TEATRO REAL

Guía de orquesta para jóvenes

Música de Benjamin Britten
Guión de Fernando Palacios

GUÍA DIDÁCTICA

Isabel Domínguez
Eva Gómez
Ana Hernández

Coordinación:
Fernando Palacios

ÍNDICE

1. La guía……..3

2. El compositor……4
   - Benjamin Britten……4
   - Henry Purcell……5

3. La Obra……6
   - El guión didáctico……6
   - La estructura de la obra……8
   - La variación……9
   - El tema con variaciones……10
     - Variaciones sobre un tema……10
     - Para "variar" y escuchar……10
   - La *Guía de Orquesta para jóvenes*……11
     - El tema……11
   - La fuga, una tradición histórica……14
     - La fuga de la *Guía de Orquesta para Jóvenes*……15

4. La Orquesta……17
   - Desarrollo de la orquesta……17
     - La orquesta barroca……18
     - La orquesta clásica……18
     - La orquesta romántica……19
   - La Orquesta Sinfónica……19
   - Plantilla orquestal……20

ACTIVIDADES
1. Timbres y colores……21
2. ¿Soplar un piano? ……22
3. De caza……23
4. Des-variemos……26
5. Presentación de instrumentos……27
6. Tejidos y texturas……29
7. Orquesta-dos……30
8. Guía de concierto para jóvenes……31

ANEXOS
- Para el profesor……32
- Para el alumno……35

1. La guía

A lo largo de la historia de la música, algunos compositores se han ocupado de concebir obras con fines didácticos. No han sido tantos como hubiera sido deseable, sin embargo, sí podemos decir que nuestra literatura musical – nuestra, por ser patrimonio de la humanidad – recoge unos cuantos ejemplos de suma importancia.

Entre ellos ocupa un lugar destacado esta *Guía de orquesta para jóvenes (Variaciones y Fuga sobre un tema de Purcell op. 34)* que presentamos, obra de encargo escrita por Benjamin Britten en 1946 y que debía acompañar a un documental llamado *Los instrumentos de la orquesta* dirigido a la población escolar. No es la única obra que Britten dedicó al público infantil y juvenil. Su catálogo para niños y jóvenes es extenso y abarca los géneros vocal, instrumental y dramático, como veremos más adelante.

La *Guía de Orquesta para jóvenes* cubre uno de los objetivos más ambiciosos de la enseñanza musical: mostrar al alumno la agrupación instrumental más importante de la música occidental y los instrumentos que la integran, todo ello a través de una música de alta calidad.

La renovación del público pasa por formar de algún modo a las generaciones más jóvenes con el fin no sólo de que un día nutran las salas de conciertos, sino de difundir el patrimonio musical y elevar así el nivel cultural de la población. Introducir a un adolescente en un auditorio y mantenerle escuchando y observando con interés lo que ocurre en el escenario, no es tarea fácil. Si además pretendemos que la obra tenga un fin didáctico, la empresa es aún más complicada, sobre todo por lo reducido del repertorio musical específicamente didáctico y dedicado a estas edades.

En el caso de la música, entre la obra de arte y el público se encuentra el intérprete. Al tener la obra un propósito pedagógico, como ésta que nos ocupa, es imprescindible la intervención del profesor, que hace de vehículo entre la obra musical y el público infantil y juvenil, aspecto que entraña una enorme dificultad. Por ello, esta guía tiene como objetivo facilitar la labor del docente aportándole información en torno a la obra así como unas propuestas educativas de posible aplicación práctica en el aula.

Al tratarse además de una obra eminentemente didáctica, es primordial conseguir su principal finalidad: que el alumno obtenga una idea clara de lo que es una orquesta, los instrumentos que la integran, la dimensión sonora que alcanza, que contemple el protocolo del concierto si asiste a él y, en definitiva, que participe y logre disfrutar también de la música culta.

2. El compositor

Benjamin Britten (Suffolk, 1913-1976)

La trayectoria de este compositor, pianista y director de orquesta británico está íntimamente ligada al medio y a la época en que le tocó vivir. Porque de no haber nacido en el este de Inglaterra (frente al mar, en Lowestoft, en la región de Suffolk), de no haber llegado al mundo el 22 de noviembre (día de Santa Cecilia, la patrona de la música) de 1913 y de no haber sido un pacifista cuya vida se vio marcada por el drama colectivo de la guerra, otro hubiera sido el sentido de su obra, de cada fragmento de sus partituras. "*Soy antes que nada un artista* -dijo- *y como artista quiero servir a la comunidad y no escribir en el vacío. Como compositor considero muy valioso saber cómo los oyentes van a reaccionar frente a una creación mía.*"

Sus estudios tuvieron la regularidad del estudiante modelo, sin que su condición de "niño prodigio" (creó sus primeras composiciones con sólo cinco años) lo haya desviado de un aprendizaje sistemático y continuo. Según sus propias palabras:

"*Aprender es como remar contra corriente: en cuanto se deja, se retrocede*".

Comenzó a estudiar piano y composición con maestros privados, hasta que, entre 1930 y 1934, se convirtió en discípulo de Arthur Benjamin y John Ireland en el prestigioso Colegio Real de Música de Londres. Siendo ya autor de decenas de obras, sintió que había llegado el momento de ganarse la vida con su profesión, razón que lo condujo a vincularse con el cine documental, el teatro y la radio.

Muy influido por los estilos de Berg, Bartók y Stravinski, en sus obras nunca abandonó los recursos de la tonalidad. Emigró a Estados Unidos en 1939. Entre su extensa producción destacan las óperas *Peter Grimes* (1945), *La violación de Lucrecia* (1946), *La vuelta de tuerca* (1954) y *Muerte en Venecia* (1973), y composiciones sinfónicas, como la *Sinfonía de primavera* (1949) o el *War Requiem* (1962). En la década de los cincuenta creó la English Opera Group, orquesta con la que interpretó sus obras. También compuso importantes ciclos de canciones para ser interpretados por el tenor Peter Pears, que fue su inseparable compañero en el terreno profesional y personal.

Es especialmente destacable el trabajo de Benjamin Britten en el terreno de la música para niños y jóvenes. Escribió obras para ser escuchadas e interpretadas por los más pequeños. Su "Guía de orquesta para jóvenes" es una de las obras más interpretadas en los ciclos de música para estudiantes y sus piezas escénicas, como "El pequeño deshollinador" o "El Diluvio de Noé" siguen interpretándose e iniciando a los más pequeños en el mundo de la ópera.

Como se puede observar a lo largo de su repertorio, Britten era un enamorado de los temas clásicos y populares. Relatos y mitos tradicionales de su tierra, como la leyenda artúrica, o la literatura de autores ingleses (sin ir más lejos, *The fairy Queen* está basada en *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare), le sirvieron de inspiración en repetidas ocasiones.

Así que cuando Britten recibió el encargo ministerial de componer una pieza de carácter didáctico, decidió realizar un homenaje a la cultura inglesa a través de la utilización de un tema compuesto trescientos años atrás por un compatriota suyo: Henry Purcell.

Henry Purcell (Westminster, 1659-1695)

Compositor inglés. Fue niño cantor de la Capilla Real de música, compositor del rey Carlos II (1677) y organista de la abadía de Westminster (1679). Su música constituye uno de los puntos culminantes del Barroco inglés. Bajo la influencia de Lully y Monteverdi, sentó las bases de la ópera nacional de su país. En su amplia producción sobresalen la *Música para los funerales de la reina Mary* (1695) y las óperas *Dido y Eneas* (1689), *El rey Arturo* (1691) y *The fairy Queen* (1692), según *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare. Es autor también de numerosas piezas corales, canciones, obras para clavicémbalo y suites instrumentales.

Purcell incorporó elementos estilísticos franceses e italianos, generando un estilo propio inglés de música barroca.

3. La obra

En 1946, una comisión el gobierno Británico encargó a Benjamin Britten escribir una obra musical para una película con fines educativos, que tenía como objetivo que los estudiantes aprendieran a reconocer y distinguir los sonidos de los instrumentos de la orquesta. Britten decidió componer "*un tema con variaciones*", en la que cada variación mostrara una familia de instrumentos. Junto con la partitura habría una narración que se leería durante las transiciones entre las distintas variaciones. Esta narración describe a las distintas familias instrumentales y las características de cada uno de los miembros que la componen. Esta obra puede ser interpretada con narración o sin ella, como obra de concierto.

Para esto Britten necesitaba un "*tema*", así que echó su mirada atrás para inspirarse en el pasado, y tomó prestado un tema del gran compositor inglés del sigo XVII, Henry Purcell. El carácter vivo y cargado de energía del tema en re menor proviene del rondó, escrito como música incidental para la pieza teatral de la excepcional escritora y espía británica Aphra Behn (1640-1689), "*Abdelazar o la venganza del moro*".

Esta obra cumplió con creces el propósito del encargo que recibió el compositor, conociéndose como "*Guía de Orquesta para Jóvenes*" que tiene por subtítulo "*Variaciones y fuga sobre un tema de Henry Purcell*". Este trabajo ha resistido el paso del tiempo hasta trascender el ámbito educativo y convertirse en una obra fundamental del repertorio de cualquier orquesta sinfónica del mundo.

El guión didáctico

Cuando asistimos a un concierto organizado par niños, jóvenes o familias estamos acostumbrados a que se nos introduzca en la obra de una forma amena y rigurosa a través de un narrador que nos conduce a lo largo del concierto, abriéndonos nuevas y comprensibles perspectivas sobre distintos aspectos de la música. Hoy en día, esto es algo que cabe esperar de cualquier orquesta u organización musical que quiere realizar una labor pedagógica y didáctica. En el año 1946, justo al término de la Segunda Guerra Mundial, suponía toda una revolución y una apuesta moderna por la difusión de la música, que tuvo sus frutos y produjo un trabajo de una calidad indiscutible.

Benjamin Britten pidió a su amigo y colaborador Eric Crozier que realizara los textos de este encargo. En el concierto al que vais a asistir disfrutaréis de la presentación de Fernando Palacios, una figura indiscutible de nuestro panorama que ha creado un texto muy gráfico, estrenado en octubre de 2002 en el Gran Teatro de Córdoba, que sin duda ayudará a los alumnos a comprender y seguir la obra y, en definitiva, a conocer y reconocer los instrumentos de una orquesta sinfónica.

