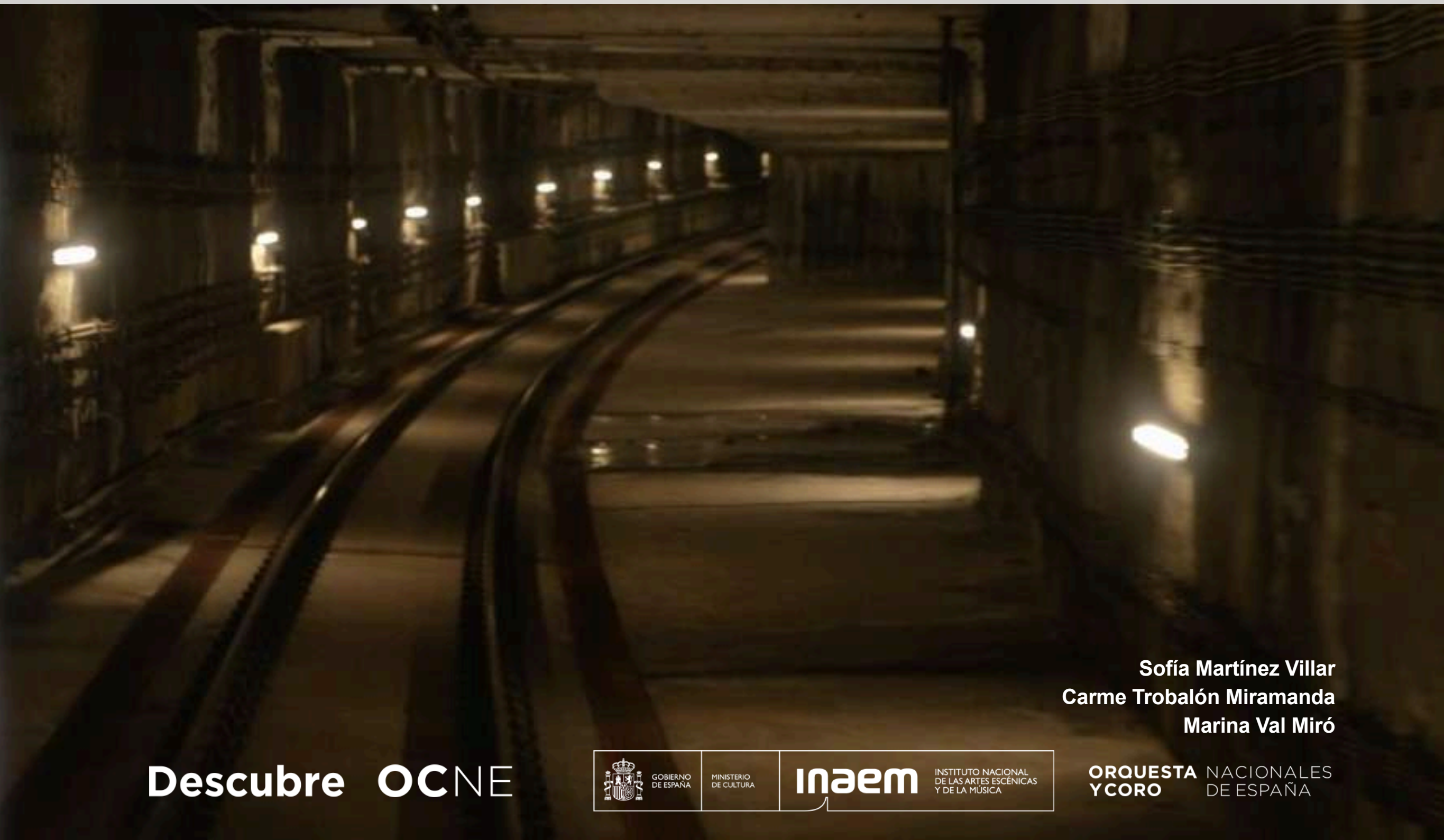


DESCUBRE 01

RECURSOS FORMATIVOS Y ACTIVIDADES DIDÁCTICAS



Sofía Martínez Villar
Carme Trobalón Miramanda
Marina Val Miró

Descubre OCNE



MINISTERIO
DE CULTURA

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

**ORQUESTA
Y CORO** NACIONALES
DE ESPAÑA

DESCUBRE 01 PROGRAMA

LILI BOULANGER

Salmo 130, «Desde las profundidades»

