosamunda adóitase interpretar en concerto só a Obertura, Entreactos e Ballet.

Sabias qué?
(Wiliams)

- Arthur Vaughan Williams é descendente dunha familia da baixa nobreza que chega a emparentarse con Charles Darwin. A súa nai procedía dunha familia acomodada, emparentada cos Darwin, pois era filla de Caroline Sarah Darwin, irmá de Charles Darwin.

- O seu famoso himno Old Hundredth Psalm, escoitouse por primeira vez na cerimonia de coroación da raíña Isabel II na abadía de Westminster en 1953.

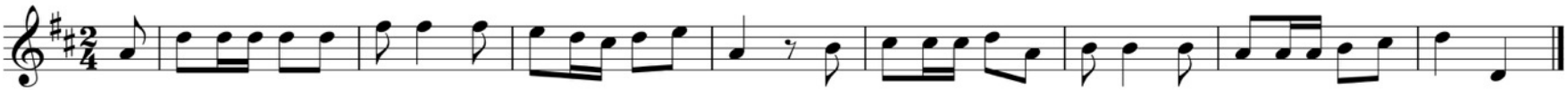
- A.V. Williams pertence ao grupo de compositores malditos pola súa novena sinfonía. Suponse que algúns dos compositores máis famosos da historia morreron despois de escribir a súa novena sinfonía. Beethoven (1770-1827), Anton Bruckner (1824-1896), Anton Dvorak (1842-1904), Gustav Mahler (1860-1911), e Ralph Vaughan Williams (1872-1958).

Actividades

Realiza os seguintes exercicios:

1

a) Sinala os diferentes elementos que forman esta frase musical
b) Esta frase é tética ou anacrúsica, xustifica a resposta.



2

Une cada instrumento con cada sección.

Ventos madeira

Corda Fretada / Friccionada

Violin
Trombón
Óboe
Xilofono
Piano
Tuba
Saxofón
Trompa

Percusión

Ventos metais

O profesor pode recortar para repartir cada ficha aos seus alumnos.

Realiza os seguintes exercicios:

3 Completa a seguinte táboa, fixate no exemplo da primeira columna.

Compás	$\frac{2}{4}$		$\frac{6}{8}$	$\frac{12}{16}$	$\frac{2}{¿}$		
Pulsos	2	3	2				7
Figura	♩	𝅗𝅥			♪	𝅗𝅥	
Clasificación	binario					ternario	

4 Escribe os signos de bemol, diese e becuadro.

O profesor pode recortar para repartir cada ficha aos seus alumnos.

Bibliografía e referencias.

GROUT, Donald J., PALISCA, Claude: *Historia de la música occidental.* Madrid, Alianza Editorial S.A., 2004.

SADIE, Stanley: Diccionario Akal/Grove de la Música.Madrid, Akal, 2000

SDM, Sociedad didáctico-musical: *Teoría de la Música, parte 1ª e 2ª*, Madrid, 1979.

EINSTEIN, Alfred: *La música en la época romántica,* Madrid, Alianza Editorial S.A., 2014.

DE ARGENTA, Fernando Martín: *Los clásicos tambien pecan.* Barcelona, Debolsillo, 2011.

FORNER, Johannes e WILBRANDT, Jürgen: *Contrapunto creativo*, Leipizig, Deutcher Verlag für Musik, 1979.

ZAMACOIS, Joaquín: *Curso de formas musicales***,** 10ª ed., Barcelona, Labor, 1994 (1ª ed.: 1960).

TRANCHEFORT, Françoise-René: *Los Instrumentos musicales en el mundo.*Madrid. Alianza Música, 1985.

Multimedia: *Canal Youtube.*

Elaboración didáctica: Mario Diz ©2015
Fotagrafía Portada – CC Creatives Commons

En danza coa orquestra
Guía didáctica

Real Filharmonía de Galicia
Maximino Zumalave

Guía didáctica de: Mario Diz

© 2014

CONCELLO DE SANTIAGO

AUDITORIO DE GALICIA

infantil e familiar

Introducción

A Real Filharmonía de Galicia ofrece un concerto onde a danza é a excusa para mostrar un magnífico compendio de músicas.
Autores dende Bach ata Falla, pasando por Ravel e Stravinski; Amosarase como os diferentes autores a través de recoñecidas suites integran movementos suxeitos a diferentes tipos de danzas.
O programa do concerto fai unha proposta de movementos independentes destas suites orquestrais, facilitando deste xeito a oportunidade de coñecer estilos musicais moi diferentes entre uns e outros autores.

A guía didáctica

Esta guía aproveitará cada unha das pezas que compón este concerto, recoñecendo os puntos máis salientables que nos aporta cada unha das composicións, para deste xeito, extraer os obxectivos principais a traballar co alumnado.
Estes obxectivos afondarán tanto nunha parte teórica, como técnica, así como unha parte práctica onde a traves das actividades e exercicios cada alumno e alumna recibirá unha preparación non só previa ao concerto, se non que tamen posterior ao mesmo.
Esta guía didáctica vai dirixida a dúas liñas de idades, por unha parte alumnado de 3° de infantíl ata 3° de primaria, e outra, dende 3° de primaria ata 6° de primaria, que serán claramente sinaladas nos diferentes contidos que amosaremos.
A guía presenta como un dos obxectivos principais o desenvolvemento dun traballo previo á asistencia do concerto, así pois, a sección nomeada como "vou ir a un concerto!" propón diferentes contídos que se elaborarán antes da visita ao lugar da función. Pero por outra banda, na sección "veño dun concerto!", propoñemos diferentes actividades e exercicios pensados para realizar xa unha vez participado do concerto ao que atendemos.

Índice

Introducción 2
A guía 2
Programa do Concerto 4
Obxectivos xerais 5
Obxectivos segun programa 5

Vou ir a un concerto!
Eixo cronolóxico de compositores 6
A Suite, unha forma musical 8
J. S. Bach, Compositor de Compositores 10
+ 5 As tonalidades 11
+ 8 As alteracións 12
+ 8 As escalas e tonalidades 14
O impresionismo musical 19
Maurice Ravel - Suite das tumbas 20
+ 5 As figuras 21
+ 5 Unha Orquestra 22
O compás 23
Pergolesi e Polichilena 25

Veño dun concerto!
+ 8 O tempo binario 26
+ 8 O tempo ternario 26
+ 5 O timbre 27
Actividades **28**

Bibliografía e referencias 30

+ 5 Materia que se pode acadar nos cursos de 3° de infantil a 3° de primaria.

+ 8 Materia que se pode acadar exclusivamente nos cursos de 3° a 6° de primaria.

Programa do concerto

J. S. Bach
Suite nº 2 en si m BWV 1067: Badinerie
Suite nº 3 en re M, BWV 1068: Gavotta

M. Ravel
Le Tombeau de Couperin: Forlane e Rigaudon

I. Stravinsky
Suite Pulcinella: Tarantella

M. de Falla
El amor brujo: Danza do terror e Danza do lume

Real Filharmonía de Galicia 29 de novembro de 2014
Maximino Zumalave
Narrador: Rodrigo Romaní

Obxectivos xerais

- Preparar a escoita e presenza dun concerto tanto na parte anímica como formal con coñecementos previos.
- Recoñecer a danza como elemento inspirador de diversas composicións musicais.
- Coñecer os rasgos máis salientables dos compositores que conforman o programa do concerto.
- Recoñecer os elementos principais que conforman unha orquestra sinfónica.
- Recoñecer o estilo musical de diferentes periodos.
- Recoñecer as principais ritmicas. Binario, ternario e cuaternario.
- Asociar as principais ritmicas ás danzas máis directamente relacionables.

Obxectivos segun programa

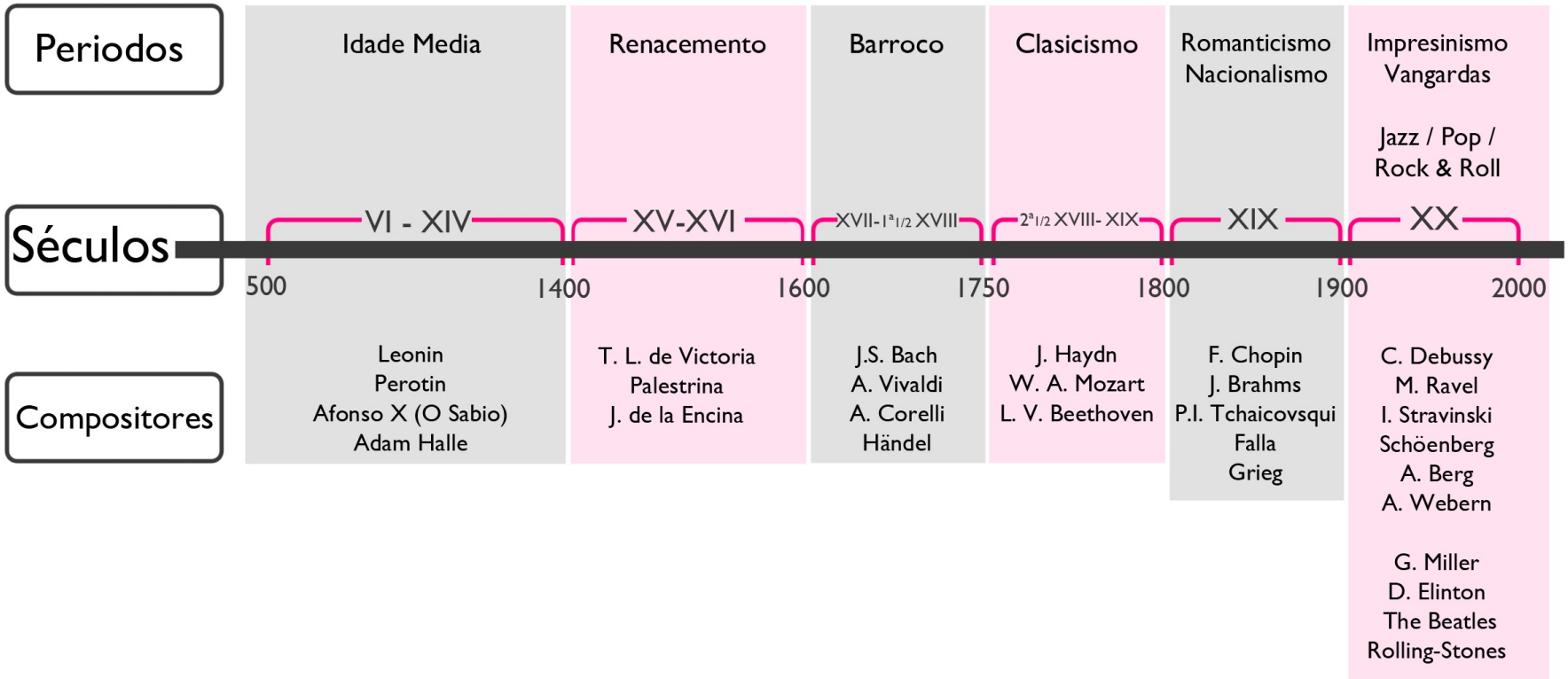
Programa	Obxectivos		Contídos
	Teóricos	Teóricos-prácticos musicais	
J. S. Bach Suite nº2 en si m BWV 1067: Badinerie Suite nº3 en re M BWV 1068:Gavotta	1. J. S. Bach: O compositor de compositores 2. A suite como forma musical	1. As tonalidades menores 2. O compás 3. As figuras	1. Recoñecemento da figura de J.S. Bach como compositor, e recoñecemento dos termos que lle ligan a este: barroco, contrapunto, frase musical, forma, etc. 2. Iniciación ao compás. 3. Recoñecementode algunhas principais figuras musicais: Branca, negra e corchea.
M. Ravel Le Tombeau de Couperin: Foriane e Rigaudon	1. Le Tombeau de Couperin: A obra. 2. O impresionismo musical	1. Elementos dunha orquestra	1. Coñecemento dos elementos máis salientables da obra completa "Le Tombeau de Couperin" 2. Recoñecemento dos principais estilos musicais. 3. Iniciación aos elementos principais que conforman unha orquestra.
I. Stravisnki Suite Pulcinella: Tarantela	1. Os ballets rusos 2. Pergolesi e Polichilena	1. O tempo Binario 2. O tempo ternario	1. Coñecemento dos elementos máis salientables da obra completa "Pulcinella" 2. Diferenciación entre o tempo binario Vs. Tempo ternario
M. de Falla El amor brujo: Danza del terror y danza del fuego	1. El nacionalismo Español	1. O Timbre	1. Iniciación aos principais rasgos estilísticos dos compositores nacionalistas españois. 2. O timbre como cualidade de son dentro dunha orquestra.

Vou ir a un concerto!

O profesor nesta unidade preparará previamente ao alumnado nos diferentes campos para a maior atención e aproveitamento da función.

Eixo cronolóxico

Nos fixaremos de seguído no seguinte eixo cronolóxico como a música tamen, ao igual que outras artes a dividimos en estilos e periodos.
Podemos observar do memo xeito alguns dos compositores máis representativos de cada un destes periodos.



