



Guía didáctica 19/20

QUANTUM ENSEMBLE

PRISMA



AUDITORIO DE TENERIFE
ÁREA EDUCATIVA Y SOCIAL

Colaborador del Área educativa y
social de Auditorio de Tenerife



Obra Social "la Caixa"

COMPOSITORES ESTADOUNIDENSES DEL S. XX

Intérpretes:

QUANTUM ENSEMBLE, CAMERATA LACUNENSIS

Guía didáctica y presentación:

EVA SANDOVAL

Índice

PRESENTACIÓN	4
QUANTUM ESEMBLE	5
INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS	6
LA CREACIÓN MUSICAL ESTADOUNIDENSE EN EL S. XX	8
LOS COMPOSITORES	
• Steve Reich (n. 1936)	12
• Samuel Barber (1910-1981)	14
• George Crumb (n. 1929)	16
LAS OBRAS	
• New York Counterpoint de Reich	18
• Dos coros de Antony and Cleopatra de Barber	22
• Agnus Dei de Barber	24
• Music for a Summer Evening (Makrokosmos III) de Crumb	26
ACTIVIDADES	
1. Clapping Music	33
2. ¿Conoces Nueva York?	37
3. La historia de Marco Antonio y Cleopatra	41
4. Toscanini: una memoria prodigiosa	46
5. Nueva grafías y nuevas sonoridades	49
BIBLIOGRAFÍA y DISCOGRAFÍA BÁSICAS	53

Presentación

El Área Educativa y Social de Auditorio de Tenerife nace con la voluntad de acercar las artes y los procesos creativos a toda la ciudadanía, prestando una especial atención a nuestros escolares y avanzando en la inclusión de colectivos.

Creemos que es indispensable cuidar la relación entre las actividades artísticas y culturales con la forma en que se transmiten a la sociedad porque el arte contribuye de forma indiscutible al bienestar social, al reconocimiento de la identidad individual y colectiva, así como a la formación del pensamiento crítico.

De acuerdo con esta vocación, desarrollamos programas de inclusión social, organizamos sesiones musicales didácticas para escolares y colectivos, realizamos trabajos de formación artística y ofrecemos visitas guiadas especiales para acercar nuestro trabajo a la ciudadanía.

Quantum Ensemble

Quantum Ensemble es un conjunto residente de Auditorio de Tenerife que se ha establecido como uno de los principales colectivos de música de cámara en España. El grupo se distingue por una programación ambiciosa que combina el repertorio contemporáneo con obras de los últimos tres siglos. Desde su fundación el grupo instrumental ha mostrado un compromiso firme con el fomento de la creación musical, que se ha visto reflejado en el estreno absoluto de obras escritas por los compositores Laura Vega, Gustavo Trujillo, Juan Manuel Ruiz, Gustavo Díaz-Jerez, Rubens Askenar, Kuzma Bodrov y Leonardo Balada.

Quantum Ensemble atrae a solistas y conjuntos de cámara nacionales e internacionales de gran prestigio con los que colabora regularmente, como Asier Polo, Maxim Rysanov, Frederieke Saeijs, Alissa Margulis, Tatiana Samouil, Emil Rovner, Óscar Sala, Cecilia Bercovich, Javier Negrín, Tim Gill, Romain Guyot, el Minetti String Quartet, el Lendvai String Quartet, el Elias String Quartet, el Spanish Brass y el Fauré Quartett.

El Área Educativa y Social de Auditorio de Tenerife trabaja con Quantum Ensemble desde sus inicios en el desarrollo de una línea pedagógica que acerque la música a nuevos públicos a través de talleres para estudiantes de música y sesiones especiales pensadas para escolares y para avanzar en la inclusión de colectivos. El Área pone en marcha en 2019 la primera edición de los talleres de comunicación didáctica para la música, impartidos por tres especialistas en el campo de la divulgación de la música clásica: Marina Hervás, Belén Otxotorena y Eva Sandoval. Las prácticas de esta formación se realizan en las sesiones escolares de Quantum Ensemble, mejorando a su vez las guías didácticas de los conciertos.

Introducción

El concierto titulado *Prisma* de la temporada regular de Quantum Ensemble, grupo residente de Auditorio de Tenerife, nos propone un recorrido por cuatro obras de tres compositores estadounidenses del s. XX con lenguajes musicales muy personales y diferenciados: Steve Reich, Samuel Barber y George Crumb. Estos tres nombres son imprescindibles para el devenir de la historia musical reciente de su país de origen. De hecho, Reich y Crumb siguen componiendo actualmente. La coincidencia geográfico-temporal de dichos autores nos permitirá comprobar que la creación norteamericana de las últimas décadas posee unas características idiosincrásicas propias que la han hecho independiente de la música de arte europea de la misma época, acervo del que también se nutrió en un inicio.

En el escenario se presentará un nutrido elenco vocal e instrumental (formado por más de 30 músicos) que se combinará en formaciones clásicas como el coro mixto a *cappella* o con piano (gracias a la colaboración de la Camerata Lacunensis) para las piezas de Barber (dos coros de *Antony y Cleopatra* y *Agnus Dei*), hasta plantillas complejas y muy poco frecuentadas, como el ensemble de once clarinetes para Reich (*New York Counterpoint*) o los dos pianistas junto a dos percusionistas para la obra de Crumb (*Makrokosmos III: Música para una noche de verano*). El concepto de “música de cámara” se amplía en esta ocasión para poder saborear en un mismo concierto sonoridades y combinaciones tímbricas que seguro captarán la atención de nuestro oído.

En esta guía didáctica el profesor encontrará las claves principales del concierto pedagógico que deberá adaptar a la edad y madurez propias de su alumnado, dada la amplia franja de edades que engloba. Está estructurada en tres epígrafes teóricos referidos a la creación estadounidense del s. XX, los compositores y las obras. Tras los conceptos, proponemos una serie de actividades dirigidas a desarrollar los contenidos, los procedimientos y las actitudes musicales, así como temas transversales e interdisciplinarios, dadas las fuentes de inspiración extramusicales que encontramos en las cuatro composiciones.

Objetivos

Los objetivos generales que queremos conseguir con este concierto pedagógico basado en el programa *Prisma* son los siguientes:

- 1. Despertar el interés del alumnado** ante un concierto de música en directo con distintas formaciones camerísticas vocales e instrumentales, algunas de ellas muy singulares y, por tanto, poco habituales en interpretaciones en vivo.
- 2. Estimular la atención** ante un espectáculo interdisciplinar que incluye música en directo y palabra hablada.
- 3. Exponer las principales características** de la creación musical estadounidense del s. XX haciendo hincapié en el eclecticismo y la variedad que la define.
- 4. Constatar que existen compositores vivos (Reich y Crumb)** que escriben música culta, frente a cierta creencia generalizada de que los autores de “música clásica” vivieron todos en el pasado remoto.
- 5. Incentivar la curiosidad** por la historia, la geografía y el universo artístico norteamericano del s. XX para comprender el contexto en el que surgieron estilos tan diversos.
6. Entender que la música estadounidense del s. XX fue, en gran medida, una **extensión de la música europea** del mismo período.
7. Comprobar que géneros ligeros como **el jazz, el pop o el rock** han dejado una huella imborrable en la música culta americana, especialmente en la época posterior a la Segunda Guerra Mundial, y comprender cómo han sido los procesos de adaptación y asimilación de un repertorio en otro.
- 8. Apreciar la riqueza y originalidad** de la música del s. XX en América y las distintas aproximaciones musicales de tres compositores radicalmente diferentes (Reich, Barber y Crumb).
- 9. Desarrollar el respeto** por las diferentes manifestaciones musicales que han marcado buena parte de la identidad nacional de los Estados Unidos desde las primeras décadas del s. XX hasta la actualidad.
- 10. Valorar la música** como medio de comunicación.
- 11. Fomentar la disposición adecuada del alumnado** ante un concierto de música clásica, manteniendo una actitud respetuosa y participativa al mismo tiempo ante lo que sucede en el escenario.

La creación musical estadounidense en el S. XX

El panorama compositivo de la Norteamérica del s. XX fue tremendamente **ecléctico, interdisciplinar y “open-minded”**, especialmente a medida que avanzaba la centuria. Los tres compositores estadounidenses cuyas obras serán interpretadas en este concierto nos dan una excelente medida de la riqueza y contraste de estilos que este país ha ofrecido a lo largo de la centuria.