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonía núm. 2 en Re mayor, op. 36



MINISTERIO
DE CULTURA

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

**ORQUESTA
Y CORO** NACIONALES
DE ESPAÑA

Descubre OCNE



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN
RECURSOS FORMATIVOS

Lili Boulanger (1893-1918).....pág.5

Salmo 130, «Desde las profundidades» (1917).....pág.6

Guía de audición Salmo 130, «Desde las profundidades»pág.7

Ludwig van Beethoven (1770-1827).....pág.10

Sinfonía núm. 2 en Re mayor, op. 36.....pág.11

Guía de audición Adagio molto-Allegro con brio.....pág.12

ACTIVIDADES DIDÁCTICAS

Actividad 1: La música religiosa más allá de la religión.....pág.13

Actividad 2: Beethoven y sus variados experimentos.....pág.16

Solucionario.....pág.18

INTRODUCCIÓN

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

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

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

Estos son los enlaces: <https://open.spotify.com/playlist/1NTkxIsIYgGXdyZI1WUPVt?si=3c985e08efe94a7f>



RECURSOS FORMATIVOS



Lili Boulanger (1893-1918)

Marie-Juliette Olga Lili Boulanger nació en París en el seno de una familia profundamente vinculada a la música. Su padre, Ernest Boulanger, era compositor y profesor de canto en el Conservatorio de París; su madre, Raïssa Mischetsky, había sido una cantante rusa formada también en el conservatorio; y su hermana mayor, Nadia Boulanger, llegaría a convertirse en una de las pedagogas musicales más influyentes del siglo XX.

Lili comenzó a estudiar música de niña y pronto demostró una gran facilidad: a los seis años leía partituras con fluidez y cantaba acompañada por el compositor **Gabriel Fauré (1845-1924)**, amigo de la familia y una de las figuras más relevantes en su formación, que además fue muy amplia. Estudió composición, violín, violonchelo, arpa, piano y órgano. Buena parte de estos estudios los realizó en el Conservatorio de París a partir de 1909 con **Georges Caussade** (profesor de armonía y contrapunto), **Paul Vidal** (composición) y **Maurice Emmanuel** (musicología).

Tristemente, su talento y dedicación convivieron siempre con una salud muy frágil. Una grave neumonía bronquial sufrida a los dos años debilitó permanentemente su organismo y condicionó toda su vida. Aunque en su época se habló de tuberculosis intestinal, los estudios actuales apuntan a que probablemente padeció una enfermedad que hoy se identificaría como enfermedad de Crohn.

A pesar de estas dificultades, en 1913 se convirtió en la primera mujer en obtener el prestigioso Premio de Roma gracias a su cantata *Faust et Hélène*. La fuerza expresiva y la madurez de la obra impresionaron tanto a un jurado tradicionalmente conservador y poco favorable a las mujeres compositoras que no dudó en otorgarle a Lili Boulanger esta distinción. El premio permitía residir durante dos años en la Villa Médici de Roma, sede de la Academia de Francia en Roma. El Estado francés no solo asumía todos los gastos de la estancia, sino que también promocionaba a los compositores estrenando sus obras y les ofrecía una importante red de contactos institucionales y artísticos. En el caso de Boulanger, tanto la enfermedad como el estallido de la Primera Guerra Mundial interrumpieron repetidamente sus proyectos vinculados con este premio.