Os presentamos a ambos autores:

Eric Crozier (1914-1994)

Fue director de teatro y libretista de ópera, asociado durante mucho tiempo con Benjamin Britten. Después de un comienzo como aprendiz del Old Vic Theatre se unió a la compañía de ópera del Sadlers Wells de Londres durante la Segunda Guerra Mundial, donde dirigirá la primera ópera de Britten, *Peter Grimes* en 1945.

Junto con Britten fue cofundador del Festival Alderburgh del que más tarde llegaría a ser director. En Glyndebourne dirigirá por primera vez la ópera de su amigo, *La violación de Lucrecia*.

El primer libreto que escribió para Britten fue para su ópera *Albert Herring* en 1947 y como era de suponer le encargó la elaboración de los textos que facilitarán la comprensión del mensaje musical de su *Guía de Orquesta para Jóvenes* y hacer llegar los instrumentos sinfónicos a los oyentes.

Fernando Palacios

Cuando en 1992 la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria encargó a Fernando Palacios la puesta en marcha de su Departamento Educativo con el fin de investigar nuevas maneras de acercar la música a otros públicos, pocas personas podían prever el éxito que tendrían sus propuestas y menos aún, la adhesión que tendrían de otras organizaciones musicales hasta extenderse por España y Latinoamérica.

La editorial AgrupArte quiso también sumarse a esta "revolución", editando su colección de disco-libros *La mota de polvo*.

Fernando Palacios ha podido acometer este trabajo gracias a su variada formación y a las actividades complementarias que ha desempeñado, entre las que se encuentra la composición.

Una importante parcela de su creación está dedicada a niños y jóvenes: *La mota de polvo*, *Modelos para armar*, *Las baquetas de Javier*, *Juegos de cámara*, *Suite El Termómetro*, *Tuve tuba por un tubo*, *Insectos infectos*, *Mamíferos mortíferos*, *Álbum de músicas probables*, y las óperas para todos los públicos *El Planeta Analfabia* y *La ópera de los sentidos*.

La estructura de la obra

Tema: toda la orquesta *(Allegro maestoso e largamente)*
Tema del viento-madera
Tema del metal
Tema de las cuerdas
Tema de la percusión
Tema con toda la orquesta
Variación I: Flauta y Piccolo *(Presto)*
Variación II: Oboes *(Lento)*
Variación III: Clarinetes *(Moderato)*
Variación IV: Fagotes *(Allegro alla marcia)*
Variación V: Violines *(Brillante-alla polacca)*
Variación VI: Violas *(Meno mosso)*
Variación VII: Cellos
Variación VIII: Contrabajos *(Comminicando lento, ma poco accel.)*
Variación IX: Arpa *(Maestoso)*
Variación X: Trompas *(L´istesso tempo)*
Variación XI: Trompetas *(Vivace)*
Variación XII: Trombones, Tuba *(Allegre pomposo)*
Variación XIII: Percusión *(Moderato)*
Fuga: toda la orquesta *(Allegro molto)*

Como puede observarse, la obra *Guía de Orquesta para Jóvenes* consta de tres partes:

- Tema en re menor : expuesto por la orquesta completa seguida de instrumentos de la familia de viento madera, viento metal, de cuerda, percusión y, finalmente, de nuevo la orquesta.

- Variaciones (de agudo a grave): las inician las "maderas" con un presto delicado de la flauta y del flautín (*var. A*) a quienes siguen oboes (*var. B*), clarinetes (*var. C*) y fagotes (*var. D*). A continuación toman su turno las "cuerdas" con la presencia de los violines (*var. E*), violas (*var. F*) y violonchelos (*var. G*), para concluir con una interpretación de una canción propia de los contrabajos (*var. H*) en un acelerando sorprendente. Finalmente, tras una soberbia variación del arpa (*var. I*), aparecen los "metales" introducidos por las trompas (*var. J*), trompetas (*var. K*) y trombones con un apoyo suplementario aportado por la tuba (*var. L*) y una sorprendente cadencia para la percusión, con los timbales a la cabeza y una amplia variedad de instrumentos de esta familia que se unen a la danza (*var. M*).

- Fuga: en la última parte, el compositor vuelve a unir a la orquesta en una fuga. Con ella formando un solo cuerpo y el tema de fuga sustentado por las maderas y las cuerdas, la melodía de Purcell retorna en los metales y la obra concluye en Re Mayor.

La variación

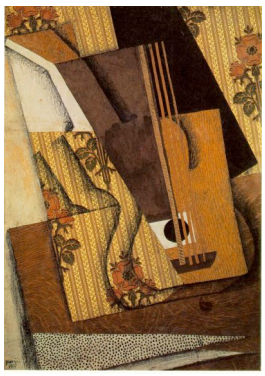
El tema central de este concierto hace referencia a la variación.
La variación es algo que podemos encontrar no sólo en música, también en otras manifestaciones artísticas y en la vida misma: el propio transcurso del día, la moda, etc.

Centrémonos en esta idea y observemos las siguientes imágenes que corresponden a una serie de cuadros del pintor cubista **Juan Gris** (1887-1941). Podemos visualizar claramente qué corresponde a un núcleo, a un tema y, por otro lado, observar y recrearnos en sus diferencias con el fin de ver en qué consisten las variaciones que el pintor ha realizado sobre este tema elegido en su pintura, sobre el objeto que ha captado su atención a lo largo de su trayectoria pictórica.

El cubismo toma a los objetos de manera simbólica al abstraerlos de sus formas. Las transforma convirtiendo las curvas en rectas. Los cubistas rechazan la perspectiva tradicional y pintan las formas geométricas básicas que componen el objeto, sobre todo el cubo, el cono o los planos básicos. Presentan al objeto desde diferentes ángulos, los cuales son imposibles de ver simultáneamente en la realidad.

Esto ocurre de algún modo con las variaciones de Britten, como compositor de su tiempo no reproduce exactamente el tema en cada uno de los instrumentos, sino que lo modela, deforma y ofrece otras perspectivas que nos hacen oír retazos del mismo de otro modo, nos invita a buscar y nos muestra otras perspectivas del mismo, sin dejar de ser, con el fin de darnos a conocer todos los elementos que componen esa gran masa sonora que es la orquesta sinfónica.

Naturaleza muerta, guitarra y un libro de música (1910)


La guitarra (1914)

La guitarra (1918)

El libro abierto (1925)

Guitarra y frutero (1926)

Guitarra y partitura (1927)

El tema con variaciones

En música, la variación es una técnica compositiva en la que un tema se repite con cambios a lo largo de una pieza.

Es una forma musical de las más antiguas que se conocen. En España se la comenzó a llamar diferencia y fue el primer país que la dio a conocer a través de la obra de Antonio de Cabezón. Todos los compositores desde el siglo XVI en adelante la han usado, consistía en presentar un tema de la forma más sencilla posible, que se repetía y complicaba técnicamente sin perder, sin embargo, su identidad.

Variaciones sobre un tema

Esta es la forma de variaciones más utilizada, y ha sufrido diferentes cambios a lo largo del tiempo. En un principio las variaciones se obtenían modificando el tema con una serie de trinos y otros adornos, pero conservando inalterada la parte rítmica y la armónica. En la época clásica y romántica se permitían cambios en el tema mismo, armónicos, rítmicos y contrapuntísticos, pasando a convertirse en una forma de demostrar la capacidad creativa y el dominio técnico de los compositores.

En un principio las variaciones guardaban su independencia una de otras, aunque con el paso del tiempo llegaron a formar - aún conservando la identidad e independencia de cada variación - un todo orgánico que formaba una unidad en cuanto al modo o el carácter.

Para "variar" y escuchar:

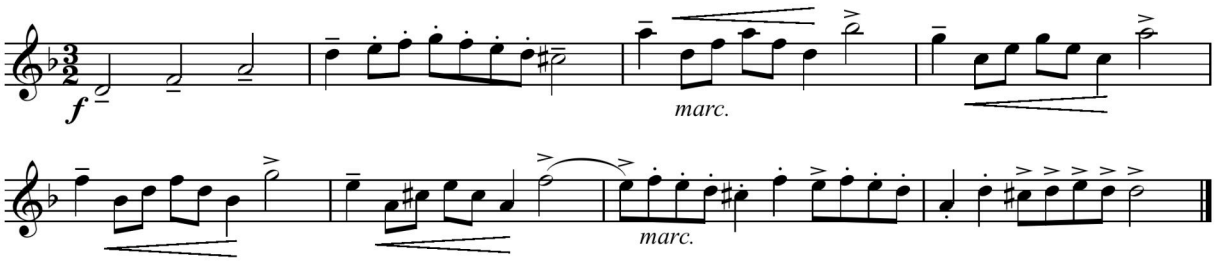
A continuación os ofrecemos ejemplos de "tema con variaciones" de distintas épocas, en las que el compositor es el autor del tema o lo toma de otro, como Britten, y crea su obra.

Antonio de Cabezón: Diferencias sobre el Canto del Caballero
Luys de Narváez: Diferencias sobre Guárdame las vacas
J. S. Bach: Variaciones Goldberg
J. Haydn: Sinfonía 85 (tiempo lento)
W. A. Mozart: 12 Variaciones para piano sobre el tema "Ah, vous dirai-je, Maman", KV 265
L. v. Beethoven: 33 Variaciones sobre un tema de Diabelli, Op. 120
F. Schubert: Quinteto de la trucha.
F. Brahms: Variaciones sobre un tema de Haydn
C. Franck: Variaciones sinfónicas
M. Reger : Variaciones sobre un tema de Mozart

La *Guía de Orquesta para Jóvenes*

El tema

La melodía tomada por Britten de su respetado y admirado Purcell abre de forma majestuosa y decidida con el acorde de Re menor, describiendo una curva hacia la sensible para arrancar con una progresión descendente por segundas hasta el acorde de la dominante y resolver en los dos últimos compases su final con una hemiolia, hija de su tiempo.