Nadia Boulanger

Los últimos años del s. XIX y los primeros del XX, la música estadounidense fue una **extensión de la música europea**. Muchos de los principales compositores europeos vivieron buena parte de sus períodos creativos en los Estados Unidos, bien por razones políticas, profesionales o personales: Dvorak, Bartók, Hindemith, Stravinsky, Schönberg, Varèse, Weill, Martinu o Milhaud. Varios de ellos tuvieron, además, multitud de alumnos locales. Por otra parte, a partir de 1920 hubo una corriente constante de estadounidenses que viajaban a Europa para estudiar composición, muchos de ellos en París, con **Nadia Boulanger**, como Copland, Thomson, Piston,

Carter o Glass. Estos intercambios contribuyeron a la europeización de la música americana en aquella época.

En ese contexto debemos entender el lenguaje creativo de **Samuel Barber**. Fue alumno de piano de la bielorrusa Isabelle Vengerova, de canto del barítono de origen español Emilio de Gogorza y de composición del italiano Rosario Scalero. Además, estudió en Viena y realizó frecuentes estancias en Italia. En el viejo continente tomó contacto con la música de los autores europeos postrománticos, de los que recibió una gran influencia. Podemos decir que su lenguaje se inserta en esta corriente, dentro de una posición generalmente conservadora y un tanto retrospectiva. Barber mantiene la **tonalidad**, o al menos la gravitación alrededor de un centro tonal, en sus composiciones, así como un intenso **lirismo**, características que consiguieron que su música llegara inmediatamente al gran público.

Por otra parte, la música culta estadounidense del s. XX quiso mantener las tradiciones de su **pasado colonial e indígena**, así como su idiosincrásica **mezcla multicultural y étnica**. De esta manera, muchos autores recibieron el impacto directo de los salmos e himnos protestantes, el folklore criollo y de herencia británica, los espirituales afroamericanos, el ragtime, el blues, el jazz, el swing, la música de banda, la música country, la comedia musical, el pop o el rock.

Además, las músicas procedentes de Asia, que se escuchaban con frecuencia en Estados Unidos desde la década de los años sesenta, estimularon a una serie de compositores a cultivar un estilo más sencillo como reacción a la complejidad de la música serial que se estaba desarrollando en Europa. Los ragas indios o las sonoridades de los gamelanes de Java y Bali ofrecieron un modelo de escritura musical basado en la **reiteración** de pautas elementales métricas y melódicas. La lenta transformación del discurso, los ritmos hipnóticos y las armonías consonantes son las claves del **minimalismo**, término que hace referencia a una nueva corriente que tomó fuerza en aquel momento y cuyo vocabulario compositivo desde el punto de vista rítmico, melódico, armónico o instrumental estaba limitado de manera intencionada. La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass fueron los pioneros de esta nueva tendencia, que corrió en paralelo al grupo de artistas plásticos que se concentraron en Nueva York y que comenzaron a crear estructuras cíclicas y repetitivas de elementos primarios como líneas y puntos.

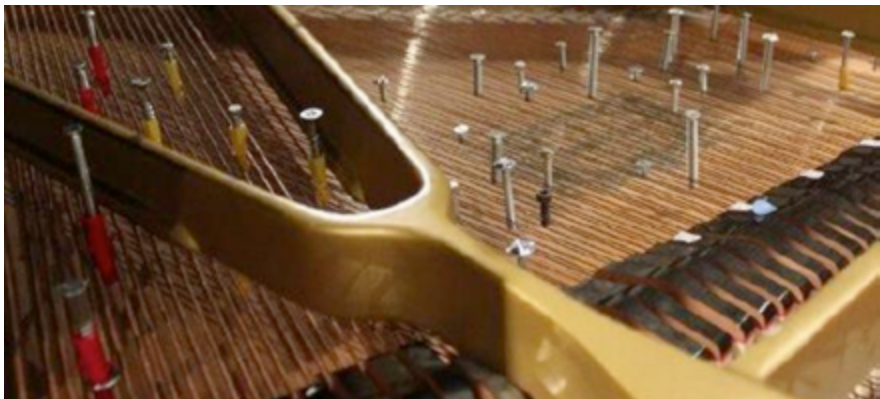


“Schoenberg ofrece un retrato musical muy honesto de su tiempo. Le muestro mis respetos, pero no quiero escribir como él. Stockhausen, Berio y Boulez estaban retratando en términos muy honestos algo que se asemejaba a recoger los trozos de un continente bombardeado tras la Segunda Guerra Mundial. Pero para los estadounidenses en 1948 o 1958 o 1968 -en el contexto real de coches de imponentes alerones, Chuck Berry y millones de hamburguesas vendidas- pretender que vamos a tener realmente el *Angst* marrón oscuro de Viena es una mentira, una mentira musical [...]”.

Estas palabras del músico neoyorquino **Steve Reich** nos permiten comprender el contexto y la mentalidad de los compositores norteamericanos de las últimas décadas, que se han querido diferenciar de la música que se producía en Europa. Así lo describió el periodista musical Alex Ross en su celebrado ensayo *El ruido eterno*: “Era un arte liberado de la angustia modernista y teñido de optimismo pop”, como el que destilan los cuadros de Andy Warhol o Roy Lichtenstein (suyo es el que figura en la portada de esta guía: *Prisma de Pink Floyd*). En su etapa como alumno de Berio, Reich se desmarcó de la línea trazada desde Europa a partir de la Segunda Escuela de Viena y se sumó a la andadura propia de la música contemporánea americana.

Paralelamente a estas dos formas tan distintas de ver la música de Barber y Reich, y tan distantes a su vez de la vanguardia serial europea, surgió una vía dirigida a descubrir **nuevos medios sonoros, efectos tímbricos y texturas** diferentes a las habituales. En este ámbito los pioneros a comienzos de siglo fueron Cowell y Varèse, y en cierto sentido también Ives, quienes investigaron territorios inexplorados para liberar las composiciones de los parámetros convencionales, así como de la orquestación tradicional, influidos, en muchos casos, por músicas folclóricas y no occidentales.

Esa búsqueda fue continuada, entre otros, por **George Crumb**, quien ha propuesto de forma muy imaginativa en sus obras la obtención de nuevos sonidos a partir de instrumentos musicales (pianos o arpas preparados mediante la inclusión de objetos entre las cuerdas, amplificación electrónica de los instrumentos acústicos, *scordatura* o diferente afinación de las cuerdas, técnicas extendidas, chillidos y susurros realizados por los intérpretes instrumentales...) y de objetos cotidianos (vasos de cristal afinados, dedales metálicos, varillas de vidrio, clips...), así como el uso de fuentes inusuales (piano de juguete, serrucho musical, armónica, piedras de oración tibetanas, campanas de templos japoneses...).



Más allá de los límites de este concierto, y para completar la panorámica de la creación musical estadounidense en el siglo pasado, habría que mencionar también a autores con personalidades creativas tan deslumbrantes como **George Gershwin, John Cage, Roger Sessions, Milton Babbitt, Leonard Bernstein, Elliott Carter, Morton Feldman o John Adams**. Sus catálogos compositivos, junto a los del resto de autores citados anteriormente, hicieron que en la segunda mitad del s. XX Estados Unidos se convirtiese en una gran potencia en la producción de nueva música, tanto por el volumen de obras como por la originalidad de las propuestas.



STEVE REICH

(n. 1936)

El **minimalismo** ha tenido en la figura del neoyorquino Steve Reich a uno de sus pioneros, aunque su música se ha ido alejando progresivamente de esta corriente. Nacido en 1936, estudió piano y percusión, y en 1957 obtuvo la licenciatura en Filosofía. A finales de la década de los años cincuenta ingresó en la prestigiosa **Juilliard School of Music** donde estudió con Vincent Persichetti y conoció a Philip Glass. Posteriormente, en el Mills College de California, recibió clases de composición de Darius Milhaud y Luciano Berio.

En 1964 participó en el estreno de *In C* de Terry Riley, obra de enorme influencia en su acercamiento a la música repetitiva. Al año siguiente comienza a concebir sus primeras piezas para cinta magnética y en 1966 funda su propio ensemble en Nueva York, con el que logra el éxito mundial. A lo largo de su trayectoria ha trabajado con artistas de distintos ámbitos, especialmente pintores, coreógrafos y creadores de vídeo, y ha ido incorporando sonoridades y ritmos de las músicas indonesias, africanas y judías a su lenguaje. Reich ha logrado romper las barreras entre la música culta y popular, proponiendo nuevas formas de **comunicación con el oyente**.