Durante la guerra impulsó el Comité Franco-Americano del Conservatorio, destinado a mantener el contacto con los músicos movilizados y ofrecerles apoyo moral. La correspondencia que se produjo gracias a esta iniciativa posee un enorme valor histórico y musicológico.

A partir de 1916, consciente de la gravedad de su enfermedad, trabajó intensamente para completar algunas de sus obras más importantes, entre ellas los *Salmos 24 y 129* y el *Pie Jesu*, dictado a su hermana Nadia durante sus últimos meses de vida. Falleció en 1918 con tan solo veinticuatro años, dejando un catálogo relativamente breve, pero de una madurez excepcional. Influida por Fauré, Massenet y Debussy, desarrolló un lenguaje muy personal caracterizado por una armonía rica y cromática, una intensa expresividad y una profunda espiritualidad. Aunque su carrera fue corta, hoy está considerada una figura fundamental de la música francesa de comienzos del siglo XX y una de las compositoras más importantes de su generación.

Salmo 130, «Desde las profundidades» (1917)

Cuando terminó de componer el *Salmo 130, «Desde las profundidades»*, en 1917, Lili Boulanger era plenamente consciente del poco tiempo de vida que le quedaba. El sufrimiento de su propia enfermedad y la terrible experiencia de la Primera Guerra Mundial impulsaron una profunda reflexión sobre los límites de la esperanza. El texto bíblico elegido, conocido también por sus primeras palabras en latín, *De profundis*, expresa la súplica de quien clama a Dios desde la oscuridad en busca de redención. Boulanger utilizó una traducción francesa para acercar el mensaje a una dimensión más íntima, personal y espiritual, en lugar de poner música al tradicional texto latino recogido en el Libro de los Salmos del Antiguo Testamento.

La obra está dedicada «à la mémoire de mon cher Papa», que había fallecido cuando ella tenía seis años. Como en la tradición católica este salmo forma parte de las oraciones por los difuntos, la obra ha quedado estrechamente vinculada con la muerte de su padre y la cercanía de la suya propia.

Boulanger interpretó los ocho versículos del salmo mediante una obra para coro mixto, contralto y tenor solistas, órgano, dos arpas, celesta y una amplia orquesta sinfónica que refleja magistralmente la oscuridad y el abismo. La honestidad de su lenguaje resulta estremecedora por la forma en que transmite un horizonte incierto que conocía muy bien, relacionando de manera coherente texto, forma y lenguaje armónico.

Una introducción orquestal desplegada en los registros graves, la llamada de los metales y las armonías disonantes se entrelazan con un coro y dos solistas que intentan elevarse en busca de la luz. En la sección central aparecen momentos de mayor serenidad y algunas sonoridades más luminosas parecen anunciar una posible redención. Sin embargo, Boulanger rehúye cualquier triunfo fácil: cada intento de ascensión encuentra resistencias y cada destello de luz queda matizado por los descensos melódicos y las persistentes inflexiones modales que recorren la partitura. Incluso en los últimos compases, no ofrece un consuelo definitivo a la tensión entre esperanza y desolación que ha ido desplegando, sino la idea de una esperanza frágil y vulnerable que convive con la incertidumbre.

Estrenada de manera póstuma en 1923, el *Salmo 130* está considerado una de las obras maestras de Lili Boulanger y una de las aportaciones más singulares al repertorio sinfónico-coral francés de comienzos del siglo XX, que se sitúa al mismo nivel que el *Requiem, op.48* de **Gabriel Fauré** (especialmente el *Pie Jesu*) o el *Psaume XLVII* de **Florent Schmitt (1870-1958)**, una obra por la que Boulanger sentía admiración. Os animamos a escuchar estas dos obras, que están en la lista de reproducción **[Audios n1 y n2]**, para comprender mejor sus influencias.