Después de la presentación del tema con toda la orquesta, nos ofrece el tema pasando por todas las secciones de la misma. En estas distintas presentaciones oímos el tema casi en su forma inicial, con la característica de que cada familia pasa por una tonalidad particular. Es significativo que cada presentación del tema finaliza situando la dominante de la tonalidad con la que va a iniciar su nueva presentación.

	Sección orquestal	Tonalidad	Acorde final (transición siguiente tema)
Tema A	Tutti	Re menor	Re menor
Tema B	Viento-madera	Fa Mayor	Si bemol Mayor
Tema C	Viento-metal	Mi bemol Mayor	Re Mayor
Tema D	Cuerda / arpa	Sol menor	La Mayor
Tema E	Percusión *)	La Mayor	La Mayor
Tema F	Tutti	Re menor	Re menor

*) Esta presentación de la percusión, de sólo siete compases, puede considerarse una transición en el acorde de la dominante a cargo del timbal, de vuelta al *tutti* que cierra como al inicio de la presentación del tema.

Después de habernos expuesto y mostrado las posibilidades instrumentales de la orquesta a través del tema, Britten nos introduce ahora en las posibilidades musicales de la melodía de Purcell, es decir, en la variaciones, ya que este es el camino elegido como forma musical de exploración, valiéndose para esto de cada uno de los instrumentos que componen la orquesta.

Comienza el recorrido, "sin paradas", sin interrupción entre las distintas variaciones que se van enlazando e introduciendo una a una mediante pequeñas transiciones de la siguiente manera:

1. Variación A. **Flauta y Piccolo** *(Presto)*
   Entrada ligera, ágil y suave de dos flautas y un píccolo en la que se concentran como material musical en los dos primeros compases del tema.
2. Variación B. **Oboes** *(Lento)*
   Diálogo contrapuntísitico de dos oboes sobre una base rítmica y firme de las violas y los violonchelos.
3. Variación C. **Clarinetes** (*Moderato)*
   Discurso ágil de los clarinetes, predominantemente mediante acordes rotos y apoyados por los pizzicatos de la sección de cuerda con el apoyo grave de la tuba que da cierto carácter folclórico.
4. Variación D. **Fagotes** (*Allegro alla marcia)*
   Comienzo firme, decidido y marcial – como su aire indica – de los fagotes sobre el resto de voces, que tras los primeros cuatro compases se dividen para pasar uno de ellos a un *cantabile, legato y piano* que su compañero de viaje rellena en las notas largas con un motivo rítmico que hace que no perdamos su carácter inicial.

   Llegados a este punto de la obra, Britten ha llevado el motivo inicial, el tema, a un grado de desarrollo que hace difícil su identificación.

5. Variación E. **Violines** (*Brillante – alla polaca)*
   Arranque temperamental de los violines sustentados por una alfombra rítmica de la sección de viento metal al completo y apoyados por los fagotes, en el que la sección más numerosa de la orquesta hace una demostración de toda su tesitura, empezando con la cuerda al aire Sol hasta llegar al Si3.
   Completan su demostración de posibilidades con acordes arpegiados, *pizzicato* y armónicos.

6. Variación F. **Violas** (*Meno mosso)*
   Esta variación es casi un solo de las violas con pequeños impulsos rítmicos, casi a modo de "comentarios" de la sección de viento.

7. Variación G. **Violonchelos**
   La impresión que produce esta variación es la de carencia de movimiento, la de estar en aguas quietas. El acompañamiento de los clarinetes y el solo de las violas apoyan este carácter contemplativo que nos brindan los violonchelos.

8. Variación H. **Contrabajos** (*Cominciando lento ma poco a poco accel.)*
   Los contrabajos, casi surgiendo de la variación anterior nos recuperan poco a poco de esta quietud devolviéndonos al movimiento con un poder y una fuerza que no se les supone cuando se les contempla en la orquesta.

9. Variación I. **Arpa** (*Maestoso)*
   El arpa hace su aparición sobre un fondo armónico en trémolo de la sección de cuerda. Comienza una serie de acordes de la cabeza del tema pero en movimiento contrario descendente. Hacia el final de su variación oímos una relación con el tema más obvia, para cerrar de nuevo con la cabeza del tema, ahora en su dirección original.

10. Variación J. **Trompas** (*L'istesso Tempo)*
    El origen de este instrumento como medio de llamada, nos lo muestra la entrada de las cuatro trompas. En un efecto de sonido de campana construyen en sentido ascendente el acorde de cuatro notas que oiremos hacia el final de la variación de nuevo pero en sentido descendente.

11. Variación K. **Trompetas** (*Vivace)*
    Como en la variación anterior observamos el origen común de las trompetas y las trompas como instrumentos de llamada, aunque se expresan de forma distinta: en un espacio pequeño sobre un permanente *ostinato* de la caja, Britten expresa la brillantez de este instrumento que tan apreciado fue en los tiempos de Purcell con un movimiento a dos en la melodía a cargo de las trompetas.

12. Variación L. **Trombones**, **Tuba** (*Allegro pomposo)*
    La voces graves del metal se presentan con la majestuosidad de una melodía amplia que se hace aún más presente por el contraste en la respuesta de los instrumentos de madera.

13. Variación M. **Percusión** (*Moderato)*
    La última variación consiste en una muestra de la rica y variada familia de la percusión empastada por un cinturón rítmico que une todo a cargo de la sección de cuerda. Su carácter es cada vez más y más ligero hasta casi desaparecer y enlazar con la fuga.

La fuga, una tradición histórica

La fuga es una obra monotemática, de un solo movimiento y de textura polifónica que incluye diversos procedimientos de composición tales como la repetición y la imitación desarrollando al máximo el llamado *contrapunto imitativo*. El número requerido de voces oscila entre dos y seis, aunque generalmente se utilizan tres o cuatro.

Se desarrolla conforme a un plan formal basado en la repetición de un tema y su imitación. En la exposición o primera sección, el tema o *sujeto* se presenta en solitario por primera vez seguido del *contrasujeto*. La segunda voz responderá presentando el *sujeto* mientras en la primera se escucha el *contrasujeto*. Esta superposición se repetirá sucesivamente con las siguientes voces, de manera que una vez expuestos *sujeto* y *contrasujeto*, cada voz evoluciona en contrapunto libre hacia una cadencia.

A la exposición le sigue una segunda sección llamada *episodio* que, al introducir progresiones o secuencias a partir de algún motivo extraído del *sujeto* o del *contrasujeto,* deriva hacia un contexto contrastante con la exposición. La tercera sección presenta de nuevo el tema a modo de reexposición que se estrecha en las entradas del *sujeto* proporcionando una mayor intensidad contrapuntística y por tanto, un mayor interés. Esta sección desemboca en un pasaje sostenido por una *nota pedal* en el bajo, sobre la que puede descansar de nuevo el *sujeto.*

En una fuga, dado que todo o casi todo el material musical se extrae del tema, éste puede variarse por medio de la aumentación, disminución, inversión o retrogradación. Existe una enorme variedad de fugas y de organización interna de éstas, tanto tonal como formal y con dos o tres *sujetos* como las fugas dobles y triples.

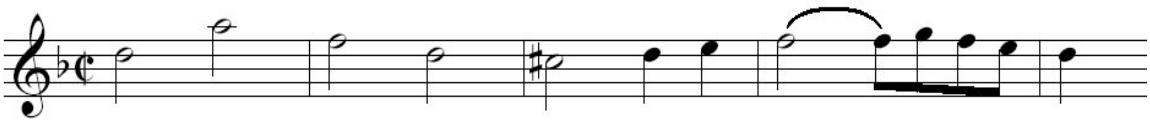
A menudo se ha hablado de las voces de la fuga y de la relación existente entre ellas, como de un debate o conversación entre distintas personas. Así lo consideraba Bach y otros muchos compositores, por lo que a menudo se habla de una analogía entre la organización interna de la fuga y el discurso retórico formal, el cual se organiza en las siguientes secciones:

- Proposición o exposición *(propositio)* ..... *Exposición*
- Refutación con material opuesto *(confutatio)* ..... *Episodio*
- Se refuerza la proposición incial *(confirmatio)*..... *Reexposición*
- Exposición conclusiva *(conclusio)* ..... *Pedal*

El término *fuga* surge durante la Edad Media con sentido de *huida,* como sinónimo de *caccia* y referido al canon. Desde entonces, el concepto de fuga ha variado en función de su evolución. En el Renacimiento, la fuga era considerada un tipo especial de imitación politemática que podía instalarse en una sección de una obra. No alcanzó la categoría de obra independiente hasta el Barroco, estilo que instauró el concepto de desarrollar la obra a partir de un solo tema, lo que determinó la existencia del *sujeto*. Los ejemplos más exhaustivos de esta técnica son, sin duda, el *Clave bien temperado* y el *Arte de la fuga* de J.S. Bach.

A partir del Clasicismo, la inclusión de un fuga en el desarrollo de un movimiento o en cualquier otra sección era considerado como una muestra de dominio de la técnica compositiva. En el siglo XIX, la fuga es una disciplina obligatoria en los conservatorios. De ella se derivan los procedimientos fugados y canónicos utilizados en la música del siglo XX desde el Neoclasicismo y la música dodecafónica hasta llegar a D. Shostakovich y su réplica de los *24 Preludios y fugas.*

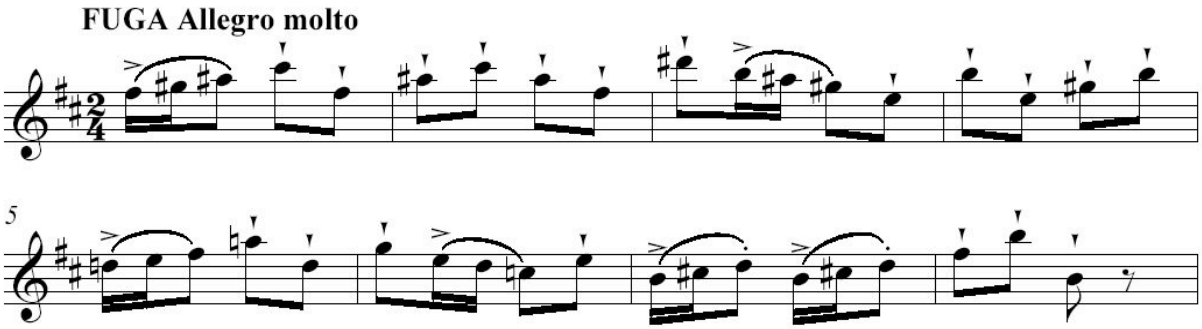
He aquí uno de los más famosos *sujetos* de la historia de la fuga, el tema del que se genera todo el *Arte de la fuga* de J. S. Bach, un tema bien diseñado para las sucesivas modificaciones que a lo largo de la obra sufrirá y del que el maestro extrae todas las posibilidades que el contrapunto puede ofrecer:



La fuga de la *Guía de Orquesta para Jóvenes*

El último número de esta obra de Britten presenta a la orquesta al completo de nuevo. La elección de una fuga para finalizar una obra didáctica de estas características, se debe, sin duda, a la posibilidad que proporciona el contrapunto para escuchar sucesivamente las voces. De esta manera, puede centrarse la atención en la entrada de cada uno de los instrumentos diferenciando así tanto los timbres como el carácter de éstos. Además, una vez se han producido todas la entradas, el oyente puede percibir la dimensión sonora que alcanza toda la orquesta al completo.