Entre sus obras más reconocidas se encuentran *Music for Eighteen Musicians* (1976), que desarrolla el trabajo de procesos repetitivos en fase o desfase que caracterizan su período inicial o *City Life* (1995), para instrumentos y samplers, que marca una evolución en la utilización de la técnica y los sonidos pregrabados. Mención especial merecen sus creaciones interdisciplinarias de contenido **político y social**, como *Different Trains* (1988), que contrasta los viajes en tren de su infancia entre Nueva York y los Ángeles con los convoyes que circulaban en Europa hacia los campos de exterminio nazi; *Three Tales* (2002), vídeo - ópera que analiza el papel de las nuevas tecnologías en el s. XX, o *WTC 9/11* (2011), para recordar los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001 incorporando grabaciones del personal de emergencia y de los residentes en la ciudad el día de la tragedia.



SAMUEL BARBER

(1910-1981)

“Querida mamá: te escribo para confesarte un secreto muy preocupante, pero no llores cuando lo leas porque no es tu culpa, sino la mía. Supongo que tendré que contártelo ahora sin rodeos. Para empezar, te quiero decir que no voy a ser atleta. **Quiero ser compositor**, y estoy seguro de ello. Te pediré una cosa más. No me digas que intente olvidar este asunto desagradable y que me vaya a jugar al fútbol, por favor. A veces he estado tan preocupado sobre esto que casi me vuelvo loco. Te quiero”.

A los nueve años de edad, el compositor Samuel Barber, nacido en 1910 en Pensilvania, dejó en el escritorio esta nota a su madre, lo que constituye una buena prueba de su precocidad. Comenzó sus lecciones de piano a los seis años y empezó a componer con tan solo siete. A los catorce, este **niño prodigio** inició su formación académica en el Instituto de Música Curtis de Filadelfia. Allí coincidió con autores tan prestigiosos como Gian Carlo Menotti o Leonard Bernstein. Tras graduarse en 1932 estudió canto y dirección en Viena. Después de otros viajes a Europa, como por ejemplo a Italia, vuelve a EEUU para ejercer como profesor en el **Curtis Institute**. Tras la Segunda Guerra Mundial regresa a Europa y recibe el cargo de consultor de la Academia Americana en Roma. En 1963 ganó su segundo **Premio Pulitzer**, pero a partir de 1966 su carrera sufrió un gran bloqueo debido a serios problemas psicológicos. Desde 1978 hasta su muerte, acaecida en Nueva York en 1981, fue hospitalizado intermitentemente debido a una grave enfermedad.

Barber trató de evitar el experimentalismo de otros compositores estadounidenses de su generación, prefiriendo ceñirse a estructuras formales y lenguajes armónicos románticos. Dos características destacables de su estilo son el uso de la tonalidad y de un intenso y melancólico lirismo. Aunque es más célebre por composiciones instrumentales, como el archiconocido **Adagio para cuerdas** (1938) o el *Concierto para violín* (1939), su mayor legado se enmarca en el terreno de la música vocal, con obras como *Dover Beach* (1931) para barítono y cuarteto de cuerda, *Knoxville: verano de 1915* (1947) para soprano y orquesta, el ciclo *Hermit Songs* (1952-1953) para voz y piano, o su ópera *Antony and Cleopatra* (1966).



GEORGE CRUMB

(n. 1926)

En su música explora timbres y armonías inusuales, investiga formas de notación alternativa, utiliza habitualmente la amplificación electrónica y desarrolla técnicas instrumentales y vocales extendidas. George Crumb es el autor más **experimental** de los tres compositores en programa.

Nacido en Charleston en 1926, inició sus estudios musicales en el Mason College of Music de su ciudad natal, donde se licenció en 1950. Después ingresó en la Universidad de Illinois y más tarde continuó su formación en Berlín, para después regresar a Estados Unidos y doctorarse en la Universidad de Michigan.

Una de las facetas más destacadas de la trayectoria de Crumb es la pedagogía. Fue profesor de piano y composición de la Universidad de Colorado y en 1965 inició una larga colaboración con la **Universidad de Pensilvania** que duró más de tres décadas. Entre sus alumnos se encuentran músicos como Uri Caine u Osvaldo Goljov. En el terreno compositivo ha ganado un **Premio Pulitzer** en 1968 por su obra *Echoes of Time and the River* (1967) para orquesta y el **Premio Grammy** a Mejor Composición Contemporánea en el 2000 por *Star-Child* (1977) para soprano, coro de niños, coro masculino, campanas y orquesta.

La música de Crumb yuxtapone estilos contrastantes que parten de la tradición occidental para llegar hasta sonoridades de otras culturas pasando por la música popular. Muchas de sus creaciones incluyen elementos programáticos, simbólicos, místicos y teatrales. De hecho, en algunas de ellas pide expresamente a los intérpretes que desarrollen otras actividades en el escenario además de ejecutar la partitura musical. Por otra parte, también nos encontramos regularmente citas de grandes obras del repertorio clásico de Bach, Schubert, Mahler o Ravel.

Destacan sus composiciones sobre textos de Federico García Lorca, como los cuatro libros de *Madrigales* (1968-1969) para mezzosoprano, flauta, percusión, arpa y contrabajo, o *Ancient Voices of Children* (1970) para dos cantantes y conjunto instrumental, pero sus páginas más célebres son ***Black Angels*** (1970) para cuarteto de cuerda amplificado; *Vox Balaenae* (1971) para flauta eléctrica, violonchelo eléctrico y piano amplificado, y los cuatro libros de ***Makrokosmos*** (1972-1979) que incluyen en su plantilla piano (amplificado y preparado) y percusión.

OBRAS

New York

Counterpoint de Reich

En el catálogo de Steve Reich encontramos una serie de obras en cuyos títulos aparece la palabra “**contrapunto**”, haciendo referencia a la técnica compositiva más relevante en la concepción y génesis de dichas piezas. Mediante el contrapunto (del latín “nota contra nota”) dos o más voces independientes interaccionan según unas reglas más o menos estrictas para generar un equilibrio armónico óptimo. El propio nacimiento de la polifonía en Europa estuvo ligado al contrapunto, aunque alcanzó un alto grado de desarrollo en el Renacimiento y en el Barroco. Precisamente, la fascinación que a Reich le provoca Pérotin, uno de los maestros de la conocida como Escuela de Notre-Dame de París (s. XII-XIII), donde surgió la polifonía vocal, se ha traducido en composiciones como *Vermont Counterpoint* (1982) para flautas, *Electric counterpoint* (1987) para guitarras eléctricas o *Cello Counterpoint* (2003) para violonchelos.



New York Counterpoint (1985) fue escrita a propósito de un encargo realizado en 1984 por la Fundación Musical Fromm para el clarinetista Richard Stoltzman. La obra está concebida para nueve clarinetes soprano en si bemol y dos clarinetes bajos (versión que sonará en el concierto), pero también puede ser interpretada por un único clarinete amplificado que toca simultáneamente a la reproducción de grabaciones de las otras diez líneas melódicas ejecutadas por él mismo. El resultado sonoro pretende evocar la intensa e incesante vibración vital y optimista de la isla de Manhattan (Nueva York), una de las fuentes de inspiración recurrentes del autor.

El Contrapunto de Nueva York es uno de los epítomes de la corriente **minimalista**. Con la repetición melódica y rítmica de **patrones** se construye el material de cada una de las voces, que, a su vez, reiteran o varían, sin llegar a la monotonía, diseños realizados por las otras líneas. La interacción en canon entre las distintas melodías crea múltiples capas sonoras generadas por un mismo timbre instrumental que nos recuerdan a los experimentos anteriores de Reich con el **desfase rítmico** entre varias voces en *Piano Phase* (1967) o *Violin Phase* (1967), aunque con una periodicidad de cambio más frecuente. La pieza está considerada como uno de los trabajos rítmicamente más complejos e imbricados del autor.