Guía de audición *Salmo 130, «Desde las profundidades»*

Con esta guía de audición de la obra completa os proponemos percibir los elementos musicales que simbolizan la interpretación que hizo Lili Boulanger de este texto bíblico. Los ocho versículos se repiten y yuxtaponen para crear el significado musical que la autora quería transmitir a partir de su experiencia vital y su dominio de la técnica compositiva. Podéis encontrar en la lista de reproducción la obra **[Audio n3]** y leer, al mismo tiempo, antes o después, esta guía de audición.

El texto completo, utilizado por la compositora y traducido al español por C.Torreblanca para la OCNE es el siguiente:

Du fond de l'abîme je t'invoque, Iahvé Adonaï. Écoute ma prière ! Ah ! Que tes oreilles soient attentives Aux accents de ma prière ! Iahvé, Iahvé ! Si tu prends garde aux péchés, Qui donc pourra tenir, Iahvé Du fond de l'abîme je crie vers toi Iahvé Adonaï Iahvé Iahvé je t'invoque, Ah ! Mais la clémence est en toi Afin qu'on te révère. Mon âme espère en Iahvé, J'espère, je compte sur sa parole Plus que les guetteurs de la nuit N'aspirent au matin. Car en Iahvé est la miséricorde Et l'abondance de la délivrance. C'est lui qui délivrera Israël de toutes ses iniquités	Desde el fondo del abismo te invoco, Yahvé Adonai. ¡Escucha mi súplica! ¡Que tus oídos estén atentos a la voz que te ruega! ¡Yahvé, Yahvé! Si tuvieras en cuenta los pecados, ¿quién podría mantenerse en pie, Yahvé? Desde el fondo del abismo a ti te clamo, ¡Yahvé Adonai, Yahvé, Yahvé, te invoco! Pero en ti está el perdón, Yahvé, para que seas reverenciado. Mi alma espera en Yahvé, espero y creo en su palabra más que los centinelas nocturnos ansían la mañana. Pues en Yahvé está la misericordia y la plena redención. Es él quien liberará a Israel de todos sus pecados.
---	---

MINUTO	PARTE ESTRUCTURAL	ELEMENTOS MUSICALES	TEXTO
0:00-3:38	INTRODUCCIÓN	Lenta introducción orquestal con tuba y chelos evocando un canto llano grave, sobre una percusión en trémolo. Responden cuerdas graves y maderas con arpeggios ascendentes que son empujados hacia abajo. La trompeta hace una llamada y el sonido se intensifica.	
3:38-5:28	SECCIÓN I	Entrada progresiva del coro, “sobrio pero intenso” tal y como indica la partitura.	<i>Du fond de l'abîme je t'invoque, lahvé Adonai. Écoute ma prière! Ah!</i>
5:28-8:29		El coro suplica de manera sostenida.	<i>...je crie vers toi... ...je t'invoque, Adonai...</i>
8:29-11:17	SECCIÓN II	Cambio de atmósfera con un <i>Allegro très rythmé</i>, que marca la lucha entre la luz y la sombra. El coro continúa suplicando hasta un clímax (10:06). Pasajes disonantes ceden a la calma para introducir el solo de la contralto.	<i>Si tu prends garde aux péchés, Qui donc pourra tenir, lahvé Du fond de l'abîme je crie vers toi lahvé, Adonai, lahvé lahvé je t'invoque, Ah !</i>
11:17-13:08		La contralto canta un solo acompañada por el violonchelo. Sigue un solo de oboe junto al violonchelo solista, de carácter más conciliador, y de nuevo interviene la contralto con la súplica, que es recogida por la sección de cuerdas en registro agudo. El tempo se acelera ligeramente y el timbre orquestal se vuelve más pleno.	
13:08-14:27		Fragmento más rítmico y animado. Vuelve a entrar el coro con más energía, acentuando las sílabas, hasta llegar a un punto culminante: las cuatro voces en homofonía, apoyadas por la sección de vientos, mientras la sección de cuerdas ejecuta dibujos ascendentes muy rápidos e intensos.	
14:27-15:18		Una aparente calma, con melancólicos solos a cargo de diferentes instrumentos.	