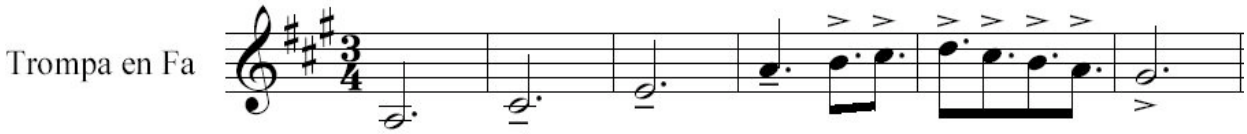
Esta fuga al estilo barroco presenta un tema original del autor. He aquí su *sujeto:*



El orden de entrada de los instrumentos es el mismo de las variaciones que preceden, todos ellos interpretando el *sujeto* al que sigue el *contrasujeto* o contrapunto libre, como es habitual en la fuga:

- el Piccolo presenta el tema en 2/4
- responden las Flautas
- tras ellos, los Oboes
- los Clarinetes
- los Fagotes
- los Violines I y II
- las Violas
- los Violonchelos
- los Contrabajos
- el Arpa
- las cuatro Trompas
- las Trompetas
- los Trombones y la Tuba
- y por último, la Percusión

Una vez se han incorporado todos los instrumentos, se abre una nueva sección con un cambio de compás a 3/4 (6/8), de manera que el *sujeto* de la fuga se distribuye tal cual en el nuevo compás, cambiando así la acentuación y manteniéndose el *tempo*. Sobre el *sujeto* de la fuga que ejecutan todos los instrumentos, los metales recuerdan el tema de Purcell en aumentación, de manera que se potencia el carácter majestuoso de esta melodía:



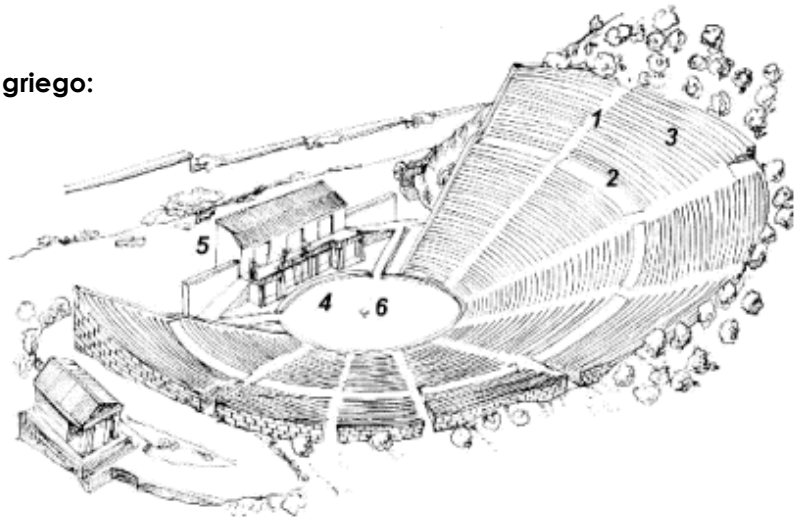
Trompas, trompetas y trombones conducen este tema hasta la grandiosa cadencia final.

4. La orquesta

Orquesta: Etimológicamente, la palabra procede del griego *orchêstra* (zona para bailar). El término puede aplicarse a cualquier agrupación instrumental, desde la orquesta *gagaku* del Japón a las orquestas *gamelan* de Indonesia y Bali. En la música culta occidental, hace referencia a la orquesta sinfónica, un conjunto integrado por numerosos instrumentos de cuerda más una selección de instrumentos de viento-madera, metal y percusión.

En la antigua Grecia, el término *orchêstra* hacía referencia a la zona circular en la parte delantera del escenario utilizada por el coro dramático para cantar y bailar.

Teatro griego:



1. Diazomatos 2. Kerkides 3. Theatron (Hemiciclo) 4. Orchêstra 5. Lugar de la Skene 6. Thymile

En la Edad Media el término pasó a hacer referencia al propio *escenario*. A mediados del siglo XVIII, pasó a significar el conjunto de intérpretes, al igual que en la actualidad. Sin embargo, el término aún denota también el conjunto de asientos colocados a nivel del suelo enfrente del escenario en los teatros y salas de concierto.

Desarrollo de la orquesta

Con anterioridad a la época barroca, los compositores centraban la mayoría de sus esfuerzos en la música vocal, considerándose la música instrumental un género menor. Aunque las líneas vocales de la polifonía medieval y renacentista solían ser dobladas por instrumentos, esas agrupaciones instrumentales no se especificaban y, además, tenían un tamaño tan reducido que apenas se parecían a las orquestas modernas.

La llegada de la ópera en torno a 1600 ayudó a concretar la instrumentación y a crear una dependencia cada vez mayor de un gran número de instrumentos de cuerda, para aportar cuerpo y equilibrio al viento y la percusión.

A lo largo del siglo XVII se da una gradual aceptación de la música instrumental, que se independiza de la música vocal. En Italia comienzan a componerse más y más *sonatas* y *conciertos*. La orquesta nace gracias a la perfección técnica que alcanzan los instrumentos de cuerda (violín, viola, violonchelo y contrabajo). Fue la época de máximo apogeo de los constructores de instrumentos italianos, los grandes *luthiers*, como Stradivarius, Amati y Guarnieri.

La orquesta barroca

Durante el período barroco (1600 – 1750) la orquesta empezó a consolidar la forma que tiene hoy en día. Estaba formada básicamente por los instrumentos de cuerda frotada y el bajo continuo, que incluía un clavecín. Además, contaba con instrumentos de viento madera (flauta, oboe y fagot), viento metal (trompetas y trompas) y de percusión (timbales), pero su inclusión en cada formación no era fija, sino que dependía de cada composición. Una formación media constaba de alrededor de veinticinco músicos.

La figura del director ha ido evolucionando desde estas primeras formaciones orquestales hasta nuestros días. Habitualmente era el clavecinista quien dirigía desde su instrumento ya que, colocado correctamente en el centro del conjunto, podía ser oído por el resto de músicos. No obstante, en las cortes del siglo XVIII, el *maître de la musique* o *Kapellmeister* era a menudo el concertino, nombre con el que se denomina al primer violín solista de la orquesta.
Al respecto de la figura del director, existe una conocida anécdota sobre un compositor de la época, el músico francés de origen italiano G. B. Lully (1632-1687), que se convirtió en el "*primer director de orquesta muerto en acto de servicio*". Lully murió en París, siendo "Secrétaire du Roi", a causa de una gangrena producida tras clavarse en un pie el bastón con el que marcaba el pulso a la orquesta.

La orquesta clásica

Durante el Clasicismo (1750 – 1800 aproximadamente), la orquesta vivió su mayor evolución y desarrollo. Stamitz estableció la primera orquesta clásica como tal: la orquesta de Mannheim. Llegó a constar de dos flautas, dos oboes, dos fagotes, diez violines primeros y diez segundos, cuatro violas, cuatro violonchelos y dos contrabajos, además de cuatro trompas, dos trompetistas y dos percusionistas. Fue la primera orquesta que utilizó los matices *piano, crescendo, forte*…
En la segunda mitad del siglo XVIII realizó una espectacular innovación: la inclusión de un nuevo instrumento, el clarinete.
Progresivamente va desapareciendo el clavecín de esta formación clásica. Esto hace que se vaya imponiendo gradualmente la figura del director, presente al frente de la orquesta. En Milán, hacia 1770, existía la costumbre de que las tres primeras representaciones de una ópera las dirigiera el compositor desde el clavicémbalo, mientras que del resto se hacía el cargo el primer violín. Mozart dirigió en ocasiones sus óperas desde el clave, al igual que hizo Haydn con sus sinfonías. En Turín, ya en 1790, la ópera la dirigía un *direttore dell'orchestra* que se colocaba en un podio junto al concertino.

La orquesta romántica

Durante el Romanticismo, en el siglo XIX, la orquesta experimentó un gran desarrollo, sobre todo gracias a los avances de Hector Berlioz y Richard Wagner. El número de instrumentistas siguió aumentando hasta el siglo XX. Los instrumentos de viento metal cobran un mayor protagonismo y se incluyen en el orgánico orquestal instrumentos como el arpa, el corno inglés, el clarinete bajo, el contrafagot, el trombón, la tuba, la celesta… lo que obliga a incluir más cuerdas, maderas y percusión, para conseguir un equilibrio tímbrico. Berlioz, por ejemplo, llegó a componer obras para ser interpretadas por más de… ¡500 músicos!

En el siglo XX, los compositores escribieron para orquestas de inmenso tamaño. Gustav Mahler compuso la que se conoce como *Sinfonía de los mil* por el gran número de ejecutantes que precisa: gran coro y doble orquesta sinfónica.