Se divide en tres movimientos (*Rápido, Lento y Rápido*) que se suceden sin solución de continuidad. El ostinato con el que se abre el primero de ellos deriva del inicio de la pionera *Música para dieciocho músicos* (1976). De la trama rítmica creada surge una melodía sencilla que se repite en fase creando una progresión armónica. Los motivos resultantes se convertirán en la base de la siguiente sección, mientras que el resto de la red contrapuntística se desvanece. El segundo movimiento juega con las mismas ideas de imitación melódica y de fase y desfase rítmica. En este caso, el centro neurálgico de la sección es la repetición escalonada de los perfiles melódicos. En el último movimiento Reich pone el foco de atención en los clarinetes bajos, que incorporan elementos de las dos secciones precedentes e interrumpen bruscamente el discurso con el que se inicia este último bloque. Estos instrumentos marcan con la acentuación las distintas posibilidades métricas que surgen de la escritura de Reich, quien indica que “el efecto, con el cambio de acento, consiste en variar la percepción de algo que en realidad no está cambiando”.

La generación de este mundo sonoro tan hipnótico y de gran ambigüedad métrica se convierte en un **reto perceptivo** para el oyente e interpretativo para los once clarinetistas.

La versión para clarinete y cinta fue estrenada por su dedicatario en el Avery Fisher Hall de Nueva York en 1986, mientras que la de ensemble recibió su primera interpretación al año siguiente en Florida.

(X 2)

67

68

Live C1

(X 2)

Cl. 1

(X 2)

Cl. 2

(X 2)

Cl. 3

(X 2)

Cl. 4

(X 2)

Cl. 5

(X 2)

Cl. 6

(X 2)

Cl. 7

(X 2)

Cl. 8

(X 2)

Bass Cl. 9

(X 2)

Bass Cl. 10

f

Dos coros de *Antony and Cleopatra* de Barber

La reputación de Samuel Barber en el panorama musical estadounidense de la década de los años sesenta del s. XX era tan notoria que recibió el encargo de escribir una obra para la inauguración de la nueva **Metropolitan Opera House** en el Lincoln Center de Nueva York en septiembre de 1966. El éxito obtenido con el estreno de su primera ópera *Vanessa* en el anterior edificio (*Old Met*) en 1958, obra merecedora de un Premio Pulitzer, había facilitado aquella comisión. Así nació su segundo y último melodrama ***Antony and Cleopatra***, Op. 40, sobre un libreto del director de cine y ópera **Franco Zeffirelli** que utilizó los textos y el estilo lingüístico del drama homónimo de **Shakespeare**.



La obra, en tres actos, pone en música la historia de amor entre Marco Antonio y Cleopatra, así como la derrota del ejército egipcio por los romanos y la trágica muerte de ambos. La presunción de que *Antony and Cleopatra* se convertiría en una de las grandes óperas del s. XX se vio frustrada por un **estrepitoso fracaso** en su estreno, que ha pasado a la historia como uno de los mayores desastres teatrales de todos los tiempos.

Y eso que el propio Zeffirelli diseñó la costosa y fastuosa producción, a la batuta estaba el director musical especializado en ópera Thomas Schippers y la prestigiosa soprano Leontyne Price interpretó el papel protagónico de Cleopatra liderando un reparto gigantesco de veintidós cantantes junto al cuerpo de ballet para completar la cantidad de 400 intérpretes en escena. Aquella situación afectó profundamente a Barber, quien desde entonces escribiría cada vez menos música. La obra recibió una acogida más amable en 1975 en su representación en el Juilliard American Opera Center con la partitura y el libreto revisados y bajo la dirección escénica del italo-estadounidense Gian Carlo Menotti, compañero sentimental del compositor.

La ambiciosa composición hunde sus raíces en la tradición de grandes proporciones de la *grand opéra* francesa, algo que se advierte en los fragmentos que aún sobreviven en el repertorio, como los dos coros del tercer acto que glosan la muerte de los protagonistas. **Sobre la muerte de Antonio** está escrito para coro femenino a tres partes y **Sobre la muerte de Cleopatra** para coro mixto. El lenguaje armónico de Barber nos sorprende por sus cromatismos y disonancias, así como por el desgarró íntimo de su escritura coral acorde con la naturaleza elegiaca y sombría del texto.

Agnus Dei de Barber

El *Adagio para cuerdas* (1938) es la obra más popular de Samuel Barber y una de las piezas más conmovedoras que se han escrito. Se trata del arreglo para orquesta de cuerda a cinco partes del segundo movimiento de su único Cuarteto de cuerda, Op. 11, que el autor escribió con 26 años.

Fue estrenado por el director de orquesta **Arturo Toscanini** al frente de la Sinfónica de la NBC el 5 de noviembre de 1938 en un concierto transmitido por radio desde Nueva York a todo el mundo. El mismo intérprete realizó su primera grabación comercial en 1942, lo que supuso el espaldarazo definitivo a la carrera de Barber. Al público le encantó la obra, pero muchos críticos la tacharon de “manida y trasnochada”, porque por aquel entonces otros autores norteamericanos estaban escribiendo piezas mucho más vanguardistas y avanzadas, y este *Adagio* era demasiado romántico. Sin embargo, nunca ha perdido un ápice de popularidad. Sonó en los funerales de los presidentes de Estados Unidos Franklin Roosevelt (1945) y John F. Kennedy (1963) y ha aparecido en películas como *El hombre elefante* (1980) o *Platoon* (1986).



Pero todo empezó mucho antes. En 1933 Barber visitó en Italia al prestigioso Toscanini, quien, muy impresionado por sus obras, se ofreció amablemente a interpretar una de ellas. En enero de 1938, el compositor le envió por correo postal las partituras de este *Adagio* y de su *Ensayo para orquesta n.º 1*, Op. 12. Al cabo de unos meses le fueron devueltas sin ningún comentario. Barber se enfadó muchísimo con el maestro porque pensaba que había menospreciado sus composiciones, pero estaba equivocado. Al director le habían gustado las dos obras y pensaba estrenarlas con su orquesta. Le había devuelto las copias porque el italiano tenía memoria fotográfica y se las había aprendido. Parece ser que no volvió a ver la música hasta un día antes del estreno.

Casi tres décadas más tarde, en 1967, Barber adaptó su *Adagio* para cuerdas al texto de la oración de la liturgia católica **Agnus Dei** (*Cordero de Dios*) para un coro mixto de ocho voces con acompañamiento de piano u órgano. Estamos ante una composición tonal cuya maestría radica en la economía de medios. Se trata de una lenta y flotante melodía acompañada que comienza en *pianissimo* con una nota si bemol desnuda en las sopranos. Ese sonido se recubre con un acorde creado por el resto de voces generando un estado de suspensión armónica que acompañará el desarrollo de todo el discurso. El clímax se alcanza hacia el final de la pieza para después retomar el tema inicial tras un silencio expresivo.

Music for a Summer Evening (Makrokosmos III) de Crumb

Según el concepto astronómico de origen griego, el “**cosmos**” es un sistema ordenado y armónico. Esa idea de universo perfecto gobernado por leyes numéricas se relaciona con el mito pitagórico de la “**música de las esferas**”, que afirma que el movimiento de los cuerpos celestes se rige por proporciones musicales. El Sol, la Luna y los planetas emitirían un sonido constante y tan perfecto que resulta imperceptible para nuestros oídos. No es de extrañar, por tanto, que desde la Antigüedad Clásica encontremos numerosos ejemplos de obras musicales inspiradas por la contemplación del firmamento.

El título de los cuatro libros de ***Makrokosmos*** (1972-1979) de George Crumb se refiere, por una parte, al esquema neoplatónico de organización del mundo a gran escala y, por otra, a los seis volúmenes de piezas para piano de su admirado compositor Béla Bartók denominados *Mikrokosmos*. Al igual que la colección del autor húngaro, Crumb nos propone una serie de múltiples y breves piezas con carácter. Los dos primeros libros, de similar estructura tripartita, fueron escritos en 1972 y 1973 para piano solo amplificado bajo el subtítulo de *Doce piezas de fantasía sobre el zodiaco*. El tercero, formado por cinco piezas de 1974, es conocido como ***Música para una noche de verano*** y está destinado a dos pianos amplificados y dos intérpretes de percusión. Por último, el cuarto, *Mecánicas celestiales “Danzas cósmicas”*, fue terminado en abril de 1979 e incluye cuatro piezas con nombres de estrellas (como *Alpha Centauri*) para piano amplificado a cuatro manos.