No concerto ao que asistiremos, interpretaránse compositores dende o estilo Barroco situado no século XVII, coma é o caso de J.S. Bach ata o impresinonismo e vangardas do século XX como o caso de Ravel ou Stravinski respectivamente.
Cada periodo ven marcado por trazos ben diferenciados, coma sempre por un afán por unha parte de superar ao estilo anterior, asi como moitas veces a través da contradicción, como sucede entre barroco e clasicismo.
Os periodos sempre teñen razóns de seu para cada motivación e derivación dos seus trazos estilísticos. Ao igual que sucede noutras artes, derivan de reflexións e das circunstancias sociais de cada momento.

Preme nos seguintes estilos para ver exemplos de cada un:

Barroco

Clasicismo

Romanticismo

Nacionalismo

Impresionismo

Vangardas

A Suite, unha forma musical

Entendemos como forma musical á organización e estructura onde o compositor suxeita os elementos que compoñen a obra musical.

Así pois existen formas musicais que podemos chamar estándares ou ben, que no paso do tempo se consolidan como formas habituais de uso.
Toda obra ten unha organización interna, incluso aquelas que non están suxeitas a ningunha estructura convecional; asi pois podemos sinalar que unha obra sen estructura tamen é un xeito de formar a composición.

Faránse recoñecibles as palabras Sonata, Fuga, etc. pois estas son formas amplamente explotadas por compositores de varios dos periodos musicais, ainda asi saberemos tamen que hoxe en día os estandares quedan inusuais e de feito se rexeita moitas das veces a usar formas que sexan recoñecible para o espectador, utilizando estructuras libres.

No programa musical que escoitaremos coa Real Filharmonía de Galicia podemos ver ambas situacións.

A suite, é a forma de denominar precisamente a unha forma musical, neste caso non a unha estructura interna dunha peza, se non que sinala a participación e o conxunto de varios movementos ou partes que no seu total conforman unha obra completa.

A suite recolle cada parte ou movemento de danzas antigas, xa no renacemento atopamos suites, pero será no periodo barroco onde se estandariza o uso de diferentes movementos habituais, todos eles, como recen comentamos, provintes de danzas renacentistas e contemporáneas barrocas.

Ademáis, faise habitual comezar cun movemento introductorio, de composición libre para o autor, que se lle denomina Preludio, Obertura, etc.; este, moitas das veces, e sobretodo nas suites adicadas a instrumentos solistas, ten unha finalidade de "quencemento" para o interprete, asi como configuración daqueles recursos armónicos que serán utilizados nos demáis movementos que conforman a obra, introducindo igualmente ao espectador na propia composición.

Estas danzas habituais poden variar entre algunhas tan coñecidas como Giga, Zarabanda, Minuet, Bouree, Tarantella, Polka, etc. ou outras de menor coñecemento.

As danzas que compoñen a suite son danzas provintes de distintas rexións europeas, asi pois temos Italianas (p.e. Tarantella), Francesas (p.e. Minuet), Españolas (p.e. Zarabanda), Irlandesas (p.e. Giga) etc.

Cada unha de elas coas súas peculiaridades, algunhas son de división binaria, outras ternaria, conxunto de ritmicas ou fraseos internos propios tamen dentro da propia danza como veremos máis adiante.

Outras incluso teñen coreografías de seu recoñecidas popularmente.

No concerto que escoitaremos, todas as obras son suites, pero escoitaremos movementos particulares de cada unha delas. Por exemplo, a *Suite nº2 en si m BWV 1067* de J.S. Bach está conformada por un conxunto de sete movementos ou partes:

Ouverture
II. Rondeau
III. Sarabande
IV. Bourrée I- Bourrée II
V. Polonaise- Double
VI. Menuet
VII. Badinerie

Así pois escoitaremos a última das danzas, a Badinerie.

J. S. Bach, compositor de compositores

Ainda dado gozado dalgunha consideración no seu tempo, Bach nunca pasou dun discreto posto na clasificación de popularidade e prestixio da Alemaña da súa época, na que ocuparon as primeiras posicións outros músicos como por exemplo Teleman.

Asi vai ser como nos adentremos en facernos unha imaxe deste grandísimo músico e compositor.

Dende a súa morte en 1750, pasaron case 70 anos que non se voltara a escoitar a súa música, os motivos son moitos; antes, non se adoitaba recuperar obras antergas, se non que se desexaba sempre a nova producción, ademáis, hai que ter en conta que coa morte de Bach sucede un novo estilo musical, o clasicismo, polo que era obvio que o olvido estaba ás portas de compositores que ademáis non eran consagrados en vida. Pero foi, gracias a Felix Mendelssohn, outro gran compositor, quen con tan só 20 anos, estaría no su empeño por recuperar a obra a *Pasión según S. Mateo,* retomouse a interpretación de Bach cun concerto o 11 de marzo de 1829 en Berlín con esta grande obra musical, sendo tal o éxito, que o noso querido Bach foi gañando a consideración que se merece.
Non é casualidade, Bach se converte nun mestre de compositores, o estudo da súa música nos achega un dominio exquisito de como xuntar as notas para que o resultado sexa o mellor posible para o noso oido, hoxe en día calquera estudante de música debe realizar "corales" coma se fose o propio Bach.
Debemos salientar tamen como compositor, que algunhas formas musicais as fixo propias como é o caso da suite, e outras xa como medio compositivo tamen, como a recoñecida forma fugada ou fuga.
A técnica de Bach non só era depurada, se non que ademáis ten unha producción excelsa, que abrangue case todas as combinacións, dende obras para instrumento solista, como conxuntos ou agrupacións inimaxinables,; salientando a música que fixo para instrumentos solistas; quen non coñece as *6 suites para violonchelo só*, as *Sonatas* e *Partitas para violín*, ou de feito as propias *Partitas para frauta soa*, ademáis das numerosas invencións para teclas ou o mesmo coñecidísimo *clave ben temperado.*

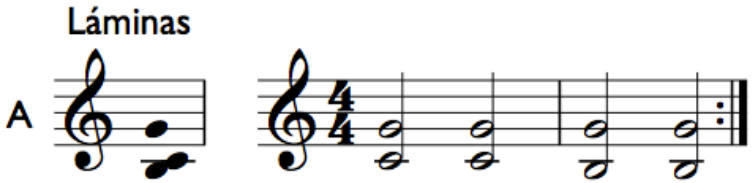
Mira e escoita a obra
J.S.Bach - Suite nº2

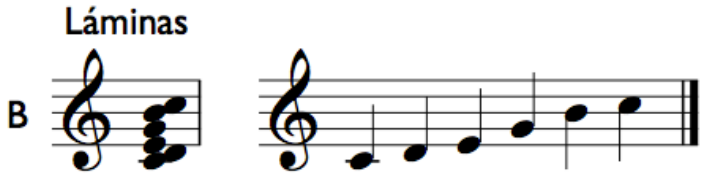
As tonalidades

+ 5

Debemos saber que os compositores coma Bach, organizan nas súas composicións as notas coma se xogasen a facer un crucigrama. Cando facemos soar dúas notas ao mesmo tempo, estas, soan dun xeito especial, e non sempre nos producen a mesma sensación.
Proba a tocar nun metalófono ou nun xilofono calquera nota, unha máis outra, e verás como as veces soa ben e outras veces parece que xa non tanto.
Dependendo das notas que xuntemos, ás veces facemos que esas notas produzan unha sensación consoante e outras veces o que lle chamamos disoante.
Os músicos, xa moito moito antes que Bach foron aprendendo, cando, cales e como que notas tiñan que xuntar para producir un tipo ou outro de sensacións.
Así pois podían producir relaxación e tensión, e se percataron que dependendo de como utilizaban cada son, algo lles pedía ter que acabar nunha nota ou noutra para ficar nunha sensación de relaxación.
Esta nota chámase tónica, e será a nota moitas veces inicial e final de cada melodía, producindo así unha tonalidade concreta.

Imos a facer unha proba por cada dous compañeiros. O primeiro (A) deberá seleccionar nun metalófono as láminas Si, Do e Sol, e o outro (B) deberá colocar nun xilófono as láminas Do, Re, Mi, Sol, Si e Do.
O compañeiro (A) deberá repetir o seguinte patrón mentres que o compañeiro (B) deberá improvisar melodías coas súas notas ao mesmo tempo, sempre empezando en Do e acabando en Do, asi pois faremos música na tonalidade de DO Maior.





Mira e escoita a obra
J.S.Bach - Suite nº3

As alteracións

+ 8

As notas en realidade son sons aos que lle poñemos nome para poder referirnos a eles, as sete notas naturais son Do, Re, Mi, Fa, Sol, La e Si, estas, á sua vez conten unha distancia entre unha e outra que lle chamamos intervalo, podendo variar entre un tono e un semitono en occidente, outros lugares do mundo diferencian incluso entre os cuartos de tono. Para poder expresar esta variación facemos uso das alteracións que farán variar as notas naturais un semitono ascendente ou descendente.

Todas as notas naturais (é dicir, cando non estan alteradas) estarán separadas por tonos agás de Mi a Fa e de Si a Do, que están separadas por un semitono, ou medio tono.

As alteracións son: Diese ♯ , Bemol ♭ , ou Becuadro ♮ .

O diese engade ou sube un semitono, o bemol o baixa, e o becuadro é o signo co que anulamos calquera das outras dúas alteracións e converte a nota en natural.

Alteracións Propias e Accidentais:

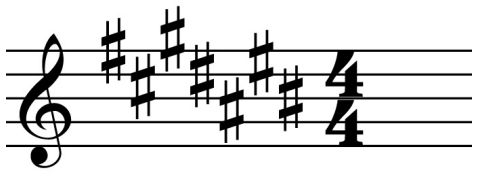
✔ As alteracións propias son aquelas que aparecen no principio das pezas musicais no propio pentagrama e se fan efectivas durante toda a peza se non hai variación destas.

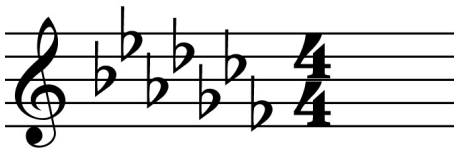
Estas poden ser Sostidos, Bemois ou ningunha, agás en linguaxes contemporáneos os sostidos e os bemois non deberan misturarse.

As alteracións propias deben escribirse de seguido da clave e antes do compás na parte superior do pentagrama, tantos coma sexa necesario na seguinte orde:

Dieses: Fa-Do-Sol-Re-La-Mi-Si Bemois: Si-Mi-La-Re-Sol-Do-Fa

Na seguinte disposición coma nos exemplos que amosamos de seguido:

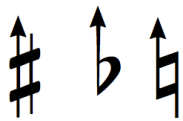




✔ As alteracións accidentais por outra parte son aquelas que se colocan eventualmente á esquerda da nota que queremos alterar, e faise efectiva soamente sobre as notas posteriores á alterada do mesmo nome e na duración restante do compás (ou se segue enlazada cunha ligadura de unión no seguinte ou seguintes compases.

A partir da metade do século XX ata os nosos días comézase a ser utilizados os cuartos de tono variando os signos para referirse a eles, e ainda non estandarizados para poder expresar esta variación.

Normalmente poderemos ver os diversos signos de sostido, bemol ou becuadro conxuntado cunha cabeza de frecha como os seguintes exemplos:



As escalas escalas e a tonalidade

+ 8

Recibe nome de **escala** a aquelas notas organizadas que se suceden en orde, tanto ascendente como descendentemente.

Hai multitude de tipos de escalas, e varian según o seu xenero musical ao que pertencen tanto antigo ou moderno; poden ser Diatónicas, Cromáticas ou Enarmónicas.

A tonalidade é un conxunto de sons ordeados mediante relacións mutuas, estando determinadas por un son básico chamado tónica.

A **Escala Diatónica**, polo tanto, é a sucesión por movemento conxunto de tonos e semitonos diatónicos segundo unha orde preestablecida.