15:18-17:18	SECCIÓN III	Nuevo solo de la contralto, poderoso, con un mensaje un poco más esperanzador aunque no exento de dramatismo	<i>Mais la clémence est en toi Afin qu'on te révère. Mon âme espère en lahvé.</i>
17:18-18:18		Las voces del coro mixto se unen al clamor de la contralto, entrando de forma sucesiva desde los bajos hasta las sopranos, consiguiendo un efecto de incrementar la súplica	
18:18-21:06	SECCIÓN IV	Pasaje dulce, con el solo de la contralto al cual se añade el solo del tenor, cantando un mensaje más resignado, sustentado por el arpa y el órgano. Se añade el coro (18:55) hasta llegar a un nuevo clímax (19:48).	<i>Car en lahvé est la miséricorde Et l'abondance de la délivrance.</i>
21:06-21:30		En un fragmento <i>Allegro</i> , las voces masculinas emprenden un carácter enérgico muy dramático, apoyadas por los trombones y las trompas	<i>C'est lui qui délivrera Israël</i>
21:30-23:48	FINAL	Grito desgarrador del coro mixto, que desciende súbitamente en otra invocación. Las voces femeninas aportan un momento de paz que parece conducir hacia un final luminoso, no exento de un sonido grave y lúgubre creado con acordes disonantes e inquietantes.	<i>Du fond de l'abîme j'espère en toi, je t'invoque, lahvé Adonai. Du fond de l'abîme je t'invoque, lahvé Adonai. Écoute ma prière ! lahvé Adonai.</i>



Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Fue un compositor excepcional cuyo talento trascendió su época y cuya obra transformó la historia de la música occidental. Su abuelo había sido maestro de capilla de la corte electoral de Colonia y su padre trabajaba como cantante al servicio de la misma institución. Desde pequeño recibió una intensa formación musical y pronto manifestó unas capacidades extraordinarias. Tras sus primeros estudios en Bonn, en 1792 se trasladó a Viena, donde completó su formación con **Joseph Haydn (1732-1809)**, **Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809)** y **Antonio Salieri (1750-1825)**. Del primero heredó buena parte de la tradición clásica vienesa; con Albrechtsberger profundizó en el estudio del contrapunto y la fuga; y con Salieri perfeccionó la escritura vocal y el tratamiento musical del texto. A partir de estas influencias desarrolló progresivamente su propio lenguaje compositivo, con especial interés por la expansión de la forma sonata, el desarrollo de los motivos melódicos, la ampliación de los recursos instrumentales y una concepción más dramática del discurso musical a través de la armonía y la dinámica.

De esta manera abrió el camino hacia el Romanticismo musical y se convirtió en un modelo para compositores posteriores como **Franz Schubert (1797-1828)**, **Robert Schumann (1810-1856)**, **Johannes Brahms (1833-1897)**, **Richard Wagner (1813-1883)** o **Gustav Mahler (1860-1911)**, convirtiéndose en una de las personalidades más admiradas e influyentes de todos los tiempos.

Además de un catálogo extenso con obras sinfónicas, conciertos, música vocal y música de cámara, dejó centenares de cartas, cuadernos y anotaciones que permiten conocer bien su particular manera de entender la música y la vida. Con toda la información derivada de estos textos, así como con los testimonios de quienes lo conocieron, se ha reconstruido gran parte de su historial médico y se ha llegado a la conclusión de que padeció lo que hoy se denomina otosclerosis. Esta comenzó a manifestarse cuando tenía alrededor de veinticuatro años y progresó de forma irreversible durante los años siguientes, en combinación con otras enfermedades, hasta desembocar en una sordera total. Sin embargo, Beethoven decidió enfrentarse a su destino. A pesar del dolor provocado por la enfermedad y de los cambios sociales de su tiempo, abandonó la interpretación, pero no la composición. Tal y como dejó escrito en su célebre *Testamento de Heiligenstadt* de 1802, era consciente de su dificultad, pero también de la magnitud de su talento.