La orquesta sinfónica

La orquesta de gran tamaño – puede llegar a los cien componentes – se denomina *orquesta sinfónica* u *orquesta filarmónica* (hoy en día los adjetivos no distinguen el contenido o rol de la orquesta pero pueden ser útiles para diferenciar a orquestas que residen en una misma ciudad; por ejemplo la Orquesta Sinfónica de Londres y la Orquesta Filarmónica de Londres. Antiguamente, la orquesta filarmónica era una asociación de amigos que interpretaban música, y la sinfónica era la que estaba patrocinada por un particular que pagaba para la formación de la orquesta.

Los instrumentos orquestales se suelen dividir en tres grandes grupos, también denominados *familias orquestales:*

- **Instrumentos de cuerda (cordófonos):**
  - **Cuerda frotada:** violines I y II, violas, violonchelos y contrabajos.
  - **Cuerda pulsada:** arpa.
  - **Cuerda percutida:** piano.
- **Instrumentos de viento (aerófonos):**
  - **Viento madera:** flautín o piccolo, flauta, oboe, corno inglés, clarinete, clarinete bajo, fagot y contrafagot.
  - **Viento metal:** trompa, trompeta, trombón y tuba.
  - **Viento con teclado:** órgano.
- **Instrumentos de percusión (idiófonos / membranófonos):**
  - **Percusión de afinación determinada:** timbales, xilófono, lira, campanólogo, celesta, etc.
  - **Percusión de afinación indeterminada:** caja, tambor, bombo, platillos, triángulo, castañuelas, pandereta, caja china, etc.

Plantilla orquestal

El número y tipo de instrumentos que componen una orquesta varía según cada partitura y se denomina *plantilla orquestal*. La plantilla de la "Guía de orquesta para jóvenes" es ésta:

Plantilla orquestal
"Guía de Orquesta para jóvenes"

Piccolo
2 Flautas
2 Oboes
2 Clarinetes en Sib y La
2 Fagotes
4 Trompas en Fa
2 Trompetas en Do
3 Trombones
Tuba

Timbales
Caja
Percusión – 3 percusionistas –
(Bombo, platillos, pandereta, triángulo, tambor, caja china, xilófono, castañuelas, gong, látigo)

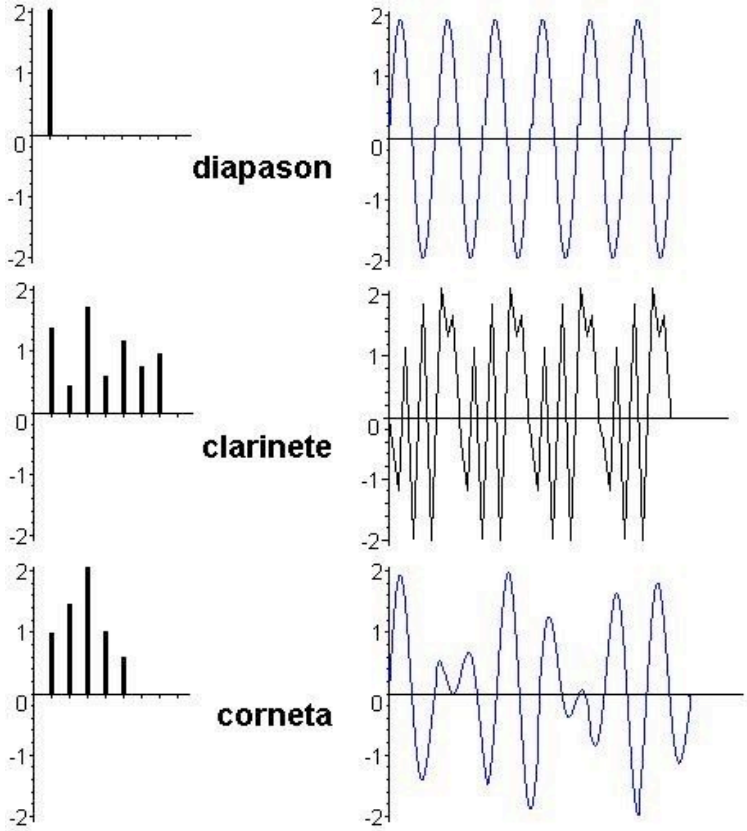
Arpa
Cuerdas
(Violines I y II, violas, violonchelos, contrabajos)

ACTIVIDADES

1. Timbres y colores

Ver anexos para el profesor

- El timbre o color es una de las cualidades del sonido que permite diferenciar los instrumentos y las voces. En física acústica, es la forma o *espectro* de la onda sonora lo que determina el timbre. Fíjate en las formas de onda de estos instrumentos trasladadas al plano y verás lo diferente que son cada una de ellas:



- En el complejo proceso de audición y discriminación que lleva a cabo nuestro oído, interviene sin duda la memoria para reconocer, por ejemplo, el sonido de un instrumento que previamente conocíamos. Pero también intervienen otros factores subjetivos y psicológicos, así como estrategias de nuestro cerebro para identificar ciertos timbres, nos referimos al proceso de asociación. A lo largo de la historia de la música, muchos compositores han intentado reproducir o imitar con los instrumentos musicales sonidos propios de la naturaleza y del mundo animal. Nuestro oído responde inmediatamente con una asociación, prueba de ello es el magnífico cuento musical ***Pedro y el lobo*** de S. Prokofiev, en el que el autor encomienda un instrumento a cada uno de los personajes y animales protagonistas. Escucha solamente los temas correspondientes al pájaro, el gato y el pato e intenta asociar cada instrumento con uno de estos animales: ¿cómo *suena* un pato? ¿y un pájaro? ¿cómo se describe musicalmente un gato?

- Por otra parte, además de la memoria y la asociación también influye en el reconocimiento de cada instrumento el carácter que tiene el sonido de cada uno de ellos. Describir un sonido es difícil por ser algo abstracto: no se ve ni se toca, sólo se escucha. ¿Podrías describir con adjetivos cómo es el sonido de algunos instrumentos? Te proponemos los siguientes términos, pero puedes añadir muchos más:

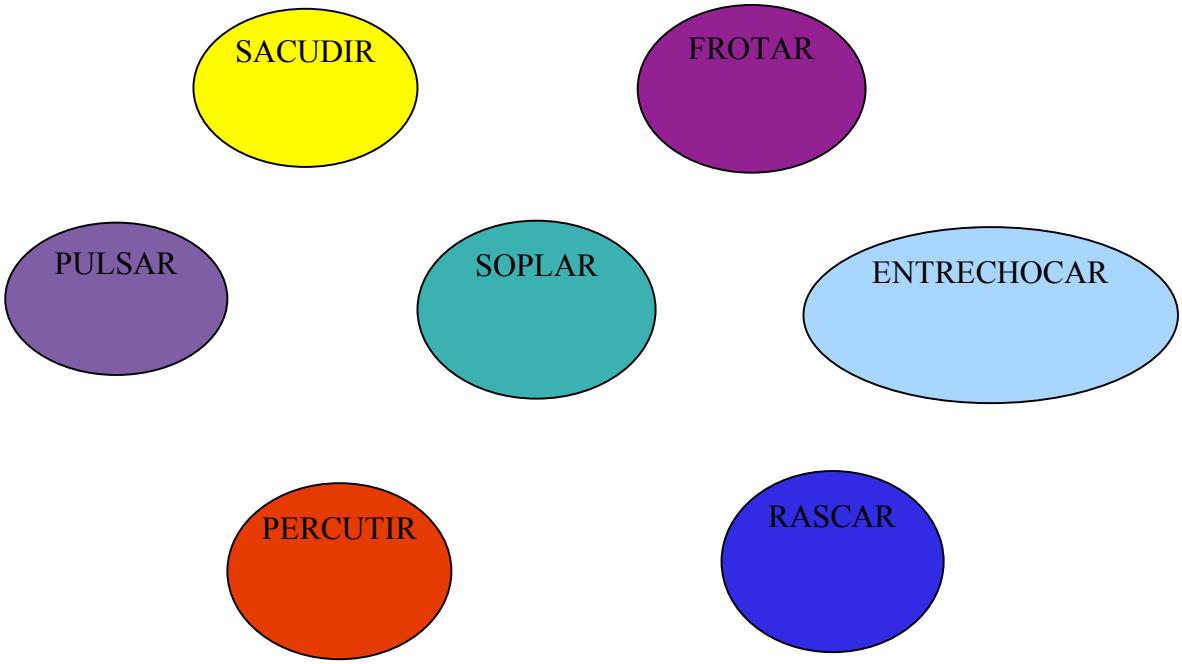
metálico aterciopelado fino resbaladizo grueso incisivo delicado pesado punzante transparente militar vibrante etéreo preciso picado ondulado espeso nasal denso humorístico ...

- Ahora completa según el primer ejemplo y continúa describiendo también el sonido de otros instrumentos:

El sonido de un violín es ... *incisivo*. En cambio, el del violonchelo es ..... La trompeta recuerda a un desfile ..... así como la ..... El oboe tiene un claro sonido ..... etc.

2. ¿Soplar un piano?

Como sabes, para producir un sonido es preciso llevar a cabo una acción que produzca la vibración en el instrumento. Podemos lograr que vibren cuerdas tensas (FAMILIA DE CUERDA), el aire encerrado en un tubo (FAMILIA DE VIENTO), una membrana o parche y el propio material del instrumento (FAMILIA DE PERCUSIÓN). Observa los círculos que aparecen a continuación y busca algunos instrumentos de la orquesta que respondan a esa acción. Imagina cómo tocarías cada instrumento y dónde se produce la vibración, de esta manera evitarás errores tales como que "el piano es un instrumento de viento", o "el violín uno de percusión":



3. De caza

Fuga es un término que significa *huida*. Durante la Edad Media, surgieron piezas musicales en forma de canon en las que las voces se perseguían unas a otras para darse "caza". Dichas piezas, con el correr del tiempo se convirtieron en lo que hoy conocemos como *fuga*. Nosotros te proponemos ir también de caza para "capturar" algunos instrumentos en la fuga que vas a escuchar de B. Britten y que forma parte de su obra *Guía de orquesta para jóvenes.*

A continuación puedes ver gran parte de los instrumentos de la orquesta que intervendrán en esta fuga persiguiéndose sucesivamente para alcanzarse entre ellos. Numéralos a medida que se van incorporando al conjunto de la orquesta. Algunos de ellos no aparecen entre las imágenes que te presentamos, sin embargo, estamos seguros de que podrás adivinar de cuáles se trata sin ayuda visual:

Domínguez I., Gómez E. y Hernández A.