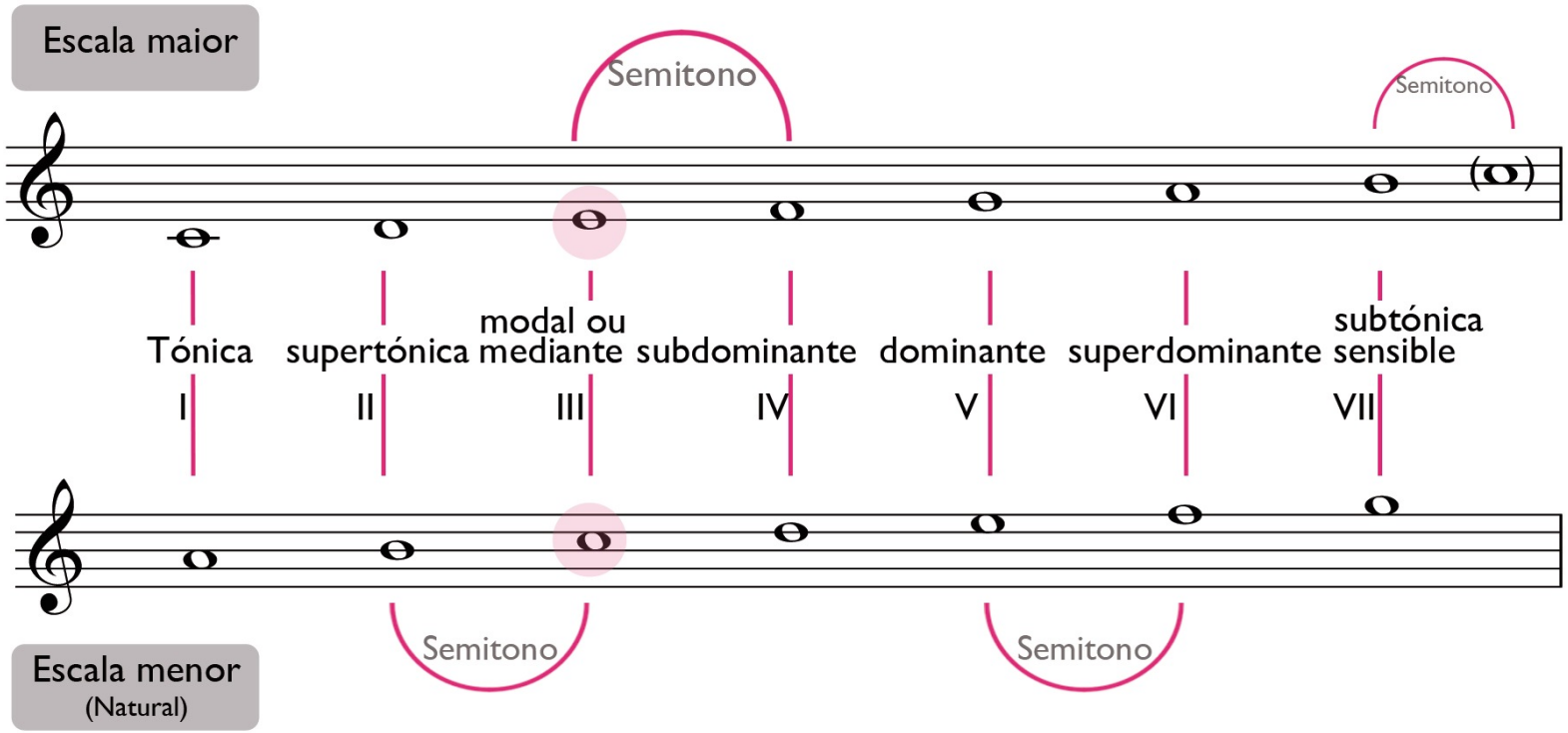
A cada nota que conforma unha escala tonal recibe un grao da escala, asi pois as escalas diatónicas estan formadas por sete graos, un grao por cada unha das sete notas que a conforma, estes se sinalan con números romanos.

As escalas diatónicas poden ser de modo maior ou menor (modalidades clásicas), dependendo do lugar que ocupen os tonos e semitonos que forman a escala.

Se ordeamos as notas naturais (sen aleteracións) podemos averiguar que patrón seguen tanto as escalas maiores como as escalas menores, se comezamos na nota Do, saberemos as escalas maiores, e do mesmo xeito se comezamos na nota La, as menores.

As funcións das notas na escala tonal

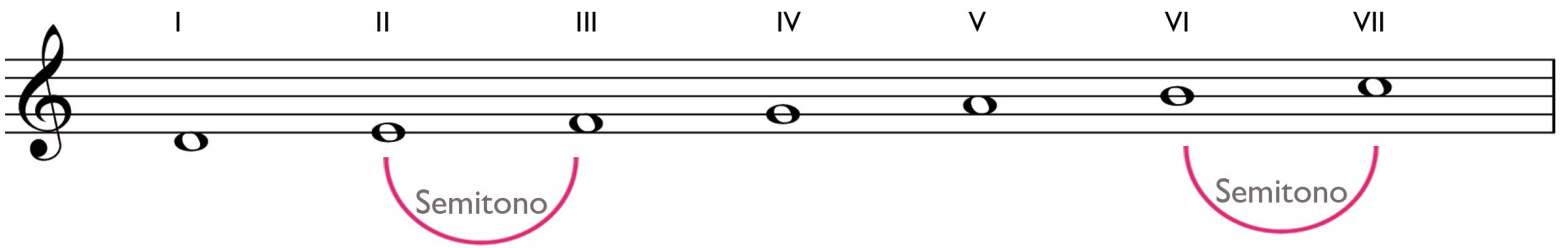
Como dicíamos, cada nota ordenada na escala conten unha función. Vexamos no seguinte esquema cada unha de elas.



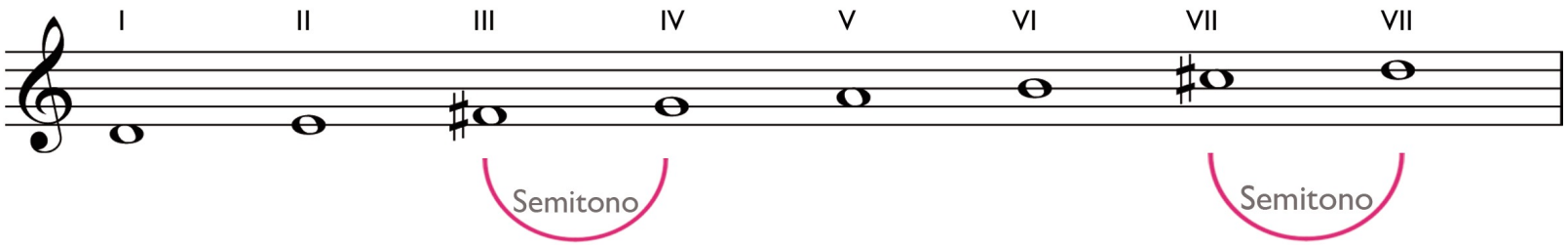
En primeiro lugar temos un exemplo de escala maior (modo maior) e outro de escala menor (modo menor).
Cada nota da escala é un grao, que se sinala en números romanos, asi pois temos I, II, III, IV, V, VI e VII, un por cada unha das 7 diferentes notas.
A estas dúas escalas as chamaremos modelo xa que como diciamos anteriormente, podemos ver que non hai ningunha nota alterada, nin con dieses nin con bemois, ao estar todas as notas naturais conten unha orde determinada de tonos e semitonos.
Cada grao ten a súa particularidade e imos a salientar dúas: O III grao ou modal, recibe este nome xa que delimita a modalidade maior ou menor da tonalidade e da escala tamen.
O VII grao pode chamarse de dúas formas, ou sensible ou subtónica, sensible será cando entre este grao VII, e a tónica, haxa unha distancia de semitono, como podemos ver na escala maior efectivamente de Si a Do se separan por semitono polo tanto é Sensible, pola contra na escala menor sepárase por un tono, así que se lle denominará Subtónica.

A escala maior se produce cando na escala diatónica sitúanse os semitonos diatónicos entre os graos do III ao IV e do VI ao VII.

Para manter este patrón en calquera das tonalidades faremos **uso das alteracións** para conseguir que calquera escala poida estar ordeada cos semitonos no lugar que deben ocupar.
Cada escala comezará pola nota que a representa e conformaráse polas notas correspondentes a unha oitava (8va.).
Deste xeito atopamos que a escala de Re Maior contendría as seguintes notas.



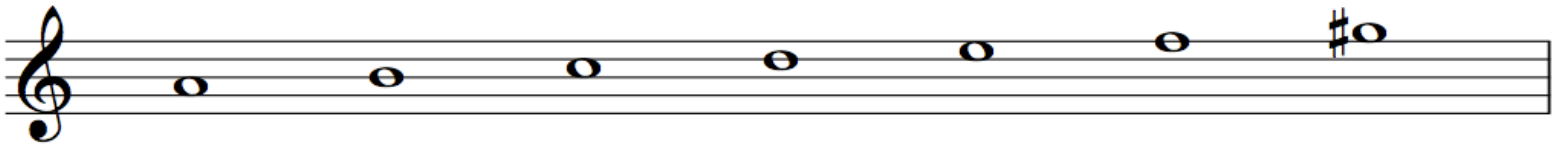
Nos fixaremos que sen alteracións os semitonos **no están no lugar que lle corresponde**, tal e como ven sinalado.
No seguinte exemplo xa podemos ver onde estarán as alteracións de Re M e asi conseguir ter os semitonos nos graos que lle corresponde.



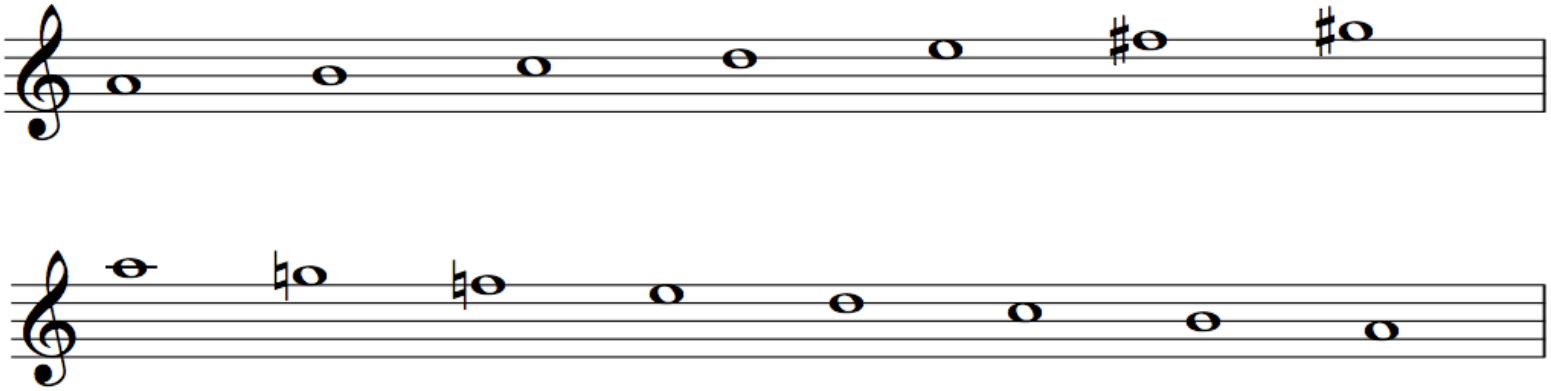
Asi podremos comprobar que a ecala de ReM necesita dous diese, lembra a orde que debemos seguir, estes dous dieses polo tanto son Fa# e Do#.

Por outra banda do mesmo xeito podemos facer as escalas menores, sen embargo teremos que saber que habitualmente usanse nas composicións variacións sobre a escala menor, deste xeito atoparemos tres tipos de escalas.
A escala inicial chamarase **Natural**, xa que no modelo de La m que amosamos anteriormente todas as notas son naturais.
Teremos tamen a escala menor **Armónica**, e a escala menor **Melódica**.
O resto de tipos de escalas menores os realizamos engadindolle distintas variacións alterando distintos graos.
A razón de que estandarizaramos en diferentes tipos de escalas, e as súas variacións non é outra que os compositores e a música que atopamos en estos modos menores tradicionalmente se utilizan estas diferentes variantes, deste xeito a teoría vai acorde coa práctica común; podes comprobar nos seguintes exemplos, como resultaria sobre a escala de La menor Natural os outros dous tipos dos que falamos.

Armónica - Alteramos ascendentemente o sétimo grao.



Melódica - Alteramos ascendentemente o sexto e sétimo grao, e ao regreso da escala descendemos como natural.



O impresionismo musical

O impresionismo é un estilo musical que xurde no século XX, non afondaremos demasiado neste apartado, pero debemos saber que este estilo xurde en consecuencia directa e en relación sobre as ideas do impresionismo plástico ou pictórico.

Así pois, os pintores impresionistas no afan de atopar un xeito de plasmar nos seus cadros dun xeito moito máis eficaz, tanto as emocións como outros sentires, na busqueda destas sensacións intentan que con poucos trazos e a traves de pinceladas a "impresión" á vista da pintura sexa polo conxunto completo de todas estas pinceladas, polo que o espectador se se fixa de preto non atopará máis que trazos soltos e sen orden nin sentido, pero ao mirar de lonxe, si poderá ver na sua totalidade o que o autor nos quere amosar.

Este movemento foi un movemento tan extendido na Francia da época, que os propios músicos se ligaron a el; o dificil, e non sen traballo, é trasladar á música este modo de técnica.

Así pois os músicos buscan esta "impresión" a traves da exposición de novas armonías que poidan ser independentes unhas coas outras, pero que no seu conxunto, organicen tanto unha frase musical como un discurso musical lóxico.

Para elo, se serven da utilización, sobretodo, das diferentes modalidades, dunha música que xa traspasa o tonal, para escoller unha ténica de uso de orden modal, que provoca que cada acorde, cada trazo, sexa independente, pero estructuren unha música completa.

Polo tanto os autores franceses foron os embaixadores deste estilo, o que non quere dicir que non houbera grandes impresionistas ademáis dos franceses. Destacaremos a autores tan coñecidos como Debussy e o propio Ravel ao que lle escoitaremos a Suite do Tombeau de Couperin.

M. Ravel, suite das tumbas.

Esta peza de Ravel baixo o título de "A Tumba de Couperin" foi unha composición que realizou para piano, sendo el mesmo que adaptou parte da obra a unha versión orquestral.

No século XVIII utilizabase este termo de tumba para facer unha homenaxe musical a personalidades da época. Do mesmo xeito, quiso Ravel facer desta suite unha homenaxe aos autores da música barroca francesa, especialmente a quen da nome a toda a obra, François de Couperin.