En los volúmenes I y II encontramos seis piezas con partituras simbólicas, es decir, que sus grafías conforman distintas imágenes reconocibles, como una cruz, una espiral o el símbolo de la paz. Por otra parte, es destacable mencionar que se requiere una cierta preparación del piano con la colocación de objetos sobre y entre las cuerdas, y que, en distintas ocasiones, se le solicita al intérprete (e incluso al pasapáginas) cantar o gritar ciertas palabras.

Music for a Summer Evening nos ofrece un caleidoscopio sorprendente de influencias y referencias a culturas occidentales y no occidentales y a tiempos pretéritos y futuros que constituye un fiel reflejo del heterogéneo, vasto y personal universo estético y creativo de Crumb. Fue concebida como resultado de un encargo de la Fundación Musical Fromm y la elección de su plantilla se vio influida por la Sonata para dos pianos y percusión (1937) de Bartók. El diseño de la macro y microestructura de la obra se realiza en base a la yuxtaposición de elementos, a priori, dispares, entrelazados mediante una sintaxis orgánica, intuitiva y poco sistemática. De esta forma, la obra resiste múltiples escuchas que nos van revelando la interconexión entre estos eclécticos materiales. El *Makrokosmos III* se ha convertido en una de las páginas de música de cámara de la segunda mitad del s. XX más interpretadas y mejor aceptadas por el gran público.

Commissioned by the Fromm Music Foundation for Swarthmore College
[for Gilbert Kalish, James Fromm, Raymond DeRoche and Richard Fitz]

MAKROKOSMOS III

Music for a Summer Evening
for Two Amplified Pianos and Percussion [Two Players]

I. Nocturnal Sounds (The Awakening)
"Odo risonanze effimere, oblio di piena notte nell'acqua stellata." Quasimodo

Musical, suspenseful (♩=50)

GEORGE CRUMB

La primera pieza, **Nocturnal Sounds (The Awakening)** –*Sonidos nocturnos (El despertar)*–, incorpora el epígrafe “Oigo resonancias efímeras, olvido de plena noche en el agua estrellada” del poema *La isla de Ulises* del Premio Nobel Salvatore Quasimodo. Y es que, efectivamente, las resonancias de los sonidos del piano enmarcan toda la sección. La segunda lleva por título **Wanderer-Fantasy** (*Fantasia del caminante*), haciendo referencia a la pieza homónima de Schubert y cuyo inicio nos sorprende por el uso de silbatos de timbre muy llamativo en la percusión.



El tercer título, el misterioso ***The Advent*** (*El Adviento*), muestra como epígrafe la elocuente frase “El silencio de los espacios infinitos me aterra”, del intelectual del s. XVII Blaise Pascal, e incluye un espiritual “Himno para la Natividad del Niño estrella”. Esta pieza hace un uso extensivo de la interpretación del piano por dentro, es decir, directamente con los dedos sobre las cuerdas. La cuarta, ***Myth*** (*Mito*), recrea una atmósfera arcaica a través de las percusiones y las expresiones tribales de los intérpretes. La quinta y última, Music of the ***Starry Night*** (*Música de la noche estrellada*), encabezada por un fragmento del decadente poema *Otoño* de Rainer Maria Rilke, nos sorprende por citar de forma literal fragmentos de la *Fuga nº 8* en re sostenido menor, BWV 877, del segundo libro de *El clave bien temperado* de Johann Sebastian Bach. Estos pasajes barrocos surgen como retazos fantasmagóricos invocados por la memoria.

1. On the death of Antony

CLEOPATRA

Noblest of men, woo't die?
 Hast thou no care of me? [shall I abide
 In this dull world, which in thy absence is
 No better than a sty?] O see, my women, *(Mark Antony dies)*
 The crown o' the earth doth melt. My lord!
 O wither'd is the garland of the war,
 The soldier's pole is fall'n: young boys and girls
 Are level now with men; the odds is gone,
 And there is nothing left remarkable
 Beneath the visiting moon. *(Faints)*

CLEOPATRA

I [dream'd] there was an Emperor Antony:
 O, such another sleep, that I might see
 But such another man!

DOLABELLA

If it might please ye,

CLEOPATRA

[His face was as the heavens; and therein stuck
 A sun and moon, which kept their course, and lighted
 The little O, the earth.]

DOLABELLA

Most sovereign creature,

CLEOPATRA

His legs bestrid the ocean: his rear'd arm
 Crested the world: [his voice was propertied
 As all the tuned spheres, and that to friends;

But when he meant to quail and shake the orb,
 He was as rattling thunder. For his bounty,

There was no winter in't; an autumn 'twas
 That grew the more by reaping:] his delights
 Were dolphin-like; they show'd his back above
 The element they lived in: [in his livery
 Walk'd crowns and crownets; realms and islands were
 As plates dropp'd from his pocket.]

DOLABELLA

Cleopatra!

CLEOPATRA

Think you there was, or might be, such a man
 As this I dream'd of?

DOLABELLA

Gentle madam, no.

CLEOPATRA

You lie, up to the hearing of the gods.
 But, if there be, or ever were, one such,
 It's past the size of dreaming: [nature wants stuff
 To vie strange forms with fancy; yet, to imagine
 And Antony, were nature's piece 'gainst

2. On the death of Cleopatra

Take up her bed,
 She looks like sleep,
 As she would catch another Antony
 In her strong toil of grace.

Take up her bed,
 She looks like sleep,
 And bear her women from the monument.
 She shall be buried by her Antony.
 No grave on earth shall clasp in it
 A pair so famous.
 Our army shall
 In solemn show attend this funeral,
 And then to Rome.



Actividades

Os proponemos seguidamente algunas actividades de las muchas que se pueden realizar sobre los contenidos del programa, dada la riqueza y amplitud musical y cultural del mismo, con el fin de alcanzar los objetivos propuestos al comienzo de esta guía didáctica. El orden establecido es tan solo orientativo. Es posible llevar a cabo estas prácticas antes o después de la asistencia al concierto, si bien es recomendable realizar una primera aproximación al tema en una o varias sesiones para incentivar la curiosidad y el interés de los alumnos, especialmente en lo referente a la actividad 1 que se desarrollará durante la sesión en directo. Por otra parte, cada una de las actividades puede ser el punto de partida de una acción más completa, hasta los límites que se quieran poner según las características del alumnado y los temarios vistos en clase. Algunas de las propuestas prácticas trascienden los límites puramente musicales para adentrarse en otras disciplinas como la literatura, la pintura o la historia, dado el carácter interdisciplinar de todas las piezas. Para diferenciar los distintos apartados de cada actividad hemos utilizado los siguientes símbolos:



TEORÍA




INDICACIONES PARA EL PROFESOR



ACTIVIDADES PARA EL ALUMNADO

1. ■ Clapping Music

 Steve Reich desarrolló un procedimiento minimalista basado en el **canon** (estrategia compositiva que consiste en la repetición o imitación entre dos o más voces separadas por un intervalo temporal) mediante el cual los músicos tocaban el mismo material ligeramente desfasados entre ellos. Así, se contraponen pasajes rítmicamente desfasados con pasajes “en fase”, es decir, de interpretación simultánea del material original. Reich llegó a esta metodología superponiendo cintas grabadas de una misma línea de tal forma que una cinta se veía desfasada de la anterior mediante la aceleración mínima de su velocidad. Luego aplicó esta idea a instrumentos y a yuxtaposiciones de instrumentos con cintas grabadas.

Una de las obras más conocidas de Steve Reich que utiliza esta técnica es ***Clapping Music*** (1972), escrita para dos percusionistas que interpretan palmas. El origen de la obra es muy curioso. En una gira por Europa de Reich y su grupo, tras un concierto en Bruselas, decidieron asistir a un espectáculo de flamenco que resultó ser un fiasco. Pero el uso de las palmas en aquel concierto le hizo advertir a Reich que podía escribir una pieza para este instrumento de percusión corporal. Quiso crear una partitura que no necesitara más instrumentos que el cuerpo humano por si en alguna ocasión se quedaba sin medios técnicos durante un concierto.

Uno de los dos intérpretes ejecuta constantemente durante toda la pieza el mismo esquema rítmico en 12/8 (Clapper 1). El otro (Clapper 2), interpreta el mismo patrón suprimiendo progresivamente la primera corchea del esquema en cada repetición. La obra termina cuando, tras 12 repeticiones, los dos intérpretes se vuelven a encontrar tocando el mismo diseño rítmico original como ocurrió en la primera intervención.