Domínguez I., Gómez E. y Hernández A.

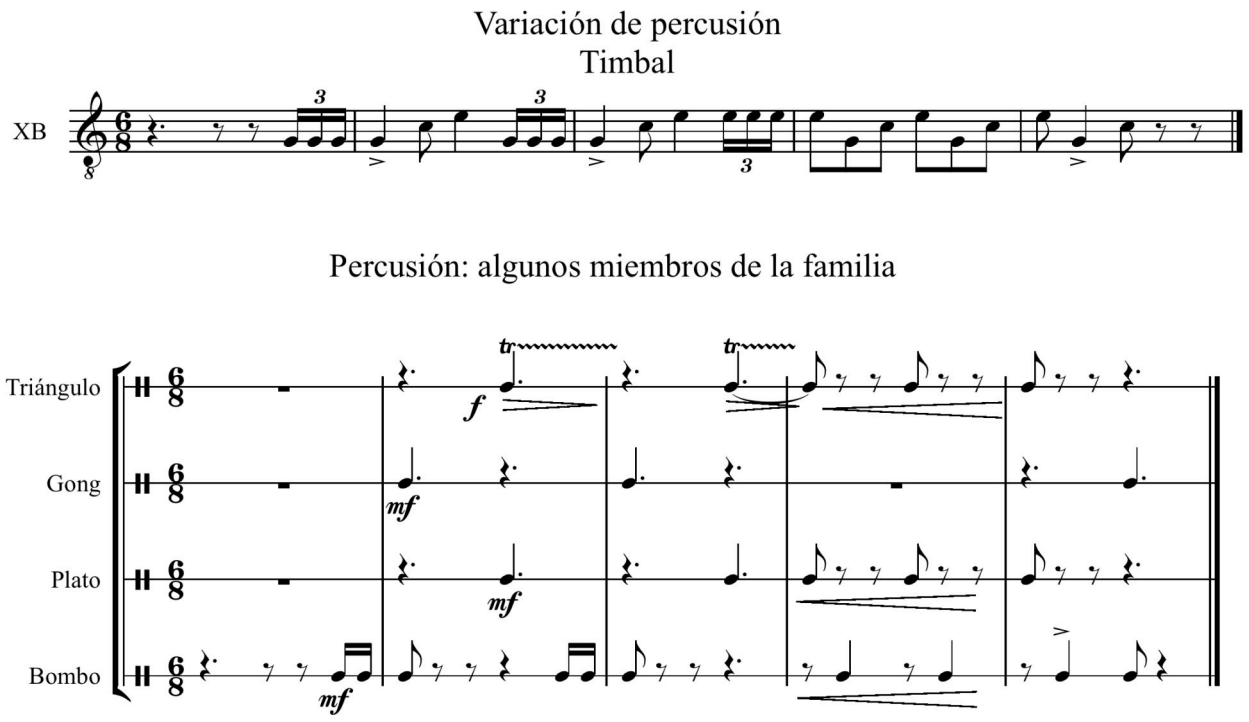
4. Des-"variemos"

Variación 13: familia de la percusión

Con el propósito de "mirar un poco más de cerca" la partitura de Britten, os ofrecemos un extracto de cuatro compases de la variación 13 (cc. 44-48), dedicada a los instrumentos de percusión. Hemos escrito el tema del timbal, pero en esta ocasión para ser interpretado en xilófono bajo en la clave de sol.

Os proponemos aprender todas las partes en grupo o en solo. Siéntete como un miembro de la orquesta ¡que debe concentrarse en su papel!.

Quizás podáis interpretar todas la voces simultáneamente como en la partitura: timbales / xilófono bajo y percusión indeterminada.



Otra tarea para "los especialistas":

Si empieza a sonar este fragmento como una "pieza" en sí (con repeticiones), podéis interpretarlo como una parte del "rondó" al que se intercala un solo de cada instrumento de percusión en forma de improvisación a modo de estrofa.

5. Presentación de instrumentos

Ver anexos para el profesor

La *Guía de orquesta para jóvenes* incluye un texto explicativo que se une a la presentación musical de cada familia instrumental. En el estreno de la obra en 1946 la música de Britten se acompañó de un texto escrito por Eric Crozier. En el concierto al que vosotros acudiréis, a los ejemplos musicales se intercalará un texto escrito por el propio presentador, Fernando Palacios.

- A continuación os presentamos algunas de las descripciones o presentaciones de los instrumentos de viento-madera que escucharéis en el concierto. Fijaos en que el autor del texto ha utilizado aspectos diferentes para definir cada instrumento: *origen, familia, características técnicas, sonido, forma, sonido*… Leed todas las explicaciones con atención e intentad identificar a qué instrumento de dicha familia se refiere cada una:

  - *"Aquí tenéis el instrumento de viento más antiguo del mundo, el descendiente de aquella flauta que tocaba Krisna, en la antigua india".*

  - *"Algunos de sus sucesores se transformaron en las dulzainas que acompañan las jotas segovianas".*

  - *"Con la lengüeta de una sola caña – no como los oboes, que tienen dos – tenemos en la orquesta este invento de origen francés."*

  - *"En la familia de la madera sobresale este gran periscopio que ve la música desde su zona sumergida. Su aspecto es de estufa con chimenea, quizás es por eso que su sonido huele a humo".*

  - *"Su sonido no admite confusión: su silbido penetrante es como un alambre agudo y retorcido que se introduce por todos los poros del cuerpo".*

- Ahora seréis vosotros quienes realicéis una presentación, musical y textual, de los instrumentos de que disponéis en el aula. Además, seguramente entre vuestros compañeros haya algunos que estudian en el Conservatorio o Escuela de Música y tienen un buen nivel instrumental. Pedidles que lleven a clase sus instrumentos y se unan a este "concierto-presentación".

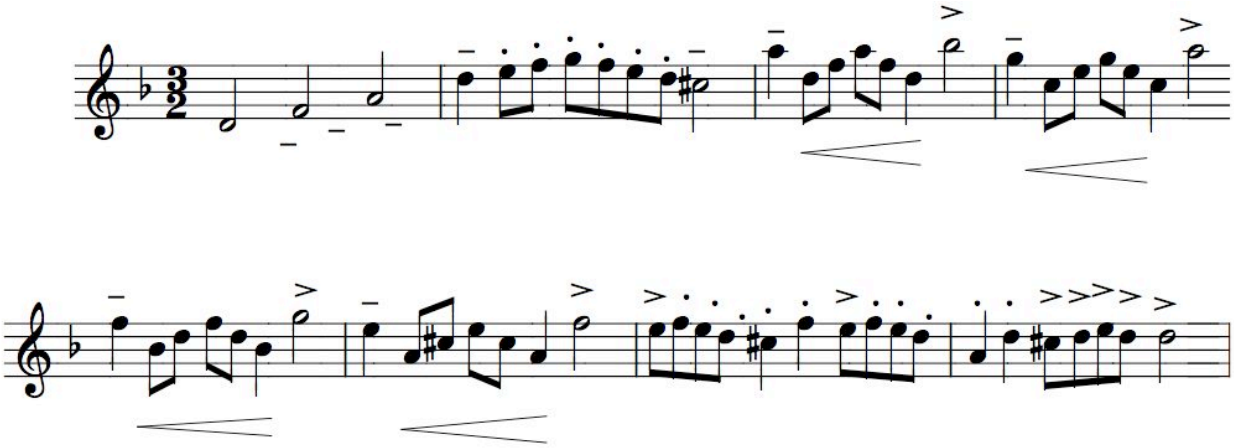
  Vamos a comenzar por la presentación textual:

  - Haced un listado de todos vuestros instrumentos. Organizadlos por grupos, utilizando la consabida diferenciación por familias o bien inventando un sistema nuevo, que obedezca a otros categorías diferentes como *tamaño, color, material de construcción, peso*….
  - Escribid un breve texto de presentación para cada uno de ellos. Acordaos de que podéis utilizar una multitud de variables ya mencionadas para la descripción. También podéis trabajar con sus nombres, a partir de aspectos meramente lingüísticos como *rima, polisemia, juegos de palabras*…
  - Unid todas las presentaciones en un guión a través de un hilo conductor.

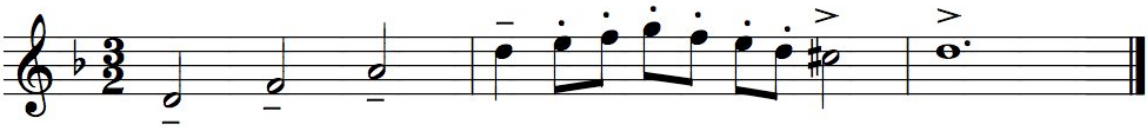
Ahora le toca el turno a la presentación musical. Con cada instrumento hay que preparar e interpretar una pequeña intervención, melódica o rítmica, según los casos. Todas ellas tienen que obedecer a un tema musical común.

Para ello vamos a trabajar con el mismo tema de Purcell que utilizó Britten para presentar a los instrumentos orquestales en su "Guía de orquesta para jóvenes". A continuación os damos algunas sugerencias, pero vosotros podéis variarlo, improvisar sobre él o crear un tema nuevo a partir de éste.

- Este es el tema original. Los instrumentistas más expertos podréis presentaros al resto de compañeros interpretándolo tal y como se concibió originalmente:



- Para aquellos que no tengáis tanta práctica o para los que tengáis un instrumento que no alcance un registro tan agudo, aquí tenéis el comienzo del tema. Podéis interpretarlo tal cual o continuarlo, tomando este encabezamiento como pregunta y componiendo una respuesta adecuada:

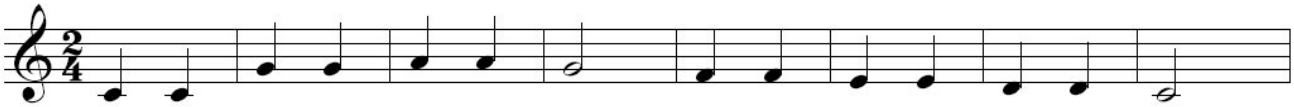


- Para los instrumentos de percusión podéis utilizar las partituras de la actividad anterior (*4.Des-"variemos")*.