Compuso algunas de las obras más admiradas, estudiadas e interpretadas de la historia de la música, en las que desarrolló ideas musicales que reaparecen transformadas, evolucionadas y ampliadas a lo largo de su producción gracias a su extraordinaria imaginación, a su oído interno y a su técnica compositiva. La imagen popular ha dibujado a Beethoven como un hombre malhumorado, arrogante y atormentado, pero también fue una persona afectuosa, fiel a sus amistades, con un enorme sentido del humor y estrechamente unida al campo, donde disfrutaba de largos paseos. Falleció a los cincuenta y seis años y nos dejó una petición que merece la pena cumplir: «Adiós, y no me olvidéis completamente cuando esté muerto; merezco eso de vosotros, pues tantas veces he pensado durante mi vida cómo haceros felices. Sedlo».

Sinfonía núm. 2 en Re mayor, op. 36

Compuesta entre el otoño de 1800 y la primavera de 1802, esta sinfonía, como la gran mayoría de sus obras, es la respuesta con la que desafía tanto los lenguajes compositivos del momento como algunas de sus desdichas personales.

Está dedicada al príncipe **Carl von Lichnowsky**, uno de sus mecenas más importantes, y pertenece todavía a lo que suele denominarse su primer estilo. Sin embargo, bajo su apariencia clásica se perciben ya los rasgos de una personalidad que comienza a desbordar el lenguaje heredado de **Haydn** y **Mozart**. Por ello, la obra puede entenderse al mismo tiempo como una mirada al pasado y una declaración de futuro.

En los años en los que **Beethoven** estaba componiendo esta obra se dieron dos circunstancias decisivas: por un lado, la sociedad estaba viviendo las transformaciones políticas y sociales surgidas tras la Revolución Francesa; por otro, él debía comenzar a asumir que la pérdida de audición que lo acompañaba desde hacía años avanzaba de un oído a otro y sería irreversible.

Esa es la razón por la que tradicionalmente se ha relacionado esta obra con la estancia en Heiligenstadt, la pequeña localidad cercana a Viena donde, por recomendación médica, buscó aliviar sus problemas de salud y en la que escribió el famoso *Testamento de Heiligenstadt* (del 6 al 10 de octubre de 1802). También suele relacionarse con algunas frustraciones personales, como el rechazo de la joven aristócrata Giulietta Guicciardi, de la que Beethoven se manifestó enamorado en 1801. Parece que, unos meses más tarde, ella se comprometió con el conde Wenzel Robert von Gallenberg y él se perdió por la finca de los Erdödy, intentando dejarse morir de inanición. Aunque hoy sabemos que la sinfonía estaba prácticamente terminada antes de estas experiencias.

Lo primero que escuchó el público el día del estreno, con el propio compositor a la batuta, fue un primer movimiento, «**Adagio molto – Allegro con brio**», que se inicia con un sonido sombrío y amenazante creado mediante la tonalidad de Re menor. Después aparece el Beethoven más impulsivo y optimista en los dos temas que se exponen, desarrollan y reexponen en este movimiento (tradicional forma de allegro de sonata A-B-A') y que termina con una coda muy triunfal. El «**Larghetto**» es uno de esos movimientos en los que el amor a los paseos por el campo de este compositor se escucha de principio a fin. Tiene un carácter pastoral que queda reflejado en el uso de instrumentos de viento madera para desarrollar los temas y hacerlos dialogar con la cuerda, además de un compás ternario que nos permite ir cantando internamente 1-2-3 para conectar aún más con el lirismo de las melodías y los contrastes de volumen que las hacen crecer. El tercer movimiento sustituye por primera vez el habitual Minueto-Trío de las sinfonías por uno nuevo denominado «**Scherzo**». Mantiene el sentido bailarín y la combinación de una parte más rápida con una más lenta, pero, como la palabra *scherzo* significa «broma», Beethoven explora esta sensación jugando con las frases breves y los acentos rítmicos. El «**Allegro molto**» es un cuarto movimiento que se desarrolla con la misma estructura que el primero (Exposición, Desarrollo, Reexposición), pero con unos temas que tienen una energía desbordante. Además de la velocidad del tempo rápido, el apoyo de los metales y los timbales acentúa una sensación de triunfo que, a veces, contrasta con el recuerdo de un sonido más dramático y amenazador. Sin embargo, Beethoven cierra el movimiento con una sonoridad que no deja dudas: ha conseguido no doblegarse a la adversidad y ser invencible.