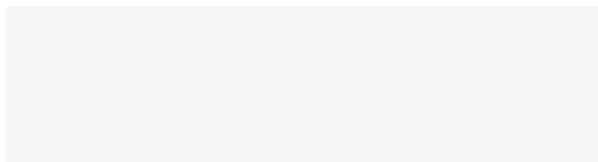
♩ = 90

Clapping Music

Steve Reich

The score consists of 13 measures, each containing two staves: Clapper 1 and Clapper 2. The time signature is 12/8. Clapper 1's part is a constant eighth-note pattern. Clapper 2's part starts with the same pattern but suppresses the first eighth note of each 12-beat cycle in every subsequent measure. The first measure is marked *pp* and the second *f*. The score ends with a double bar line at the end of measure 13.


 **Lee este artículo sobre las motivaciones de Steve Reich para escribir su Clapping Music.**



¿Está Steve Reich satisfecho con esta composición? ¿Por qué?

¿Considera que es una obra fácil o difícil de interpretar?


🔗 Con el fin de experimentar de forma sencilla y en primera persona el concepto rítmico de **fase y desfase** que Steve Reich utiliza como técnica compositiva en obras como *New York Counterpoint*, os vamos a proponer interpretar durante el concierto pedagógico un fragmento de *Clapping Music*. Los alumnos (o una selección de ellos), con ayuda de los profesores, interpretarán el esquema rítmico que se mantiene fijo durante toda la obra (Clapper 1, voz superior), mientras que la presentadora del concierto y los alumnos de su Taller de Comunicación Didáctica tocarán la segunda voz (Clapper 2, voz inferior). Interpretaremos, como mucho, los primeros cuatro compases con sus correspondientes repeticiones. Para que esta actividad práctica y participativa del concierto resulte efectiva es necesario que practiquéis el esquema rítmico con los alumnos en clase para que interioricen la sucesión de palmas y silencios (en la medida de lo posible) y que se acostumbren a tocarlo escuchando al mismo tiempo la segunda voz.


 Practica dando palmas con tu profesor la voz superior (Clapper 1) de *Clapping Music* hasta que seas capaz de repetir el patrón rítmico de memoria. de las palmas en aquel concierto le hizo advertir a Reich que podía escribir una pieza para este instrumento de percusión corporal. Quiso crear una partitura que no necesitara más instrumentos que el cuerpo humano por si en alguna ocasión se quedaba sin medios técnicos durante un concierto.




Una vez que tengas interiorizada la voz superior, podéis interpretar la obra o un fragmento de ella junto al profesor que tocará la voz inferior (Clapper 2). Has de estar muy atento a tu esquema rítmico para no perderte y no dejarte llevar por el patrón rítmico de la segunda voz que hace el contrapunto.

2. ¿Conoces Nueva York?

 La ciudad de Nueva York ha sido y sigue siendo una de las metrópolis más fértiles e inspiradoras del mundo para una gran variedad de disciplinas artísticas: música, cine, pintura, arquitectura... Esta meca cultural vivió su despertar en la década de los años cincuenta del s. XX, tras la celebración del final de la Segunda Guerra Mundial por parte de miles de neoyorquinos en el verano de 1945. El conflicto bélico había llevado a **Manhattan** a decenas de artistas e intelectuales europeos que desarrollarían allí la etapa de madurez de sus trayectorias. El buque insignia de esta edad dorada de Nueva York fue el MoMA, que convirtió a la ciudad en capital mundial del arte. Allí nació el expresionismo abstracto de Mark Rothko y Jackson Pollock, al que sucedió una generación de artistas que fusionaban alta cultura y cultura popular.

 El objetivo de esta actividad es familiarizarse con el entorno urbano en el que han vivido y desarrollado sus carreras Samuel Barber y Steve Reich: la cosmopolita ciudad de Nueva York. Seguramente, muchos de los alumnos hayan viajado allí y conozcan el lugar, por lo que podrán compartir sus experiencias en la ciudad de los rascacielos con el resto de sus compañeros.

 A continuación encontrarás varias fotografías de iconos artísticos emblemáticos neoyorquinos. Relaciona cada imagen con los siguientes nombres:

Woody Allen (director de cine)

MoMa (Museo de Arte Moderno)


Carnegie Hall (sala de conciertos)

Estatua de la Libertad


Metropolitan Opera House (teatro de ópera)


Met (Museo Metropolitano)

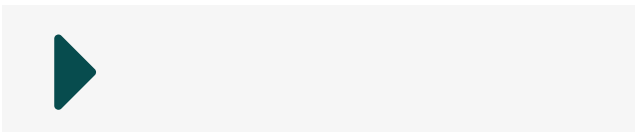


 Investiga el nombre y la trayectoria de cuatro músicos del género que prefieras (pop/rock/jazz/clásico...) nacidos en Nueva York. Como ayuda, te proponemos estos compositores e intérpretes: George Gershwin, Aaron Copland, Yehudi Menuhin, Steve Reich y John Williams.

¿De! qué! forma! les! influyó! vivir! en! Nueva! York!
para! desarrollar! su! faceta! artística?

 **City Life** (1995) es una composición de Steve Reich para ensemble amplificado en la que el autor neoyorquino pretende evocar el sonido y la actividad frenética de su ciudad natal. Para ello utiliza samplers digitales con sonidos reales pregrabados de elementos cotidianos, como alarmas y claxons, entre otros.

 Escucha la interpretación en directo de *City Life* a partir de este enlace y responde a las siguientes preguntas:




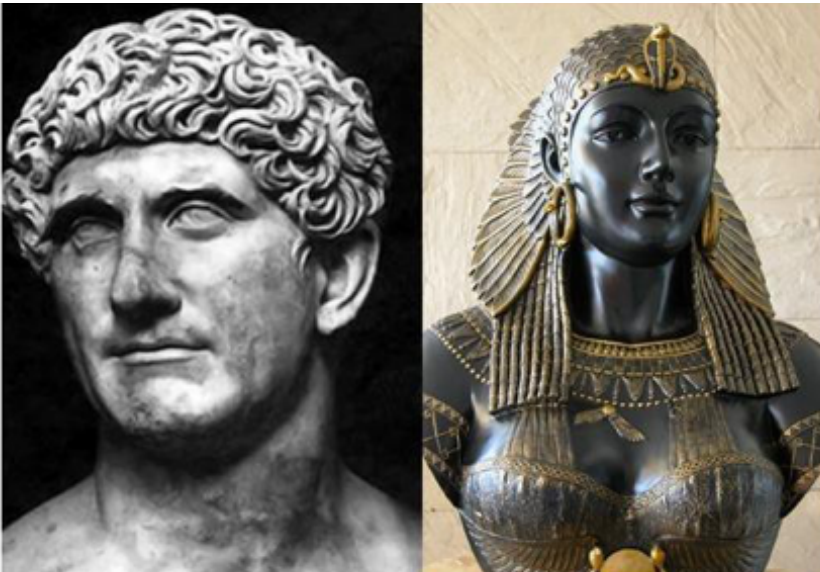
¿Qué! sonidos! reales! urbanos! reconoces! en! la!
interpretación?

Los fragmentos pregrabados también incluyen texto hablado.
¿Cómo se relaciona musicalmente ese tipo de samplers con los materiales interpretados en vivo por los instrumentistas?

¿Te! gusta! la! obra?! ¿Qué! es! lo! que! te! parece! más!
interesante! de! ella?

3. La historia de Marco Antonio y Cleopatra

 **Cleopatra** es uno de los personajes más retratados e inmortalizados de la historia. Mujer de destacada inteligencia política, vivió entre el año 69 y el 30 a. C. y fue la última gobernante de la dinastía ptolemaica del Antiguo Egipto. Aunque mantuvo otras relaciones anteriores, sus más sonados romances tuvieron como protagonistas primero a **Julio César** y después a **Marco Antonio**.



Su relación con Marco Antonio duró trece años y dio como fruto tres hijos. Durante ese tiempo se alternaron los períodos de gran unión con los de separación absoluta. Cleopatra sedujo y conquistó en su primer encuentro al militar romano, aunque éste estaba aún casado con su primera mujer. Poco después, Marco Antonio embarcó para enfrentarse a Octavio,


hijo adoptivo de Julio César. De la negociación entre ambos se acordó su matrimonio con Octavia, la hermana de Octavio. Tres años más tarde, Marco Antonio repudió a su esposa y volvió junto a su amada Cleopatra, con la que por fin se casa en Alejandría abandonando sus obligaciones familiares y políticas. Aquella nueva vida en Egipto llena de lujos le lleva a ser declarado enemigo de Roma y desencadena un conflicto inevitable: la **cuarta guerra civil de la República romana** (32 a. C. - 30 a. C.), que desemboca en la instauración del Imperio Romano.