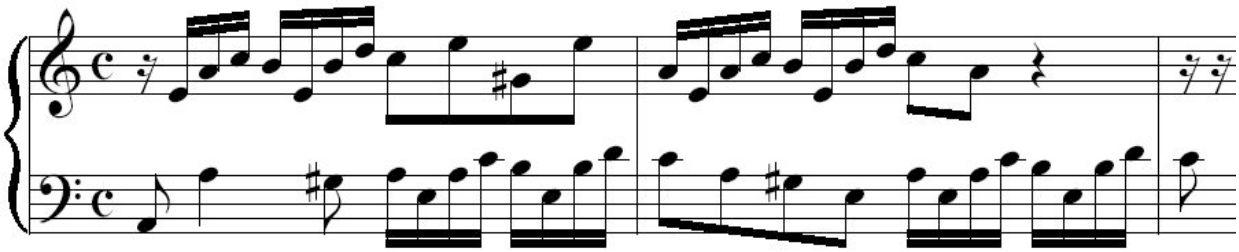
6. Tejidos y texturas

Puede decirse que la textura musical surge de la combinación de melodías, al igual que una tela se confecciona al entrecruzar muchos hilos. De esta manera, desde una sola melodía o "hilo melódico" a la superposición de varias de ellas, podemos lograr diferentes "tejidos" o texturas musicales.

Es por eso que una sola melodía constituye una textura *monódica,* textura que el oído enseguida comprende por poder seguir linealmente la interpretación de un solo ejecutante, ya sea instrumental o vocal. Fíjate en esta melodía tradicional:



Sin embargo, si la obra está construida a base de diferentes melodías que se escuchan simultáneamente pero que tienen independencia rítmica y que a menudo se persiguen e imitan unas a otras, se dice que la textura es *polifónica o contrapuntística.* Observa esta *Invención* de J.S. Bach:



Existen otras formas de agrupar las melodías y jugar con la armonía, pero nosotros ahora te proponemos que clasifiques auditivamente la textura polifónica o contrapuntística y la diferencies de la monódica entre los siguientes ejemplos:

- T.L. de Victoria: Salve Regina *(Devoción a Nuestra Señora)*
- Canto gregoriano (un ejemplo)
- J.S. Bach: Fuga en re menor (Toccata y fuga en re menor BWV 565)
- W.A. Mozart: *Finale* de la Sinfonía *Júpiter* K. 551

7. "Orquesta-dos": El compositor lo escribe, tú los ordenas

Ver anexos para el profesor y para el alumno

En la exposición de instrumentos que ofrece la *Guía de Orquesta para Jóvenes* de Britten vais a disfrutar auditiva y visualmente del sonido que producen las distintas familias instrumentales en este orden de intervención:

- La orquesta completa
- Viento-madera
- Cuerda
- Viento-metal
- Percusión
- La orquesta completa

La partitura orquestal es algo aparentemente muy complejo en el que los instrumentos guardan un orden de escritura agrupados por familias.

Proponemos un juego con la partitura, para el que necesitáis primero saber qué instrumentos componen cada una de estas familias. En el concierto aparecerán del más agudo al más grave, que como sabéis corresponde consecuentemente en tamaño, del más pequeño al más grande. Éste será también el orden en la partitura dentro de cada familia, si miramos de arriba abajo en orden descendente, *aunque esto ya os lo damos resuelto.*

La orquesta la componen unos integrantes habituales y los "invitados especiales" que en la partitura son arropados entre la sección de viento y la de cuerda. Les sientan en el medio para hacerles sentir como en casa… *(esto os puede dar alguna pista)*.

☛Actividad: individual o en grupo

Os ofrecemos dos compases que corresponden al inicio de la obra en el que toda la orquesta interviene simultáneamente.

- Recortad los distintos fragmentos que os proporcionamos, cada uno de ellos forma una de las distintas familias de instrumentos que componen la orquesta.

- Denominad cada familia según los instrumentos que agrupa y luego ordenadlos tal y como creéis que debe figurar en la partitura que tendrá delante el director de orquesta.

- Una vez estéis de acuerdo, pegad los fragmentos sobre el folio en la mitad izquierda y dibujad recuadros en el margen derecho, que colorearéis según la colocación de los músicos en el escenario dependiendo de la familia a la que pertenezcan. Para esto tendréis la ayuda de vuestros profesores, que cuentan con el esquema y colocación de la orquesta sinfónica.

Ánimo y a ver quien es el más rápido y el que necesita menos pistas…

8. Guía de concierto para jóvenes

Benjamin Britten compuso su *Guía de orquesta para jóvenes* para una película de carácter educativo, que tenía como objetivo que los estudiantes aprendieran a reconocer y distinguir los instrumentos de la orquesta y su sonido. Se trata de una obra en la que se unen texto y música para ayudarnos a conocer y comprender el mundo de la orquesta sinfónica.

Como es posible que algunos de vosotros nunca hayáis asistido a un concierto de música clásica, os ofrecemos una guía mediante la que podréis conocer las normas básicas de comportamiento en un concierto de este tipo. Leedla con atención:

GUÍA DE CONCIERTO PARA JÓVENES

1. Sé puntual. *De hecho, habitualmente no se deja entrar a las personas que llegan una vez comenzado el concierto. Deben esperar a que haya una pausa entre obras o secciones para poder ocupar sus localidades.*

2. Toma asiento ordenadamente. *En los teatros y auditorios suelen darse tres timbres de aviso para anunciar el comienzo del concierto, el primero cuando faltan cinco minutos, el segundo cuando quedan aproximadamente dos minutos y el tercero, justo antes de comenzar. Es recomendable no esperar al último aviso para evitar entrar todos en tropel.*

3. El silencio es fundamental para que los músicos puedan ejecutar la música y para que tú puedas disfrutarla. *Si estás charlando con tus compañeros de asiento, la charla debe cesar en cuanto se apaguen o bajen las luces de la sala. Por supuesto, durante el concierto no hay lugar para la conversación, los silbidos, chisteos, susurros o cualquier otro ruido (papeles, alarmas de relojes, teléfonos móviles…)*

4. Salvo una gran necesidad, no se debe abandonar el asiento en medio de un concierto. *Procurad ir al servicio antes de entrar a la sala.*

5. No se puede comer ni beber durante el concierto. *Vas a alimentar tu oído y tu espíritu… no a inflarte de chucherías o refrescos.*

6. Aplaude a los músicos como agradecimiento por su labor. *A diferencia de los conciertos de música moderna, los silbidos no son una recompensa para los músicos… ¡Ah! Ten en cuenta que en los conciertos se aplaude al terminar la interpretación de una pieza completa, no entre movimientos. Cuando los aplausos se prolongan el director de la orquesta suele salir varias veces a saludar, y es posible que hagan un bis (repetición de algún fragmento o una nueva pieza). Si es así, deja de aplaudir y guarda silencio nuevamente para escuchar la propina.*

7. Sal del auditorio con orden y tranquilidad. *Espera a que vayan saliendo los ocupantes de los asientos más cercanos a los pasillos y no quieras salir el primero si estás en medio de una fila... No te quedes hablando con tus amigos en el pasillo o el hall, porque interrumpes el paso al resto del público que intenta salir. Evita también las carreras, los gritos, las peleas, etc.*

- Escribid guías o "manuales de instrucciones" para distintos acontecimientos: restaurantes, estadios deportivos, cines, museos, discotecas…
- Interpretad estas instrucciones al estilo de las azafatas de avión, explicándolo con claridad, con gestos, en otros idiomas (reales o inventados), etc.

ANEXOS PARA EL PROFESOR

Actividad 1. Timbres y colores

Ejercicio de asociación:
(temas de *Pedro y el lobo,* op. 67 de S. Prokofiev, correspondientes a estos animales:

pájaro ..... piccolo
gato ..... clarinete en registro grave
pato ..... oboe

Ejercicio de descripción del sonido:

El sonido de un violín es *incisivo.* En cambio, el del violonchelo es *aterciopelado.* La trompeta recuerda a un desfile *militar* así como la *caja.* El oboe tiene un claro sonido *nasal.*

Actividad 5. Presentación de instrumentos

ORIGEN:

- *"Aquí tenéis el instrumento de viento más antiguo del mundo, el descendiente de aquella flauta que tocaba Krisna, en la antigua india".* ***(flauta)***

FAMILIA:

- *"Algunos de sus sucesores se transformaron en las dulzainas que acompañan las jotas segovianas".* ***(oboe)***

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:

- *"Con la lengüeta de una sola caña – no como los oboes, que tienen dos – tenemos en la orquesta este invento de origen francés."* ***(clarinete)***

FORMA:

- *"En la familia de la madera sobresale este gran periscopio que ve la música desde su zona sumergida. Su aspecto es de estufa con chimenea, quizás es por eso que su sonido huele a humo".* ***(fagot)***

SONIDO:

- *"Su sonido no admite confusión: su silbido penetrante es como un alambre agudo y retorcido que se introduce por todos los poros del cuerpo".* ***(piccolo)***

Para el profesor:

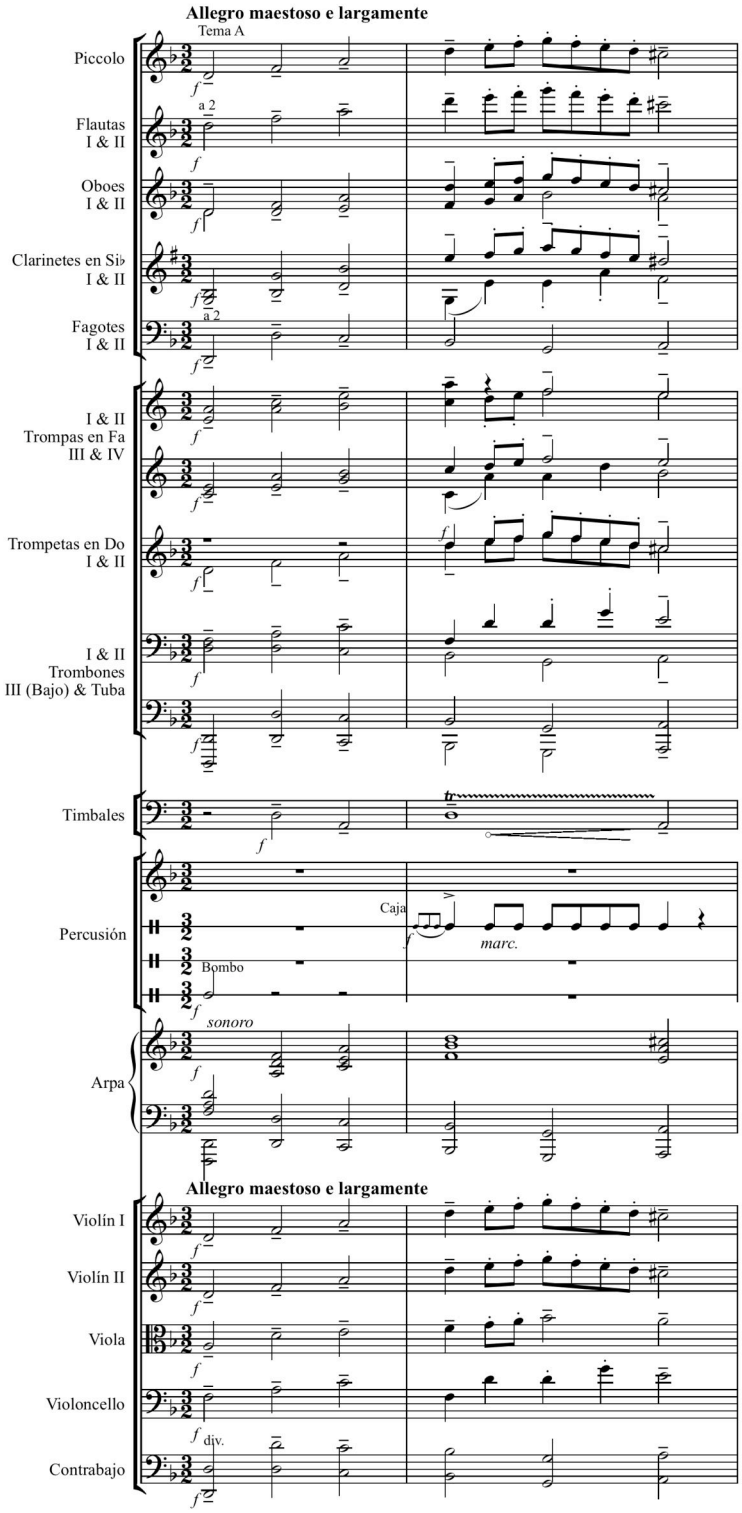
Actividad 7. "Orquesta-dos"

Diseño: Teresa Rodríguez

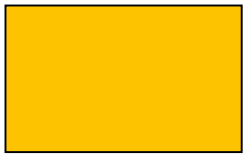
Para el profesor:

Guía de Orquesta para Jóvenes

Benjamin Britten
Op. 34



Viento-madera


Viento-metal

Percusión

Arpa

Cuerda

Domínguez I., Gómez E. y Hernández A.

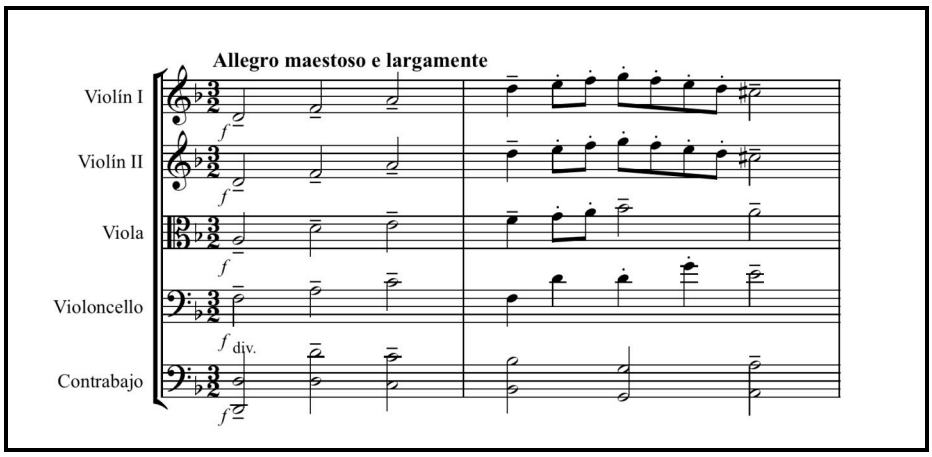
ANEXOS PARA EL ALUMNO. Actividad 7 "Orquesta-dos"

Guía de Orquesta para Jóvenes

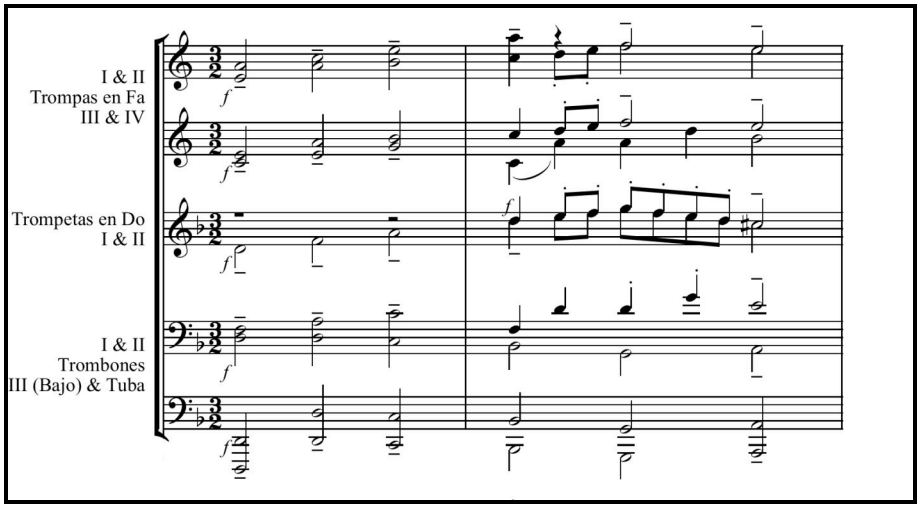
Benjamin Britten
Op. 34

Los dos primeros compases del inicio de la obra ordenados "en familias":

1.



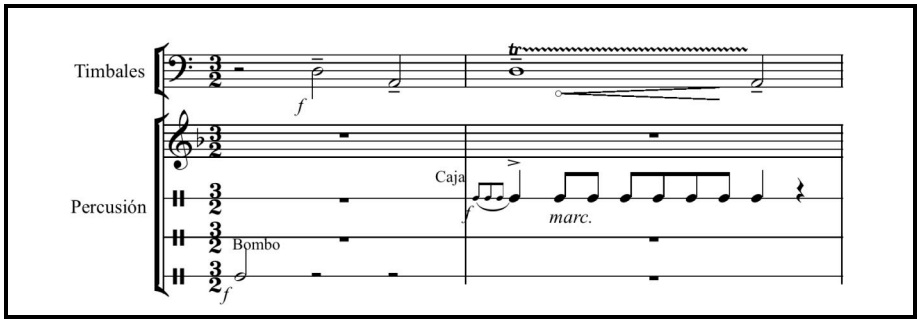
2.



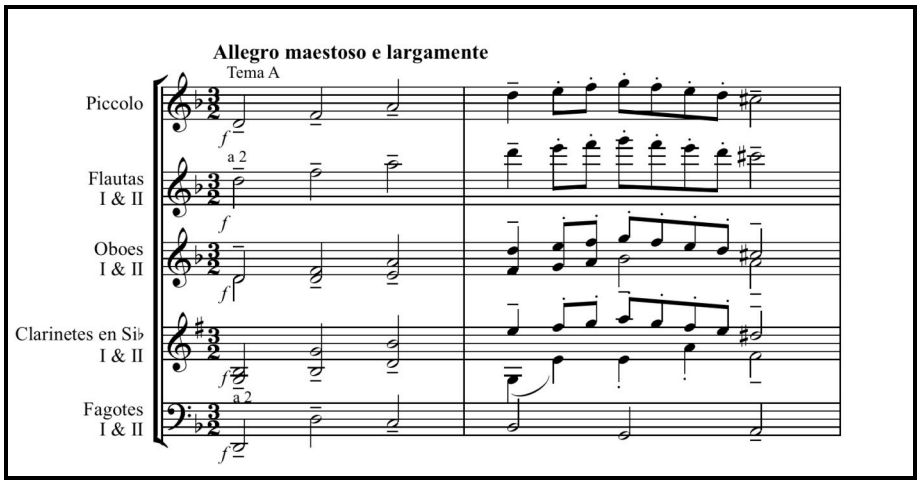
Hoja para el alumno:

Domínguez I., Gómez E. y Hernández A.

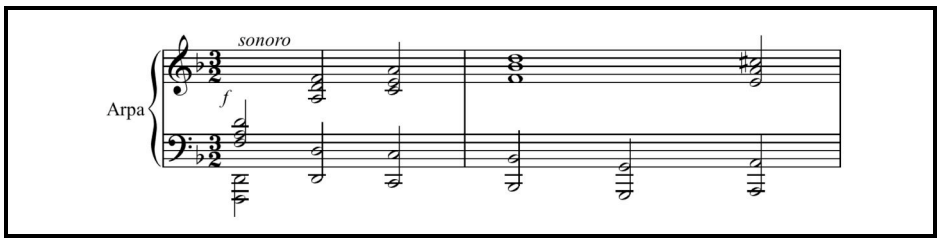
3.


Timbales
Percusión
Caja
Bombo
marc.

4.


Allegro maestoso e largamente
Tema A
Piccolo
Flautas I & II
a 2
Oboes I & II
Clarinetes en Si♭ I & II
Fagotes I & II
a 2

5.


sonoro
Arpa

Hoja para el alumno:

Guía de Orquesta para Jóvenes

Benjamin Britten
Op. 34

Partitura: coloca las "piezas del puzzle" orquestal

↓

Colocación de la orquesta: dibuja los recuadros y coloréalos según la disposición de las distintas familias en el escenario

↓

Domínguez I., Gómez E. y Hernández A.