Cada un dos movementos que forman a suite completa foi adicado a amigos do propio autor finados na guerra á que Francia estaba somentida e que o propio Ravel víase obrigado a participar, pero foi cando xa apartado do frente por mor dunha enfermidade cando Ravel realiza a composición destas pezas.

Mira e escoita a obra
M. Ravel -
Le Tombeau de Couperin

As figuras

+ 5

A figura é o modo de representar as notas e os silencios dentro do pentagrama, estas nos informan sobre a duración da mesmas.
As figuras máis usuais que soemos atopar son figuras dende a redonda 𝅝 ata a semifusa 𝅘𝅥𝅯 , pero xa a finais do no século XIX e sobre todo durante todo o século XX ao necesitar máis recursos para escribir a música aparecen novos signos que pouco a pouco podemos ir recoñecendo como habituais.

Imos a explicar moi brevemente as principais figuras

𝅝 A redonda é a figura máis longa que podemos representar en un compás de catro pulsos de negra, esta, polo tanto, completa todo o compás.

𝅗𝅥 A branca dura a metade dunha redonda, polo que, dúas brancas forman unha redonda.

♩ A negra dura a metade dunha branca.

♪ A corchea dura a metade dunha negra, e asi sucesivamente.

A orquestra

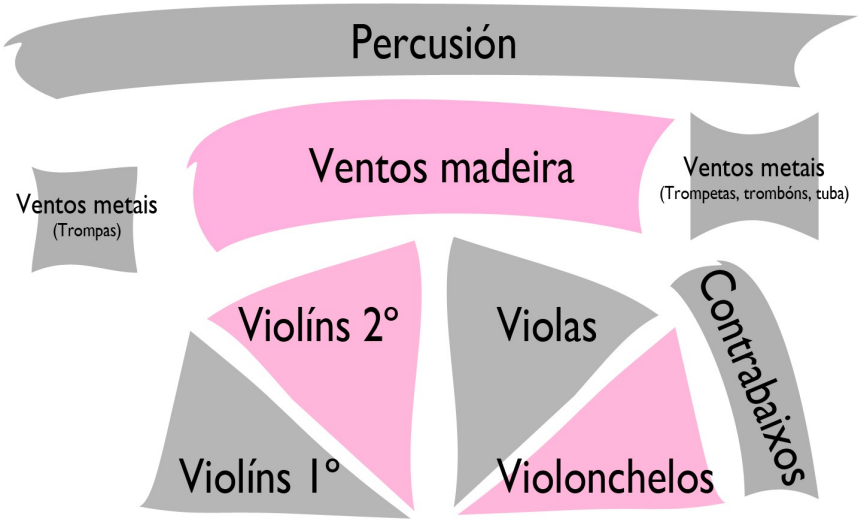
+ 5

No concerto ao que asistiremos, imos ver unha orquestra, Real Filharmonía de Galicia é unha orquestra na que atoparemos intrumentos de tres familias: Corda,Ventos e Percusión.

Na familia da corda atoparemos instrumentos como o violín, a viola, o violonchelo e o contrabaixo.
Na familia dos ventos atoparemos tanto ventos metais como ventos madeira.
Nos ventos metais atopamos a trompa, trombón, trompeta, etc.
Nos ventos madeira podemos ver a frauta, óboe, clarinete, fagote, etc.

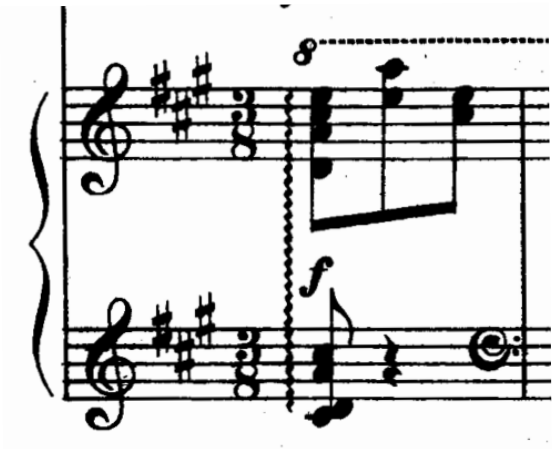
Non debemos pensar que se distinguen estes instrumentos por como estan construidos, xa que podemos ver que a frauta traveseira é un intrumento pertencente á familia dos ventos madeira e normalmente está construida nos nosos días de metal (Antigamente si era de madeira, e esa é unha das razóns polas que ainda se situan nesta familia) . Asi que debemos saber que os instrumentos de vento se distinguen das súas familias de madeira e metais por o xeito que teñen de emitir o son, os instrumentos de metal emiten o son cunha boquilla de metal, polo que o seu són é particularmente de metal; asi pois os instrumentos de vento madeira tocan a traves de cañas ou lengüetas, agás a frauta que o fai soprando por un burato que se chama bisel.

Mira o seguinte debuxo onde verás como habitualmente se colocan os músicos nunha orquestra.



O compás

Na partitura, para sinalar o ritmo e o pulso, dividimos a música en compases, o compás é o xeito de dividir en pulsos a escritura dentro das partituras e sinalar a métrica da mesma.
Ata finais do século XIX, normalmente unha peza musical estaba escrita na totalidade no mesmo compás, este se marcaba cun quebrado ou indicación de compás ao principio da peza e tiña valor ata o final da mesma. Pero a partir deste momento e sobre todo xa no século XX, os compositores utilizaron a mistura de distintos compases según lles conviña para escribir a súa música, como é no caso de Stravinski.



Aquí podemos ver un exemplo de un compas de 3/8 da partitura de Pulcinella de Stravinski.

- ✔ O numerador indicanos as partes nas que se divide cada compás.
- ✔ O denominador, por outra parte, nos indica que figura conforma cada parte.

Como podemos ver a figura se indica cun número, para saber a que figura atribúe cada número debemos saber que este número nos indica a cantidade de figuras que entran nunha redonda.

- Redonda 1
- Branca 2
- Negra 4
- Corchea 8
- Semicorchea 16
- Fusa 32
- Semifusa 64

✔Os compases sinalanse na partitura coas liñas divisorias, que son as liñas horizontais que se colocan no pentagrama na totalidade da lonxitude de arriba a baixo do mesmo.

Mira e escoita a obra
Falla - El amor brujo

Pergolesi e Polichinella

Debemos saber que Stravinski foi un dos grandes compositores de ballets Rusos. Á figura de Stravinski como compositor de ballets está estreitamente ligada a figura de Sergei Diaghilev, este último como o promotor destes espectáculos.

Diaghilev quería cando lle propuso a Stravinski a composición deste ballet basealo nun libreto e música dunha obra do século XVIII, que se creía composta polo compositor italiano G. Pergolesi, esta obra esta baseada no amor de Polichilena o Pulcinella coa súa moza Pimpinella.

Nun primeiro momento a Stravinski non lle motivaba esta empresa, xa que el reuía de querer parafrasear outras músicas, ainda así, baixo a insistencia de Diaghilev, Stravinski acabou cedendo e realizando unha peza xenial a traves dun claro concepto. Mantivo o baixo orixinal da obra presunta de Pergolesi, e sobre ela baseou a nova composición, con cambios armónicos e métricos, dando así como resultado unha obra de certo corte neoclásico, que marcaría o inicio desta nova etapa do compositor Ruso.

Mira e escoita a obra
Stravinski - Pulchinella

O profesor nesta unidade traballará co alumnado diferentes campos posteriormente despois de asistir ao concerto, favorecendo así os conceptos xa aprendidos.

Tipos de métrica segundo o compás

+ 8

Métrica simple e composta. Métrica irregular

Atendendo ao aprendido dos compases debemos saber segundo as divisións métricas atoparemos diferentes tipos de estas.

✔ **Métrica Simple:** Normalmente o numerador nos indica os pulsos que temos por compás.
Asi pois podemos atopar compases de un, dous, tres, e catro pulsos.
Os podemos dividir entre compases Unitarios, Binarios, Ternarios e Cuaternarios respectivamente.

✔ **Métrica Composta:** Noutras ocasións os compases nos sinalan modelos con máis de catro pulsos por compas, asi que estos os podemos simplificar en grupos máis pequenos, por exemplo un compas de 6 no numerador, o podemos dividir en dous pulsos de tres, asi que este sería binario pero cunha subdivisión ternaria. Estes compases adoitan ser os compases que levan o numerador coas cifras 6, 9 e 12. sendo binario (6), ternario (9) e cuaternario (12)

✔ **Métrica Irregular:** E por último temos tamen compases que non se poden suscribir a ningun dos anteriores, estes son aqueles que no son divisibles cun número enteiro, asi podemos atopar compases de 5, 7, etc.
Estes compases os podemos reducir á suma de compases regulares. Por exemplo un compas de 5, pode ser de 2+3 ou de 3+2.
Tamen son denominados como compases de amalgama.

Debemos sinalar tamen que xa a finais do século XX e na actualidade a liberdade das novas linguaxes musicais permite que os compositores poidan prescindir de utilizar o compás e simplemente escribir as notas sen suxeitarse a ningun pulso, ritmo o métrica ningunha se asi o precisa.

O timbre

+ 5

O son ten catro cualidades básicas: **A altura**, que é cando decimos que algo sóa máis agudo ou máis grave, **o tempo**, que é canto dura o son, **a intensidade,** que é cando dicimos que algo soa máis forte ou máis feble e o Timbre.
O timbre é unha cualidade do són que fai que diferenciemos por distintos aspectos neste caso os diferentes instrumentos musicais; ainda que tocasen unha mesma melodía, facendo as mesmas notas e o mesmo ritmo como é que podemos diferenciar que é un ou outro instrumento, pois debemos saber que cada instrumento ten as súas peculiaridades e que estas dependen de moitos factores, pois cada detalle fai que varie algo como chega o son aos nosos oídos, estas pequenas e multiples variacións fan que sobre todo pola experiencia, nos, sepamos de que instrumento se trata.

Lembras como soaba o óboe na obra de falla?

Intenta distinguir os diferentes intrumentos dos seguintes exemplos:

Premer 1 Premer 2 Premer 3 Premer 4

Actividades

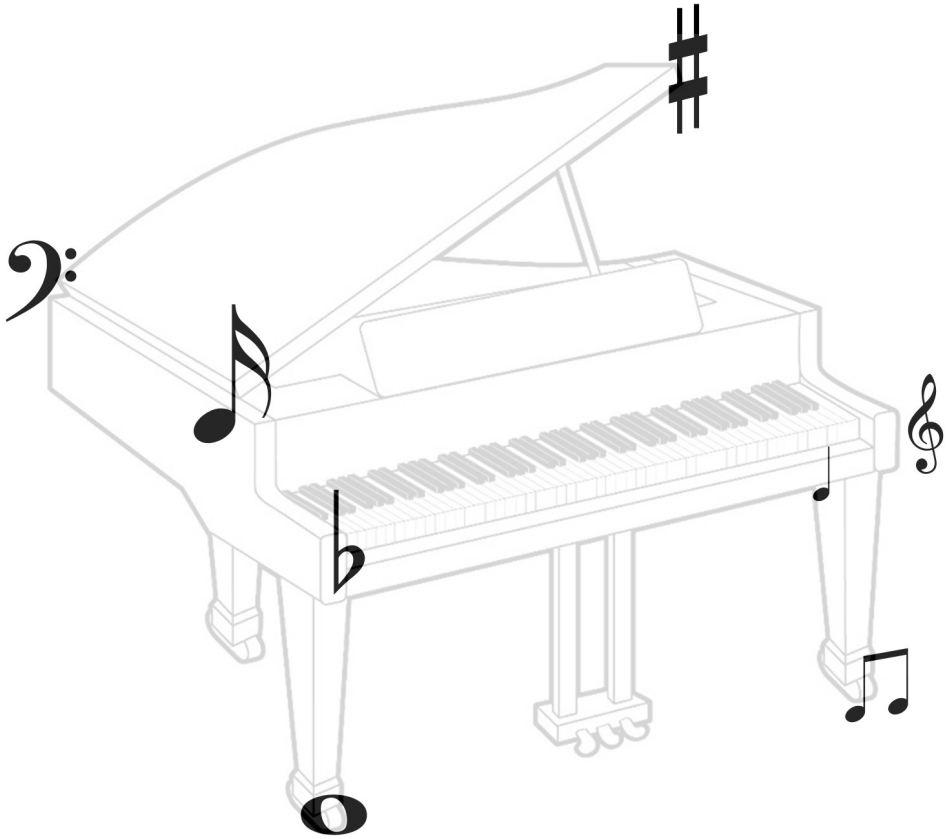
+ 5

Realiza os seguintes exercicios:

1 Escribe no globo o estilo musical que falta

Barroco → ____ → Romanticismo → Impresionismo / Vangardas.

2 Une cada nota ou debuxo na orde seguinte e verás que piano máis bonito debuxas.



1 Diese
2 Clave de Fa
3 Semicorchea
4 Bemol
5 Clave de Sol
6 Corcheas
7 Negra
8 Bemol
9 Redonda
10 Semicorchea
11 Diese

O profesor pode recortar para repartir cada ficha aos seus alumnos.