La parte occidental de la República (que incluye Roma), controlada por Octavio, se enfrenta a las provincias orientales (que incluyen Egipto) controladas por Marco Antonio. En el año 31 a. C. el ejército de Marco Antonio y Cleopatra fue derrotado por el de Octavio en la batalla de Actium desembocando en un trágico destino para ambos. Asediado por las tropas de Octavio en Alejandría, Marco Antonio recibe la falsa noticia de que la reina de Egipto había muerto y se clava su propia espada. Cuando se entera Cleopatra, conocedora de los planes de Octavio de exhibirla como prisionera para su humillación pública, ésta también decide terminar con su vida con el veneno de una serpiente.

🗨️ La interdisciplinariedad de toda ópera nos permite, en este caso, aludir a la vida real de Cleopatra y comparar los hechos documentados con los retratados en la escena. Además, es una buena oportunidad para que los alumnos conozcan la historia de una de las mujeres más poderosas de todos los tiempos. Asimismo, aprovecharemos para descubrir otras dramatizaciones de su fascinante trayectoria amorosa y política.

✍️ El **argumento** de la ópera *Antony and Cleopatra* de Barber es el siguiente: los soldados romanos liderados por Octavio llaman a Antonio para que regrese a Roma. Cleopatra le ruega que no la abandone, pero, para su disgusto, Antonio cede y vuelve a Roma. Al llegar allí se le pide que se case con Octavia, la hermana de Octavio, para consolidar los lazos con él. La guerra estalla de nuevo cuando Antonio se entera de que Octavio ha roto un tratado de paz. Aún enamorado de Cleopatra, Antonio regresa a Egipto para proclamarse a sí mismo y a su amada como gobernantes. Octavio y Antonio se disputan el destino del gran Imperio Romano. A Cleopatra se le ofrece ponerse del lado de Octavio. Antonio piensa que ella le ha traicionado y se suicida. La reina de Egipto, al enterarse de su muerte y para evitar la humillación de verse arrastrada por Roma, se deja morder por una serpiente y fallece. Por lo tanto, el gran vencedor de la contienda es Octavio.

¿Qué diferencias y similitudes encuentras entre la historia real y la trama de la ópera?

 La ópera ***Julio César en Egipto de Haendel*** se inspira en el otro gran amor de Cleopatra: Julio César. El general romano conoció a la reina persiguiendo a su rival Pompeyo hasta Alejandría, capital de Egipto. La victoria de César sobre Pompeyo propició su conquista amorosa más célebre, la de Cleopatra VII, en el año 48 a. C. Quedó cautivado por su ingenio y talento. El apasionado romance que surgió entre ellos dio como fruto un hijo varón, Cesarión, y continuó hasta la muerte de César. El compositor barroco Georg Friedrich Haendel retrató las peripecias de Julio César en Egipto en la ópera del mismo nombre. El compositor se esmeró especialmente en la elaboración del papel de Cleopatra, mujer de destacada inteligencia política, gran seductora y apasionada amante, que destinó a una virtuosa soprano coloratura.



✍ Escucha el aria de la octava escena del segundo acto de *Julio César en Egipto* de Haendel *Se pietà di me non senti* (Si no sientes piedad de mí), uno de los números de máxima intensidad dramática de la obra. Aquí la interpreta la soprano Natalie Dessay en una producción de la Metropolitan Opera House de Nueva York de 2013:



¿Qué crees que está diciendo Cleopatra? ¿Qué sentimientos te transmite la música?

✍ ¿Qué películas conoces sobre la reina Cleopatra? ¿Y obras de teatro? Investiga el argumento del **largometraje Cleopatra** (dirigido por Joseph L. Makiewicz y protagonizado por Elizabeth Taylor y Richard Burton) y de la tragedia histórica *Antonio y Cleopatra* de **Shakespeare**. ¿Sobre qué romance de la mítica reina de Egipto trata cada una de ellas? Reflexiona cuál se aproxima más a la historia real de Cleopatra.



✍ ¿Conoces otros romances apasionados entre personajes históricos? Enumera al menos tres parejas.


4. Toscanini: una memoria prodigiosa

✂ A través de ejemplos de intérpretes históricos bien conocidos por su impresionante capacidad de retentiva musical, pondremos a prueba la capacidad memorística de los alumnos con sencillos ejemplos auditivos que les permitan comprobar que, si se trabaja, también se puede desarrollar la memoria sonora.


📖 Arturo Toscanini fue uno de los directores de orquesta más relevantes de la primera mitad del s. XX. Fue bien conocido por sus enérgicas interpretaciones, su prodigioso oído, su precisión y rigor técnico, además de por la disciplina férrea que imprimía a sus ensayos. Otra de sus cualidades más sobresalientes fue su **memoria fotográfica**, que le permitía aprenderse de inmediato las partituras y dirigir de memoria en los conciertos y funciones operísticas, así como en la mayor parte de los ensayos. En su cabeza atesoraba 115 óperas y más de 600 piezas sinfónicas. De hecho, su debut como director ocurrió de forma totalmente improvisada cuando ejercía como violonchelista de la orquesta de una compañía de ópera y el maestro titular no llegó a la hora prevista para comenzar la representación. Toscanini se subió al podio y dirigió *Aida de Verdi* sin necesidad de mirar la partitura, para asombro de todos los presentes.

Tenemos otros casos de memorias portentosas en la historia de la música, como por ejemplo la del pianista y compositor **Ferruccio Busoni**. Le llevó sólo cuatro días aprenderse los *Preludios* de Chopin y son muy conocidas sus sustituciones de solistas en el último momento, por ejemplo, con el *Concierto*

para piano nº 1 de Brahms que recuperó en sólo tres horas tras haberlo tocado hacía varios años o con el Concierto para piano nº 1 de Mendelssohn para el que sólo necesito refrescar la memoria dos días antes de interpretarlo después de 25 años sin haberlo tocado en público. También es bien conocida la prodigiosa memoria musical de los compositores Wolfgang Amadeus Mozart o George Gershwin, el violinista Jacques Thibaud, el pianista Arthur Rubinstein o el también pianista Alberto Guerrero (profesor de Glenn Gould). Y si nos referimos a la época actual, hay que mencionar el caso singular del director de orquesta Miguel Ángel Gómez Martínez, que también posee retentiva fotográfica y que dirige de memoria en sus conciertos.

 Escucha con atención el *Adagio* para cuerdas de Samuel Barber e intenta memorizar su melodía, ritmo y armonía.

▶



Después, escucha estas otras obras de características similares e intenta reconocer cuál de ellas es el *Adagio* de Barber:

▶

▶

▶

▶

▶

▶

▶

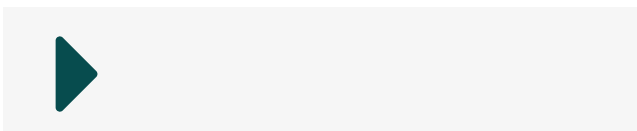
▶

🔗 Lo ideal para esta actividad es realizarla en el aula, con los alumnos escuchando las distintas audiciones sin manipular en primera persona los enlaces de Youtube para no desvelar antes de tiempo qué obras de la literatura clásica están escuchando y que se centren única y exclusivamente en la materia musical.

- ✎ Las obras que has escuchado son:
- *Nimrod de las Variaciones enigma* de Edward Elgar.
 - *La muerte de Aase de Peer Gynt* de Edvard Grieg.
 - *Vals triste* de Jean Sibelius.
 - *Adagietto de la Sinfonía nº 5* de Gustav Mahler.
 - *Intermezzo de Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni.
 - *Serenata para cuerdas, Op. 48* de Piotr Illich Tchaikovsky.

Analiza las características musicales comunes a todas estas obras orquestales (lirismo, tempo lento, protagonismo de la cuerda, melodías extensas, carácter lacrimógeno, matiz suave...) y también los aspectos que diferencian a unas de otras.

✎ Vamos a poner a prueba tu memoria (de oído) para texto y melodía a través de una canción sencilla del repertorio barroco. Se trata de *Sé que me muero* del ballet *El burgués gentilhomme* de Jean Baptiste Lully.