Actividades

+ 8

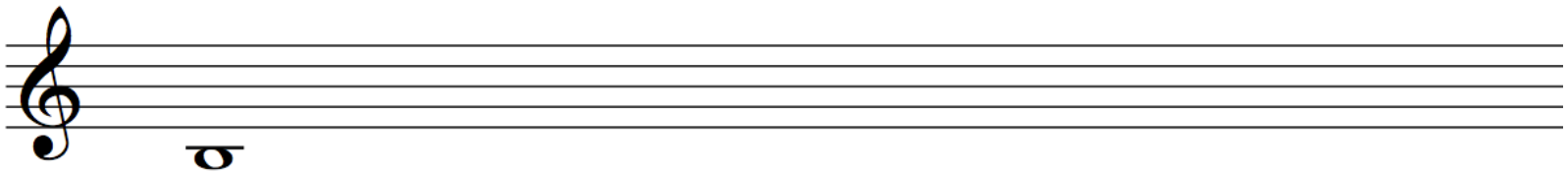
Realiza os seguintes exercicios:

1 Completa a seguinte táboa, fixate no exemplo da primeira columna.

Compás	$\frac{2}{4}$		$\frac{6}{8}$	$\frac{12}{16}$	$\frac{2}{¿}$		
Pulsos	2	3	2				7
Figura	♩	𝅗𝅥			♪	𝅗𝅥	
Clasificación	binario					ternario	

2 Escribe os signos de bemol, diese e becuadro.

3 En que tonalidade está a Badinerie de Bach? Completa a escala soamente co tipo menor natural.



O profesor pode recortar para repartir cada ficha aos seus alumnos.

Bibliografía e referencias.

DE ARGENTA, Fernando Martín: *Los clásicos tambien pecan.* Barcelona, Debolsillo, 2011.

SADIE, Stanley: Diccionario Akal/Grove de la Música.Madrid, Akal, 2000

MENDELSSOHN BARTHOLDY, Paul e Carl: *Mendelssohn, Felix (1864), Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy from 1833 to 1847.* Londres: Roberts & Green, 1864.

SDM, Sociedad didáctico-musical: *Teoría de la Música, parte 1ª e 2ª*, Madrid, 1979.

DIZ, Mario: *Mi primer violín, libro guía del profesor*, Santiago de Compostela, mu-si-ca ediciones, 2014.

FORNER, Johannes e WILBRANDT, Jürgen: *Contrapunto creativo*, Leipizig, Deutcher Verlag für Musik, 1979.

ZAMACOIS, Joaquín: *Curso de formas musicales*, 10ª ed., Barcelona, Labor, 1994 (1ª ed.: 1960).

Multimedia: *Canal Youtube.*

Elaboración didáctica: Mario Diz ©2014
Deseño e ilustracións – Mario Diz
Fotagrafía Portada – CC Creatives Commons

XORNADAS DE MUSICA CONTEMPORANEA SANTIAGO DE COMPOSTELA

GUÍA DIDÁCTICA

Os nenos e a música moderna

Dúos para dous violíns.
Batok e Berio

Florian Vlashi [violín]
Daniel Vlashi [violín]

Elaborada por: Mario Diz
2013

Sobre bartok e berio

A conxunción entre as respectivas seleccións dos duos procedentes de obras de similitude case xemelga, e destes dous compositores que a pesar de ser de distintas xeracións, comparten unha mesma filosofía de programa, fai deste, unha proposta ideal para a música contemporánea, música que trataremos de seguido, e que conformará unha posta en escea didáctica para afondar nos principios fundamentais das novas linguaxes que suceden dende o século XX ata os nosos días.

Ademáis como veremos nos seguintes análises dos dúos máis salientables, atoparemos unha certa proximidade musical, tanto na forma como no sentido das melodías, xa que, a nosa música que podemos atopar en Galicia ten certa similitude coa que os duos aquí expostos nos ofrece; o que provoca, se cabe, un certo acercamento natural co que comprenderemos maiormente o sentido da música que imos tratar, e que estes dous grandes compositores do século XX nos deixan.

Bartok, ademáis de pianista e compositor, destaca, deixandonos un amplo estudo, como musicólogo e estudiador das músicas das súas raíces Húngaras e da música da Europa Oriental, aproveitandoa como base fundamental para facer a súa propia música.

Berio, pola sua banda foi un dos máis destacados compositores italianos da vangarda do século XX e XXI, recoñecido pola música experimental e música electrónica.

Os dúos de **Bèla Bartok** (Sânnicolau Mare, Rumanía, 25 de marzo de 1881 – Nova Iorque, 26 de Setembro de 1945), tratan de 44 dúos compostos ordeadamente, de xeito que a dificultade sexa progresiva. Conceptualmente, pensandos en ser interpretados para estudo e traballo de clase, entre alumno – profesor, ainda así, popularizaronse e son un repertorio moi recurrente para poñer en escea de concertos de cámara con esta formación de dúo de dous violíns, o propio Bartok polo tanto propón dúas opcións de orde para interpretar estes 44 dúos cunha diferente organización máis axeitada a escoita do público. Cada dúo, de moi curta duración, entre 30 e 45 segundos cada un, basease en melodías populares e tradicionais, que froito dos seus estudos consegue nos diversos traballos de campo que adoitaba facer para abastecerse das músicas tradicionais.
Tal e omo anteriormente se menciona, Bartok utiliza estas músicas como inspiración para as súas composicións, de feito, de estos 44 dúos, son varios os que re-utilizará para outras comoposicións como o "Mikrcosmos", obra de similares características que compón para a aprendizaxe do Piano.

Os 34 dúos para dous violíns de **Luciano Berio** (Imperia, Italia, 24 de outubro de 1925 – Roma, 27 de maio de 2003), pola sua banda, son unha serie de dúos inspirados nos propios dúos de Bèla Bartok, este, compositor que influirá notablemente en outras das composicións do compositor italiano.
Berio compón estes 34 dúos para dous violíns entre 1979 e 1982 como un compendio de exerciciós inspirados ademais dos dúos, no "Mikrocosmos" do propio Bartok, pezas que cobrarán función e unha oportunidade para alumnos inexpertos no idioma da música contemporánea amosando as dificultades técnicas que se deben aprender para a súa aprendizaxe. Ainda así alguns dos dúos son propiamente comentados polo propio compositor. Por outra banda, cada un dos dúos titúlase co sobrenome dalgúns dos salientables colegas compositores de Berio, como por exemplo "Pierre" [Boulez] ou o propio, "Bèla" [Bartok], etc. En cada un dos dúos non acolle os modos compositivos dos compositores aos que vai adicado, pero si aproveita moitas das súas técnicas como inspiración en cada peza. Igualmente que Bartok, Berio aproveita as caracteríticas populares e tradicionais da música e da técnica violinística. Ademais noutros dúos cunha maior carga persoal estilística, o compositor conecta en certo modo coas súa afamadas "sequenzas", especialmente coa "sequenza" VIII (1976) adicada ao violín só.

Programa do concerto

Luciano BERIO
"Dúos para dous violíns" (Selección)

- 1-BÉLA (Bartók)
- 2-SHLOMIT (Almog)
- 3-YOSSI (Pecker)
- 4-RODION (Schedrin)
- 5-MAJA (Pliseckaja)
- 8-PEPPINO (Di Giugno)
- 14-PIERRE (Boulez)
- 15-TATJANA (Globokar)
- 17-LEONARDO (Pinzauti)
- 18-PIERO (Farulli)
- 19-ANNIE (Neuburger)
- 28-IGOR (Stravinsky)
- 29-ALFRED (Schlee)
- 30-MASSIMO (Mila)
- 6-BRUNO (Maderna)

Bela BARTÓK
"44 dúos para dous violíns" (Selección)

- 28 SORROW Lento, poco rubato
- 32 DANCING SONG Allegro giocoso
- 35 RUTHENIAN KOLOMEJKA Allegro
- 36 THE BAGPIPE Allegro molto
- 37 PRELUDE AND CANON Lento
- 40 WALACHIAN DANCE Comodo
- 42 ARABIAN SONG Allegro
- 43 PIZZICATO Allegretto
- 44 TRANSYLVANIAN DANCE Allegro moderato

Violins:

Florian Vlashi
Daniel Vlashi

Guia didáctica e presentación:

Mario Diz

O Instrumento: O Violín.

O violín é un instrumento pertencente á familia da corda friccionada, clasificase dentro de este grupo porque o son producese ao friccionar un arco coas cordas.

Dende xa antes dos tempos da mesopotamia, existiron instrumentos que producian o son con cordas, estes evolucionaron a partir das primeiras arpas; xurdiron asi pois instrumentos que friccionando as cordas con outros elementos producian un son continuo e doce, podemos entender que instrumentos como o *rebab* ou *rabanna* introducironse moito máis adiante en europa, dandolle o nome de *rabel,* e concedendo o nome de *viola de arco* a todos os intrumentos que producian o son mediante a fricción das cordas, ainda que tamen tiñan multiples denominacións: *viela, vihuela de arco, fidula*, etc.

Todos estes instrumentos foron os ancestros do violín moderno, que non chegaría a aparecer ata o século XVII, e tal e como o coñecemos hoxe en día, ata a segunda metade do século XIX.

Unha vez estandarizado a construcción moderna do violín podemos ver que son varios intrumentos os que forman a familia deste instrumento.

O *Violín* é o instrumento máis agudo da familia, facendo os sons máis altos.
A *Viola*, cunha técnica e xeito de tocar similar ao do violín produce un son máis grave conformando a tesitura media dos instrumentos de corda friccionada.
O *Violonchelo* é o instrumento da familia que produce sons graves e xa polo maior tamaño tócase colocando o instrumento entre as pernas do interprete e de xeito vertical.
E por último o *Contrabaixo*, é o instrumento máis grave da familia do violín, tócase de pé polo seu meirande tamaño e forma parte do sustento da harmonía na maior parte das pezas musicais que se interpretan con instrumentos de corda, sendo escaso o seu uso como instrumento solista pola configuración do propio instrumento.

O popularizarse este instrumento polo seu son versátil e nitidez do mesmo, foron moitas as aplicacións que se lle otorgaron dentro dos diferentes estilos musicais, destacando en todos eles, tanto dende a musica culta, como no jazz, pop-rock, Country, e na música tradicional de varias rexións que o concederon como instrumento de certa importancia, asi pois podemos ver como en irlanda é un instrumento arraigado na súa música tradicional, incluso o seu nome, *Fiddle,* é mostra de como conserva a raiz da verba intaliana da antiga F*idula*.

Tamen outras rexions con música popular de seu utiliza o violin como instrumento popularizado, Hungría, procedencia de Bartok, e incluso na nosa música popular Galega.

O violín ten dous elementos principais, o **instrumento**, e o **arco**.

Arco:

O arco xurde de utilizar os antigos arcos de caza con pelo de cabalo ou egua que friccionaban as cordas dos instrumentos. Estes arcos manteron a súa forma convexa ata as primeiras construccións dos violíns máis modernos no século XIX, que pasaron a ser de forma cóncava.

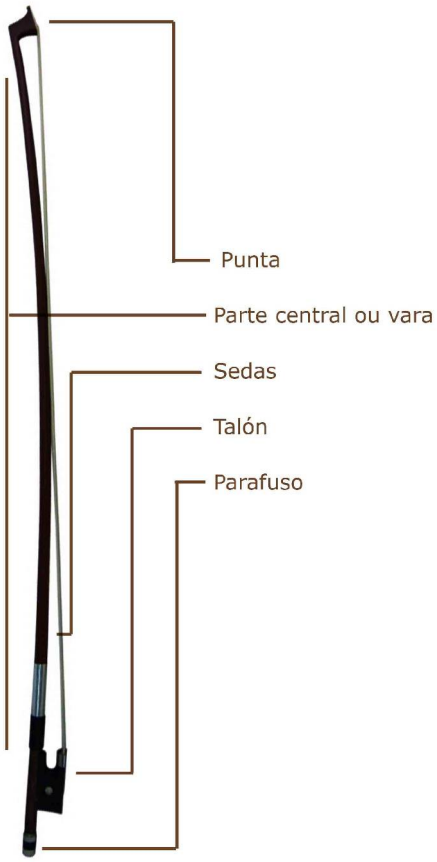
O arco componse por:

Talón e parafuso, Parte central ou vara, Punta, sedas.

Violín:

O violin componse por:

Voluta, caixa das cravellas, cravellas, pestana, diapasón ou espello, brazo, bico, "ces", "efes", ponte, tapa armónica, fondo e costelas, cordal, queixada e botón.



A Música de Camara

Entendemos como música de cámara, aquela música que está pensada para un numero reducido de participantes, en contraposición á música orquestral ou a música sinfónica.

A etimoloxía xurde do lugar onde se impartían este tipo de concertos de reducido tamaño, sendo lugares accesibles á realeza ou a aristocrracia, nas propias cámaras dos pazos ou dos edificios destinados a este chanzo social.

A música de cámara tivo especial relevancia nos finais do século XVII en adiante, xa que a música culta popularizouse, e acolleu unha especial relevancia no eido aristocrático, sendo unha oportunidade máis rendible para favorecer o consumo de estos actos culturais, xa que as agrupacións de tan poucos músicos resultaban máis practicas e económicas.

Asi pois a música de cámara podese definir como aquela música composta para dous ou máis executantes que realizan un labor individual por cada músico participante e que non precisa de dirección artística.

Podense dar moitas variables instrumentais pero segundo o numero de músicos participantes atopamos diferentes tipos de nomenclatura; dende o dúo, formación que nos atañe nesta guía didáctica, trio, tres integrantes, cuarteto, catro integrantes, quinteto, cinco integrantes, etc.

O dúo en especial é unha formación case sempre reservada a un intrumento melódico máis un acompañamento de piano, pero tamen resulta, en ocasións, o dúo de dous instrumentos iguais, como é o caso presente, onde os dous intrumentos deben acomodarse a realizar cadanseu un labor diferente para propiciar sustento harmónico e melódico repartidamente entre os dous interpretes.

Unidade didactica xeral para o concerto

Obxectivos

- Explicar o sistema compositivo de Berio e Bartok.
- Comprender a música contemporanea como unha linguaxe propia.
- Diferenciar os medios compositivos alleos á tonalidade.
- Coñecer a figura de Berio.
- Coñecer a figura de Bartok dentro da música tradicional.
- Coñecer a figuras dalguns dos compositores tratados no dúos de Berio.
- Comparar a temática tradicional de Bartok coa temática tradicional Galega.
- Coñecer os diversos elementos que participan nunha peza musical feita para dúo.
- Coñecer o instrumento participante, o violín.
- Coñecer os diferentes recursos do instrumento a traves dás pezas interpretadas: Pizz. Dobres cordas, Harmónicos, sul ponticello, etc.

Contidos

- Analise dunha selección das pezas a interpretar no concerto.
- Coñecemento dos compositores dedicados por Berio nos dúos en relación á peza á que pertence.
- Sistemas compositivos dentro da linguaxe contemporánea.
- Recursos violinísticos utilizados nos dúos.
- Expresión oral respecto á linguaxe contemporánea.
- Tempo (agóxica) : Allegro vs. Largo.
- Tempo (métrica) : compases 2/2, 2/4, ¾, 4/4, 5/4, compases de amalgama.
- O Ostinato.
- A múisca modal.
- A politonalidade.
- A múisca tradicional.
- Expresión literaria a traves da música.
- A música programática e descriptiva.

Metodoloxía

- Exposición da selección de dúos de Berio e Bartok.
- Presentación e locución das diferentes pezas interpretadas.
- Utilización de diversos elementos para comprender o sistema compositivo.
- Uso de cores, cartóns, pantalla proxectada, entre outros recursos didácticos.

Duo nº 1 de L. Berio. "Bela [Bartok]"

Obxectivos

- Coñecer a métrica do compas de 2/2 e 3/2.
- Aprender diferentes parámetros da teoría musical.
- Coñecer recursos compositivos salientables.
- Coñecer os diferentes recursos do instrumento: *sul tasto, sul ponticello, vibrato*.

Contidos

- Analise do primeiro dos 34 dúos para dous violíns de L. Berio.
- Sistemas compositivos dentro da linguaxe contemporánea.
- Recursos violinísticos utilizados nos dúos.
- Expresión oral respecto á linguaxe contemporánea.
- Tempo (métrica) : compases 2/2 e 3/2.
- O Ostinato.
- As alteracións.
- A múisca modal.

Metodoloxía

- Exposición da partitura do dúo nº1 de L. Berio.
- Utilización de diversos elementos para comprender o sistema compositivo.
- Uso de cores para diferenciar os diversos elementos.
- Tareas e actividades para comprender os elementos estudiados.

1. Béla [Bartok]

fig.1 – 1º Dúo dos 34 dúos para dous violíns de L. Berio

Observemos detidamente os elementos que aparecen neste primeiro dúo de L. Berio.
Os podemos ver destacados en cores diferentes que de seguido pasamos a enumerar:

A Figuras

En primeiro lugar vamos a fixarnos nas figuras.

A figura é o modo de representar as notas e os silencios, estas nos informan sobre a duración da mesmas.
As figuras máis usuais que soemos atopar son figuras dende a redonda (𝅝) ata a semifusa, pero xa a finais do no século XIX e sobre todo durante todo o século XX ao necesitar máis recursos para escribir a música aparecen novos signos que pouco a pouco podemos ir recoñecendo como habituais. Alguns deses aparecerán nos seguintes dúos e poderemos ver que significan e que resultado acada cando escoitamos a música.

Nesta peza atopamos as figuras redonda, branca, negra e corchea.

- A redonda é a figura máis longa que podemos representar en un compás de catro pulsos de negra, esta, polo tanto, completa todo o compás.
- A branca dura a metade dunha redonda, polo que, dúas brancas forman unha redonda.
- A negra dura a metade dunha branca.
- A corchea dura a metade dunha negra, e asi sucesivamente.

O Compás

Na partitura, para sinalar o ritmo e o pulso, dividimos a música en compases, o compás é o xeito de dividir en pulsos a escritura dentro das partituras e sinalar a métrica da mesma.
Ata finais do século XIX, normalmente unha peza musical estaba escrita na totalidade no mesmo compás, este se marcaba cun quebrado ou indicación de compás ao principio da peza e tiña valor ata o final da mesma. Pero a partir deste momento e sobre todo xa no século XX, os compositores utilizaron a mistura de distintos compases según lles conviña para escribir a súa música, como é no caso deste primeiro dúo de L. Berio.

Coa cor vermella atopamos as marcas de compás, podemos ver como no principio nos sinala un compás de 2/2 e máis adiante nos sinala un compás de 3/2.

- ✔ O numerador indicanos as partes nas que se divide cada compás.
- ✔ O denominador, por outra parte, nos indica que figura conforma cada parte.
  Como podemos ver a figura se indica cun número, para saber a que figura atribúe cada número debemos saber que este número nos indica a cantidade de figuras que entran nunha redonda.

  - Redonda 1
  - Branca 2
  - Negra 4
  - Corchea 8
  - Semicorchea 16
  - Fusa 32
  - Semifusa 64

- ✔ Os compases sinalanse na partitura coas liñas divisorias, que son as liñas horizontais que se colocan no pentagrama na totalidade da lonxitude de arriba a baixo do mesmo.

Métrica simple e composta. Métrica irregular.

- ✔ **Métrica Simple:** Normalmente o numerador tamen nos indica os pulsos que temos por compás, esto o podemos ver en compases de métrica simple. Asi pois podemos atopar compases de un, dous, tres, e catro pulsos.
  Os podemos dividir entre compases Unitarios, Binarios, Ternarios e Cuaternarios respectivamente.
- ✔ **Métrica Composta:** Pero noutras ocasións os compases nos sinalan modelos con máis de catro pulsos por compas, asi que estos os podemos simplificar en grupos máis pequenos, por exemplo un compas de 6 no numerador, o podemos dividir en dous pulsos de tres, asi que este sería binario pero cunha subdivisión ternaria. Estes compases adoitan ser os compases que levan o numerador coas cifras 6, 9 e 12. sendo binario (6), ternario (9) e cuaternario (12)
- ✔ **Métrica Irregular:** E por último temos tamen compases que non se poden suscribir a ningun dos anteriores, estes son aqueles que no son divisibles cun número enteiro, asi podemos atopar compases de 5, 7, etc.
  Estes compases os podemos reducir á suma de compases regulares. Por exemplo un compas de 5, pode ser de 2+3 ou de 3+2.
  Tamen son denominados como compases de amalgama.

  Debemos sinalar tamen que xa a finais do século XX e na actualidade a liberdade das novas linguaxes musicais permite que os compositores poidan prescindir de utilizar o compás e simplemente escribir as notas sen suxeitarse a ningun pulso, ritmo o métrica ningunha se asi o precisa.

As alteracións.

As notas en realidade son tonos aos que lle poñemos nome para poder referirnos a eles, as sete notas naturais son Do, Re, Mi, Fa, Sol, La e Si, estas, á sua vez conten unha separación podendo variar entre un tono e un semitono en occidente, outros lugares do mundo diferencian incluso entre os cuartos de tono. Para poder expresar esta variación facemos uso das alteracións que farán variar as notas naturais un semitono ascendente ou descendente.

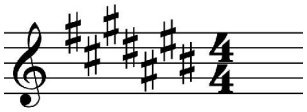
Todas as notas naturais (é dicir, cando non estan alteradas) estarán separadas por tonos agás de Mi a Fa e de Si a Do, que están separadas por un semitono, ou medio tono.

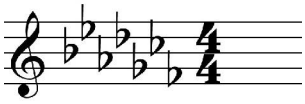
As alteracións son: Sostido ♯, Bemol ♭, ou Becuadro ♮.

O sostido engade ou sube un semitono, o bemol o baixa, e o becuadro é o signo co que anulamos calquera das outras dúas alteracións e converte a nota en natural.

Alteracións Propias e Accidentais:

- ✔ As alteracións propias son aquelas que aparecen no principio das pezas musicais no propio pentagrama e se fan efectivas durante toda a peza se non hai variación destas.
  Estas poden ser Sostidos, Bemois ou ningunha, agás en linguaxes contemporáneos os sostidos e os bemois non deberan misturarse.
  As alteracións propias deben escribirse de seguido da clave e antes do compás na parte superior do pentagrama, tantos coma sexa necesario na seguinte orde:
  Sostidos: Fa-Do-Sol-Re-La-Mi-Si Bemois: Si-Mi-La-Re-Sol-Do-Fa
  Na seguinte disposición coma nos exemplos que amosamos de seguido:





- ✔ As alteracións accidentais por outra parte son aquelas que se colocan eventualmente á esquerda da nota que queremos alterar, e faise efectiva soamente sobre as notas posteriores á alterada do mesmo nome e na duración restante do compás (ou se segue enlazada cunha ligadura de unión no seguinte ou seguintes compases, como por exemplo na partitura o violin I nos compases 7 – 8), ou ata que apareza eliminada por un becuadro ou modificada co signo contrario (por exemplo c. 2)

Neste caso no Dúo nº 1 de L. Berio, podemos obserar que carece de alteracións propias, sen embargo son varios os exemplos de alteracións accidentais, podense ver algúns resaltados en cor verde.

A partir da metade do século XX ata os nosos días comézase a ser utilizados os cuartos de tono variando os signos e ainda non estandarizados para poder expresar esta variación.

Normalmente poderemos ver os diversos signos de sostido, bemol ou becuadro conxuntado cunha cabeza de frecha como os seguintes exemplos:

O ostinato.

O ostinato é unha ferramenta ou técnica compositiva. Consiste na repetición tanto de notas como de harmonía ou de algun patrón rítmico.

Esta técnica foi mou utilizada no renacemento e no barroco, obtendo incluso formas musicais onde, habitualmente, o recurso era parte da propia definición, como por exemplo nas *passacaglias* ou *chaconas.*

Estes ostinatos normalmente se viñan mantendo durante a peza completa.

Neste caso no Dúo nº 1 para dous violíns de L. Berio podemos ver coa cor azul unha parte dun ostinato que o compositor manten durante os 6 primeiros compases coas notas Re e Mi brancas, ademais o carácter da propia peza intenta manterse ata o final con esta idea, incluso se traspasa entre as distintas voces (asi pois podemos observar como o 1º violín manten as notas la e si♭ entre os cc. 9 – 12).

Ainda que estas notas pertencen a propia harmonía da peza, que esta suxeita a unha harmonía modal, o carácter e intencionadamente de ostinato.

O *sul tasto, sul ponitcello* e o *vibrato*.

Nesta peza que estamos a analizar podemos atopar alguns recursos propios do instrumento do violín e dos instrumentos de corda.

Estes recursos aparecerán escritos na partitura para que o interprete execute deste xeito a paxase referida, cando o compositor queira rescindir de utilizar estos recursos escribirá *Ord.* que significa volta a tocar do xeito ordinario.

Sul tasto e *sul ponticelo* refírese ao lugar onde debemos colocar o arco para interpretar estas pasaxes seleccionadas, cada un produce efectos distintos.

- ✔ ***Sul tasto***. Prodúcese ao colocar o arco na zona enriba do diapasón. Conseguese un efecto de son suave e meloso, de feito existe outra denominación co nome de *flautato*, xa que produce un son semellante ao de unha frauta.
- ✔ ***Sul ponticello.*** Prodúcese ao colocar o arco na zona máis preta da ponte, este efecto provoca un son metálico e con certo ruído, é moi característico e fácil de identificar.

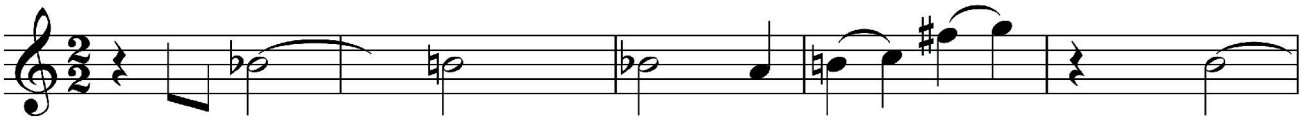
Tanto un recurso como o outro conseguese por unha variación das particulariedares físicas da producción do son dunha corda, facendo unha variación entre os harmónicos que estas producen, esto é un efecto complicado de explicar que se pode estudar máis detidamente, e que non é necesario adentrarnos para acadar os obxectivos impostos para esta unidade didáctica.