¿Cuántas veces necesitas escucharla para poder cantar de memoria, al menos, el estribillo?

Puedes desarrollar este mismo ejercicio con distintas canciones clásicas o de otros géneros en otros idiomas. Cuanto más practiques, antes memorizarás tus piezas favoritas.

5. Nuevas grafías y nuevas sonoridades

🔗 Esta actividad está destinada a dar a conocer al alumnado dos aspectos básicos muy frecuentados por la creación musical contemporánea que podemos descubrir en el ciclo *Makrokosmos* de George Crumb: las nuevas propuestas en la notación musical y la experimentación tímbrica. La aproximación a estos dos fenómenos propios de la música de los ss. XX y XXI ayudará a los alumnos a derribar prejuicios, a incentivar su curiosidad por estas obras y a modificar paulatinamente su forma de escuchar las composiciones de las últimas décadas respecto a la manera de acercarse al repertorio clásico habitual. Profundizaremos en este aspecto durante el concierto.

📖 En el s. XX, especialmente en su segunda mitad, comenzaron a aparecer corrientes de vanguardia en la música que conllevaron en muchas ocasiones cambios en la notación tradicional. Estas novedades estaban ligadas a la experimentación y a la búsqueda de efectos originales que no podían ser descritos en el papel con las grafías al uso. Se produjo el nacimiento de distintos sistemas de **notación gráfica** que se aproximan en mayor o menor grado a la notación convencional. En muchos casos, la sorpresa visual era más importante que el propio sonido buscado. A día de hoy, prácticamente cada compositor utiliza su propia notación musical debidamente explicada en una leyenda al inicio de cada partitura.

 Los dos primeros volúmenes del ciclo ***Makrokosmos*** de George Crumb se dividen en tres partes con cuatro piezas cada una. La música de la última obra de cada uno de los tres bloques está anotada en la partitura de tal manera que se crea una imagen o una forma fácilmente reconocible. Este tipo de notación tiene su origen en el s. XIV y se denomina **caligrama musical**.

Ésta es la estructura del primer libro del *Makrokosmos* de Crumb:

• **PARTE 1:**

1. Primeval Sounds (Genesis I) (Cancer)
2. Proteus (Pisces)
3. Pastorale (from the Kingdom of Atlantis, ca. 10,000 B.C.) (Taurus)
4. Crucifixus [SYMBOL] (Capricorn)

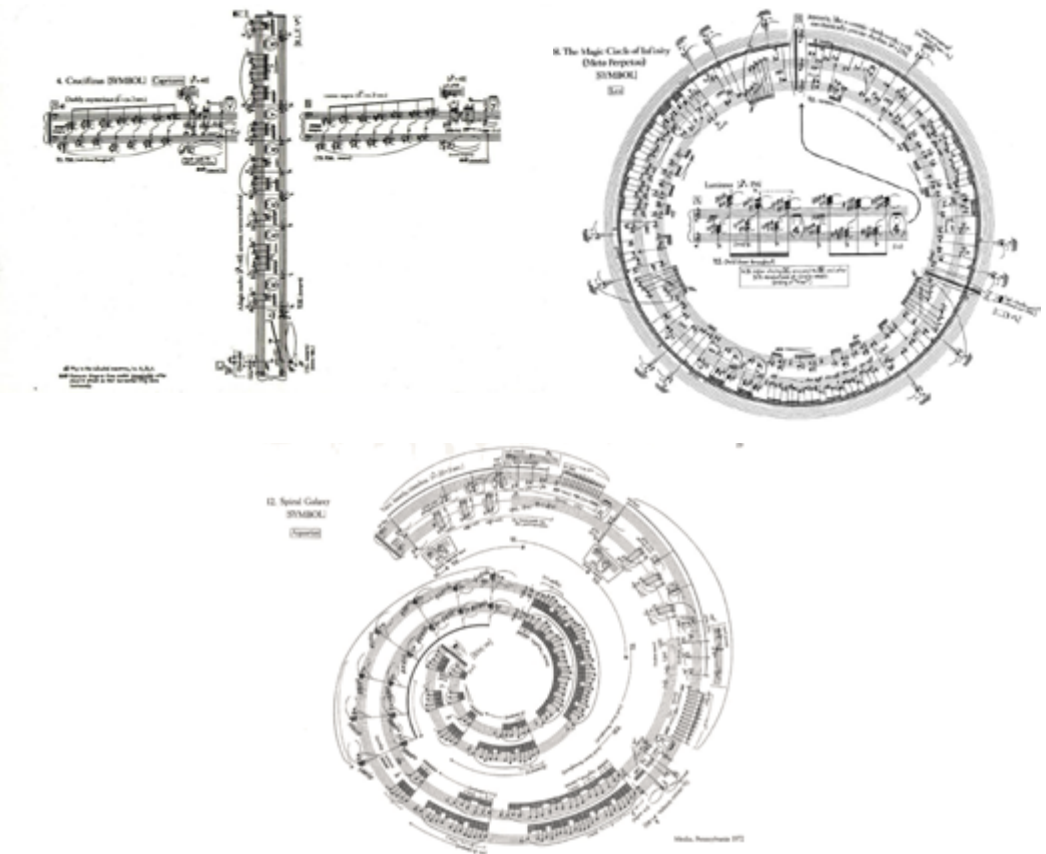
• **PARTE 2:**

5. The Phantom Gondolier (Scorpio)
6. Night-Spell I (Sagittarius)
7. Music of Shadows (for Aeolian Harp) (Libra)
8. The Magic Circle of Infinity (Moto Perpetuo) [SYMBOL] (Leo)


• **PARTE 3:**


9. The Abyss of Time (Virgo)
10. Spring-Fire (Aries)
11. Dream Images (Love-Death Music) (Gemini)
12. Spiral Galaxy [SYMBOL] (Aquarius)

A continuación puedes ver los caligramas que el autor estadounidense incluye en este primer volumen del ciclo.



¿Qué imágenes crea Crumb en las partituras que te mostramos? ¿Qué simbolizan? ¿Tienen alguna relación con el título de las piezas o con el signo zodiacal que corresponde a cada una de ellas?

 Una de las características más reseñables del estilo de Crumb es su interés por explorar una amplia gama de timbres. Esta investigación sonora es llevada a cabo a través de distintas vías, como el uso de instrumentos musicales poco utilizados en Occidente u objetos cotidianos que pueden producir sonido, el requerimiento de la amplificación o la electrónica, y la práctica de las técnicas extendidas en los instrumentos musicales habituales. Se denomina **técnicas extendidas** a todas aquellas formas de generar sonido en un instrumento –o con la voz humana– de manera noconvencional, es decir, cambiando los métodos tradicionales de producción sonora. Las técnicas extendidas son el reflejo de un cambio de pensamiento, de un afán de búsqueda y experimentación, consecuencia directa de las nuevas formas de expresión artística durante la segunda mitad del siglo XX.

 Visualiza la interpretación de las siguientes obras de George Crumb y enumera todas aquellas formas de producción de sonido no habituales en la música clásica que encuentres:



Bibliografía básica

- MORGAN, Robert P. *La música del s. XX*. Madrid: Ediciones Akal, 1999.
- MORGAN, Robert P. *Antología de la música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, 2000.
- DIBELIUS, Ulrich. *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- GROUT, Donald Jay y PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Música, 2008.
- ROSS, Alex. *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral, 2009.

Discografía básica

- American Clarinet*. STEVE REICH: *New York Counterpoint*. Alain Damiens, clarinete. Franck Rossi, electrónica. Londres: EMI Classics, 1999.
- SAMUEL BARBER: *Antony and Cleopatra*. Esther Hinds, soprano. Jeffrey Wells, barítono. Coro de la Abadía de Westminster. Orquestal del Festival de Spoleto. Director: Christian Badea. USA: New World Records, 1984.
- Transcriptions*. SAMUEL BARBER: *Agnus Dei, Op. 11*. Coro Accentus. Directora: Laurence Equilbey. París: Naïve, 2003.
- GEORGE CRUMB: *Makrokosmos III*. Rainer Kuisma, percusión. Seppo Asikainen, percusión. Barbro Dahlman, piano. Ingrid Lindgren, piano. Åkersberga: BIS Records, 1985.

auditoriodetenerife.com



AUDITORIO DE TENERIFE
ÁREA EDUCATIVA Y SOCIAL