Por outra banda o ***vibrato*** é un recurso moi utilizado nos intrumentos de corda, xa que aporta un color especial á sonodirade do instrumento, conséguese facendo unha mínima variación co dedo do interprete que preme a corda, conseguindo producir unha mínima desafinación tanto ascendente como descendente, é igualmente efectista non facer vibrato de xeito adrede, este é precisamente o efecto que Berio propón neste dúo nº 1. márcase coa palabra *senza vib.* (sen *vibrato*).

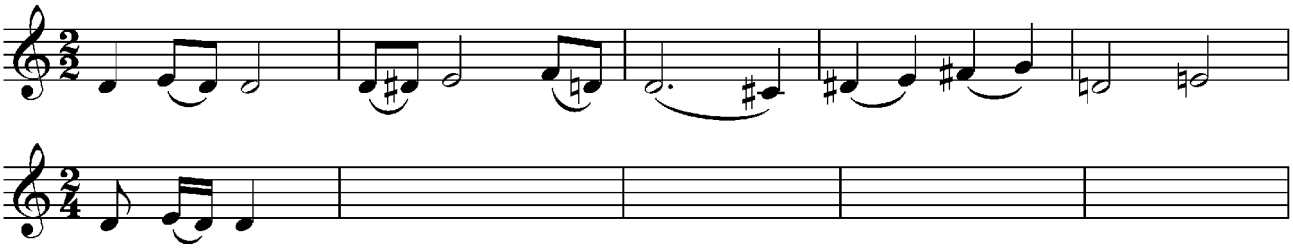
Actividades:

1. **Escoita a peza e intenta distinguir os recursos *sul tasto, sul ponticello* e *vibrato.***

2. **Este é un fragmento do dúo nº1 de Berio, pero lle quitamos as corcheas, escribeas de novo mentras miras a partutira orixinal, fixate tamen en poñer as alteracións.**



3. **Escribe de novo a seguinte pasaxe cambiando ao compás de 2/4. (fixate no primeiro compas de exemplo, xa que agora as redondas serán brancas, as brancas negras, as negras corcheas e as corcheas semicorcheas).**



4. **Completa a seguinte táboa, fixate no exemplo da primeira columna:**

Compás	$\frac{2}{4}$		$\frac{6}{8}$	$\frac{12}{16}$	$\frac{2}{¿}$		
Pulsos	2	3	2				7
Figura	♩	𝅗𝅥			♪	𝅗𝅥	
Clasificación	binario					ternario	

5. **Escribe o signo de sostido, bemol e becuadro.**

Duo nº 17 de L. Berio. "Leonardo [Pinzauti]"

Obxectivos

- Aprender diferentes parámetros da teoría musical.
- Coñecer recursos compositivos salientables.
- Coñecer os diferentes recursos do instrumento: *con sordino.*
- Coñecer novas licencias compositivas da música vangardista

Contidos

- Os tipos de ligaduras; unión e expresión.
- Os grupos de valoración especial.
- As escalas maiores.
- A politonalidade.
- Usos de elementos alleos ao instrumento. A sordina.

Metodoloxía

- Exposición da partitura do dúo nº17 de L. Berio.
- Utilización de diversos elementos para comprender o sistema compositivo.
- Uso de cores para diferenciar os diversos elementos.
- Tareas e actividades para comprender os elementos estudiados.

17. Leonardo [Pinzauti]

fig.2 – 17º Dúo dos 34 dúos para dous violíns de L. Berio

Podemos observar un fragmento correspondente ao principio do dúo nº 17 de L. Berio. Con el imos a coñecer e repasar diversos conceptos da música e da forma de compoñer do compositor.

As Ligaduras

A ligadura é un signo musical que nos permite unir dúas ou máis notas para conseguir un valor de duración maior ou ben nos permite unir dúas ou máis notas para ser interpretadas xuntas, sen cese da execución, ou ben na mesma respiración no caso dos cantantes e instrumentistas de vento, ou no mesmo arco, como é neste caso, que explicaremos de seguido máis atentamente.

Asi pois como ben acabamos de dicir nos atopamos con dous tipos de ligaduras:

- ✔ **De Unión ou Prolongación**.
  Esta ligadura nos permite sumar o valor das notas coas que conecta, sempre afectarán a notas do mesmo nome; as ligaduras de unión ou prolongación deben unir as cabezas das notas e no sentido contrario á plica.
  Como podemos ver no exemplo sinalado coa cor vermella corresponde como ligadura de unión as dos notas SOL unidas entre sí (Cp. 4).

- ✔ **De Expresión**.
  Esta ligadura sinalanos o xeito de executar unha pasaxe ou fragmento musical determinado, asi pois segundo a técnica do interprete nos suxerirá diferentes formas de interpretar este signo; mentres que nun cantante provoca non respirar durante o fragmento sinalado, nun instrumentista de vento executase o fragmento nun único sopro, e nos instrumentistas de tecla deberán unir as notas sinaladas procurando que non haxa espaciado entre ellas. Neste caso que nos ocupa estan escritas para o violín, é dicir instrumento de corda friccionada.

O arco dun instrumento de corda friccionada móvese en dous sentidos o que se lle chama abaixo e arriba. Cada nota debe executarse cun sentido propio, asi pois se temos catro notas debemos usar un movemento para cada nota sendo: abaixo, arriba, abaixo, arriba, ou viceversa, isto se sinala co simbolo para arco abaixo ⊓ e o simbolo para arco arriba ∨.
Cando dúas ou máis notas estan afectadas por unha ligadura, o interprete deberá executar estas notas no mesmo arco, é dicir xuntar estas notas ou ben arco abaixo ou arco arriba según toque nese intre.
Podemos ver na partitura de exemplo como as notas Sib, La e Sol estan ligadas, hai moitos exemplos máis, intenta localizalos.

Os Grupos de valoración especial / Grupos artificiais.

Calquera unidade rítmica a podemos dividir en dous ou máis partes, por exemplo podemos dividir unha negra en dúas corcheas ou unha branca en catro corcheas,... a esta lle chamamos divisións naturais.
Pero tamen podemos dividir unha unidade rítmica en figuras non derivadas de estas, por exemplo podemos dividir unha negra en tres, ou cinco, ou sete, etc. A estas lle chamaremos división artificial.

Para sinalar estas divisións artificiais as agruparemos en **grupos de valoración especial** ou en **grupos artificiais.**

Os máis habituais son o tresillo (3), quintillo (5) e septillo (7), e o dosillo (2), cuatrillo (4) e seisillo (6), pero podemos atopar todas as variantes que queiramos, 9, 11, etc.

Dependerá polo tanto da especie de compás na que nos atopemos.

As notas se escribirán como grupo, debendo enlazar as plicas na totalidade de notas afectadas dentro do grupo, e se sinalará cun numero que indique a cantidade de notas que forman o grupo, poderá poñerse corchete ou non.

Na partitura do dúo nº 17 para dous violíns de L. Berio atopamos varios exemplos de tresillo, con corchetes (Cp. 6) e sen corchetes (Cp. 8).

As Escalas. Escala Maior.

Recibe nome de **escala** a aquelas notas organizadas que se suceden en orde, tanto ascendente como descendentemente.

Hai multitude de tipos de escalas, e varian según o seu xenero musical ao que pertencen tanto antigo ou moderno; poden ser Diatónicas, Cromáticas ou Enarmónicas.

A **tonalidade** é un conxunto de sons ordenados mediante relacións mutuas, estando determinadas por un son básico chamado tónica.

O xeito de compor música a partir do século XX intenta prescindir de organizar a música según estos valores, e suceden outros sistemas que tanto B. Bartok como L. Berio son exemplo de usos destas outras linguaxes.

Pero neste caso Berio nos mostra unha peza onde o segundo violín amosa unha escala tonal en Re Maior ascendente e descendente repetidamente ao longo da peza.

Imos ver que é unha escala maior e a aprender a de Re Maior en particular:

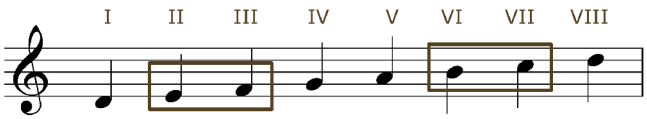
A **Escala Diatónica** é a sucesión por movemento conxunto de tonos e semitonos diatónicos segundo unha orde preestablecida.

A cada nota que conforma unha escala tonal recibe un grao da escala, asi pois as escalas diatónicas estan formadas por sete graos, un grao por cada unha das sete notas que a conforma.

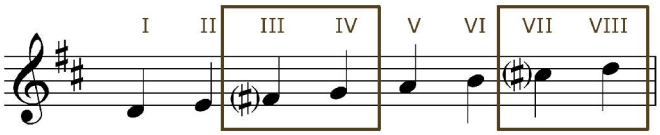
As escalas diatónicas poden ser de modo maior ou menor (modalidades clásicas), dependendo do lugar que ocupen os tonos e semitonos que forman a escala.

A escala maior se produce cando na escala diatónica sitúanse os semitonos diatónicos entre os graos do III ao IV e do VI ao VII.

Para manter este patrón en calquera das tonalidades faremos **uso das alteracións** para conseguir que calquera escala poida estar ordeada cos semitonos no lugar que deben ocupar.
Cada escala comezará pola nota que a representa e conformaráse por as notas correspondentes a unha oitava (8va.).
Deste xeito atopamos que a escala de Re Maior contendría as seguintes notas.



Nos fixaremos que sen alteracións os semitonos no están no lugar que lle corresponde, tal e como ven sinalado.
No seguinte exemplo xa podemos ver onde estarán as alteracións de Re M e asi conseguir ter os semitonos nos graos que lle corresponde.



Asi podremos comprobar que a ecala de ReM necesita dous sostidos, lembra a orde que debemos seguir, estes dous sostidos polo tanto son Fa# e Do#.

A Sordina

Neste dúo nº 17 nos atopamos con outro recurso para conseguir outras sonoridades no violín, a sordina.
A sordina é un elemento alleo ao violín, unha peza que se coloca na ponte do instrumento para conseguir ensordecer, oscurecer o son que emiten as cordas, a ponte é un elemento que transmite as vibracións entre as cordas e a caixa de resonancia, o que provoca a sordina é reducir estas vibracións ensordecendo o son do instrumento.

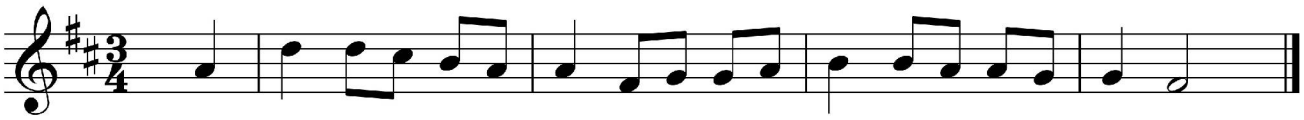
Os compositores xa dende o clasicismo utilizaron este recurso non só para provocar unha disminución da capacidade de son, se non para conseguir unha cor tímbrica diferente, para sinalar isto o compositor fará uso de dúas palabras: ***con sordino*** e ***senza sordino*** ou as súas abreviaturas *con sord. / senza sord.* A primeira para colocar a sordina durante o tempo en que apareza a egunda palabra que nos indica quitar a sordina.

Na partitura podemos ver como o 1º violín ten sinalado o uso de sordina a partir do principio da peza (C. 4).
Temos tamen un exemplo de como o segundo violín ten sinalado senza sord. No primeiro compás, pois o dúo anterior o nº16 usaba sordina e débese sinalar cando non a usar ainda que cambie de movemento musical.

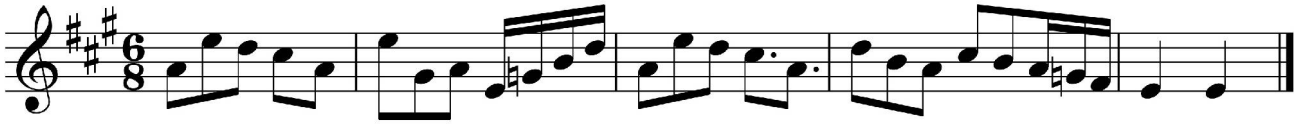
Actividades:

1. **Sinala do seguinte fragmento cales son ligaduras de unión e ligaduras de expresión poñendo enriba da linea un "E" para expresión e un "U" para unión.**

2. **Escribe todas as ligaduras de unión que poidas no seguinte fragmento.**

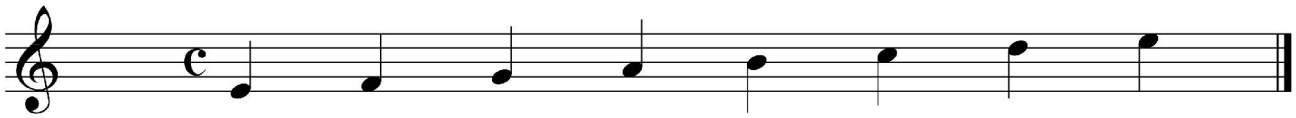


3. **No seguinte fragmento hai varios grupos de valoración especial, atopaos e ponlle o número que lle corresponde para sinalalos.**



4. **No anterior fragmento hai dous compases que soan igual pero estan escritos de distinto xeito, atopaos e mira porqué.**

5. **Ponlle a esta escala as alteracións que faga falla para que sexa unha escala maior, e despois escribe a armadura no principio.**



Consideracións previas para as actividades a desenvolver no concerto en directo.

No concerto desenvolveranse actividades extras e diferentes ás traballadas previamente nestas unidades didácticas anteriormente expostas.

A) Serán varias as pezas que asociaremos a imaxes de cadros correspondentes a pintores de diferentes estilos co fin de promover novas estratexias para conseguir nos alumnos crear unha disposición diferente á escoita da música contemporánea, e deste xeito formar un criterio descriptivo ante os novos sons e novas técnicas de composición que xurden a partir do século XX, para, deste xeito acercar suficientemente ao alumno a non descartar a escoita futura destes estilos musicais e asi poder dar oportunidade e favorecer criterios máis elaborados como futuros ointes dos estilos contemporáneos musical que se forman a partir do século XX ate os nosos días.

As imaxes relacionadas cos dúos podemos atopalas na seguinte listaxe:

Selección de dúos de Berio

- ✔ **6-BRUNO (Maderna)**. Edgar Degas "Le foyer de la danse à l'Opera de la rue Le Peletier "
- ✔ **8-PEPPINO (Di Giugno)**. Chaillebotte "La Place de l´Europe en París, Baixo a Choiva".
- ✔ **29-ALFRED (Schlee)**. William Turner "Tormenta de Neve: Un vapor situado diante dun porto fai sinais en augas pouco profundas e avanza á sonda."

Duos Bartok

- ✔ **40 WALACHIAN DANCE.** Cadro de Stefan Luchian (Pintor Rumano) "Pastoriña" durante a música dos catro dúos expostos.
- ✔ **42 ARABIAN SONG.**
- ✔ **43 PIZZICATO.**
- ✔ **44 TRANSYLVANIAN DANCE.**

B) Expoñeránse imaxes correspondentes ás partituras dos dúos 14, 17, 18, 19 e 28 de Berio.

C) Traballaremos co dúo nº 36a e 36b "As Gaitas", a forma musical, elaborando unha actividade de distinción de partes formais que compón este dúo.

D) Co dúo nº 37 " Preludio e Canon" de B. Bartok traballaranse aspectos como a utilización das voces entre os dous violíns.

Anexo I

Unidade didáctica da Actividade I a desenvolver no concerto.

Duo nº36 de B. Bartok. "The Bagpipe" A Gaita.

Con esta peza de carácter descriptivo afondaremos na forma musical e desenvolveremos un exercicio participativo con nenos ou nenas do público para visibilizar a estructura formal e interna da peza que estamos a escoitar.

Obxectivos

- Aprender a estructurar as unidades formais que divide unha peza musical.
- Distinguir as partes que dividen unha peza muical.
- Distinguir a frase, tema e parte.
- Tratar a descripción como recurso compositivo.

Contidos

- A forma musical.
- Motivo, Frase e Parte.
- Tipos de nomenclaturas para o análise musical.
- Recursos descriptivos na música e, en concreto, no violín.

Metodoloxía

- Exposición da partitura do dúo nº36 de B. Bartok.
- Utilización de cartulinas para distiguir visualmente cada sección na que se divide a peza.
- Uso de cores para diferenciar os diversos elementos.
- Tareas e actividades para comprender os elementos estudiados.

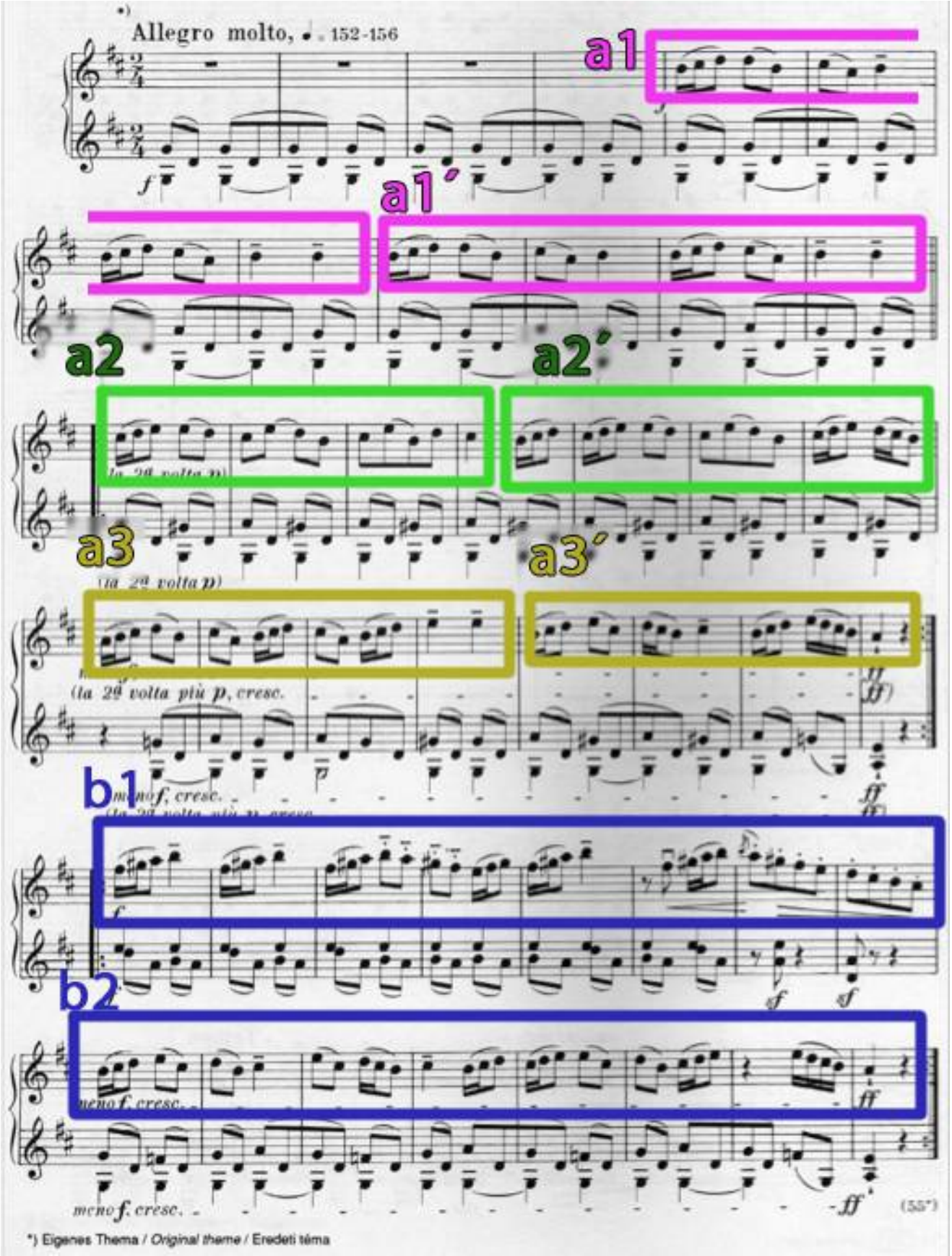
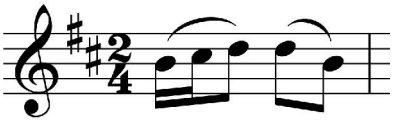


fig.1 – 36º Dúo dos 44 dúos para dous violíns de B. Bartok.

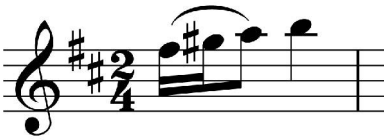
Motivos, Frases e Partes Musicais:

Motivo é unha pequena sección dunha peza musical, se lle chama asi aos elementos pequenos que perdurarán como idea no resto da peza pero que terán variación no seu trato, como entonación, altura ou tempo. Neste dúo podemos ver varios motivos, imos a destacar o seguinte que se manterá na partitura continuamente.

Neste exemplo podemos ver o motivo principal que desenvolve toda a melodía no resto da peza.



E neste outro exemplo podemos ver como ritmicamente ven sendo o mesmo patrón repetido ainda que cambian as notas.



A **Frase Musical** non deixa de ser o mesmo que o motivo pero máis ampliada formando unha idea máis extensa, de cotío a frase musical poder ter dous partes, as chamaremos de multitude de formas, habitualmente como semifrase suspensiva, e semifrase conclusiva, relacionado con efecto que produce armónicamente; pero neste caso, nos lle imos a chamar semifrase "1" e semifrase "2".
Como podemos ver na partitura coloreada, as frases ven marcadas por cores diferentes, asi pois a primeira frase coloreada de cor lila podemos ver que corresponde á frase **a**, e esta ten dúas semifrases **a1** e **a1´**. Mira o resto de frases marcadas con outras cores e coas letras **a2, a2´**e **a3, a3´**e **b1 e b2**.
Como podemos ver precisamente a primeira frase esta formada por dúas semifrases idénticas, pero as frases correspondentes a **a2** e a **a3** son un exemplo de frases formadas por dúas semifrases, unha suspensiva **b2** ou **b3** e outra conclusiva **b2´**e **b3´**.

A **Parte Musical** son aquelas seccións máis grandes todavía que conten unha o máis frases e rixe unha sección diferenciada, asi que nesta peza podemos ver dúas partes principais. **A** e **B**, todas as **a** (en minuscula) son as frases que conten a parte **A** (en Maiúscula) e a frase **b**, forma a parte **B**.

REALIZACIÓN DA ACTIVIDADE:

1. **Materiais:**

- 4 Cartulinas cadradas coas cores correspondentes ás frases expostas na (fig.1) do anexo I:

  Violeta
  Verde
  Amarelo
  Azul

- 2 Cartulinas brancas cadradas.

Nas Cartulinas cadradas escribiremos en cada unha Parte A e Parte B.

2. **Como realizar a Actividade:**

Escoitaremos previamente unha vez o dúo.

Explicaremos xunto co apoio visual da (fig.1) proxectada os elementos expostos anteriormente referidos á forma musical desta peza.

Deberemos sacar ao esceario antes de escoitar a peza novamente a 6 nenos ou nenas, repartirlles a cada un unha das cartulinas, e colocar a cada lado do esceario por un lado os nenos que sosteñan as cartulinas brancas e por outro lado os nenos que sosteñan as cartulinas de cores.

Explicaremos que ao escoitar a peza novamente cada un debe levantar a cartulina que lle corresponde cando soe a música que esta sinalada con cada cor.

Podemos facer nunha primeira vez soamente as partes A e B.

E de seguido soamente as frases a1, a2, e a3, e b.

Para rematar facemos por ultima vez a peza con todos os participantes intentando que sexa correcto o momento no que se levanten as cartulinas.

Nota ao profesor:

Ainda que Bartok neste dúo organiza a forma musical utilizando frases en variación das mesmas frases como ocorre no caso de b2, que é unha variación de a3; para favorecer a aprendizaxe dos obxectivos propostos, outorgaremos unidade propia a cada frase e sección, deste xeito será moito máis visible e intuitivo para os nenos distinguir as súas partes integrantes e as frases que as compoñen.

Unidade didáctica da Actividade II a desenvolver no concerto.

Duo nº37 de B. Bartok. "Prelude and Canon" .

Nesta peza desenvolveremos un exercicio para aprender a identificar a unidade temática e a descriminar con carácter crítico os diferentes temas do sistema compositivo de carácter fugado ou canon habitual que pode suceder nunha peza musical.

Obxectivos

- Aprender a distinguir a melodía.
- Aprender a descriminar a melodía do acompañamento
- Intentar comprender o canon.

Contidos

- Canon e fugato.
- Unidades temáticas principais dunha peza musical de carácter contrapuntístico.

Metodoloxía

- Audición dúo nº37 de B. Bartok.
- Utilización de cartulinas para distiguir visualmente as distintas entradas da unidades temáticas correspondentes a este dúo.
- Tareas e actividades para comprender os elementos estudiados.

REALIZACIÓN DA ACTIVIDADE:

Esta partitura a utilizaremos dadas ás súas carácteristicas, e a facilidade coa que podemos distinguir o tema principal suceder entre un e outro violinista do dúo.
Dun xeito divertido, rápido e sinxelo, podemos cos rapaces conseguir amosar como ás veces coma neste caso podemos escoitar e distinguir diferentes partes da música indistintamente entre os varios integrantes que compoñen unha agrupción xa sexa de carácter camerístico como nesta ocasión ou de carácter orquestal noutras oportunidades que teán de participar como público ou ointes.

1. **Materiais:**

– 2 Cartulinas recortadas coma violíns e arcos; poden ser de "carton pluma" e recubertas dun deseño o un debuxo dun violín.

2. **Como realizar a Actividade:**

Escoitaremos previamente unha vez o dúo.

Pediremoslle aos interpretes que individualmente toquen o tema principal que despois escoitaremos indistintamente entre un ou o outro.

Subiremos ao esceario dous nenos ou nenas e sorpresivamente lle daremos os dous violíns de mentira anteriormente expostos.

Poremos a cada un dos nenos ao caron de cada violinista do dúo, e tocando unha vez máis o dúo deberan facer que tocan cando escoitan a melodía no violinista que lle corresponde.

Nota ao profesor:

Deste xeito conseguiremos alentar o oído crítico tanto dos espectadore como dos rapaces que realizan a actividade e persuadir a unha maior concentración ao escoitar música en xeral.