Algunos críticos la consideraron excesivamente larga, demasiado atrevida en el uso de los instrumentos de viento, extrañamente excéntrica para una sinfonía y desconcertante por no tener minueto. Sin embargo, compositores posteriores como **Héctor Berlioz (1803-1869)** vieron en ella una obra sonriente, noble, enérgica y conmovedora. La mejor forma de definirla es la que cada uno perciba escuchándola, tal y como podéis hacer con nuestra lista de reproducción **[Audio n4 a n7]**.

Guía de audición primer movimiento: Adagio molto-Allegro con brio

MINUTO	PARTE ESTRUCTURAL	ASPECTOS MUSICALES
0:00-3:16	INTRODUCCIÓN	Se abre la introducción de este <i>Adagio molto</i> con un acorde fortísimo, intercalado con pasajes suaves. La sección de cuerdas realiza escalas ascendentes rápidas que nos conducen a un arpeggio descendente con un ritmo muy picado. Las flautas interpretan breves gorjeos que simulan pájaros y llegamos al final de la introducción.
3:16-4:06	EXPOSICIÓN	Se introduce el Tema A , un <i>Allegro con brio</i> , en un tempo más ágil. Los contrabajos y los violonchelos lo crean con una figura rápida, arrebatada y con notas picadas.
4:06-4:47		Con aires triunfales, flauta, clarinete y fagot tocan el Tema B , una melodía ascendente rítmica a la cual responden los violines primeros y segundos con acompañamiento de la percusión y la sección de metales.
4:45-5:30		Un súbito silencio del tutti orquestal nos dirige hacia el final de la exposición, incluyendo de nuevo un recordatorio del Tema A (5:02).
5:30-7:47		Repetición de la exposición
7:47-8:43	DESARROLLO	Volvemos a escuchar el Tema A en el desarrollo, donde sufre transformaciones enérgicas, con plenos orquestales y una gran sonoridad tímbrica.
8:43-9:30		Llega la calma con el desarrollo del Tema B , que se vuelve más juguetón y nos conduce a un <i>fortissimo</i> muy rítmico que, al llegar a su reposo, nos introduce en la reexposición.
9:30-10:06	REEXPOSICIÓN	Volvemos a escuchar el Tema A .
10:06-10:45		Entra el Tema B , esta vez introducido por los oboes y las trompas, con los clarinetes.
10:45-11:03		Se acerca el final con en el Tema A , que aparece suave, a cargo de la sección de cuerdas.
11:03-11:24		Una variación del Tema A , muy enérgica y triunfal, con una sonoridad orquestal muy extensa, nos acercará a la coda.
11:24-12:45	CODA	Melodía descendente, más calmada, a cargo de los oboes y los clarinetes, imitada por el resto de la sección de vientos, que nos acerca a un final lleno de contrastes sonoros y con un carácter victorioso.

ACTIVIDADES DIDÁCTICAS

ACTIVIDAD 1. La música religiosa más allá de la religión

En estas actividades vamos a observar cómo la religión puede estar presente en otros tipos de música que no están necesariamente catalogados dentro del género religioso, pero que utilizan conceptos vinculados a la religión como canal de expresión o como vía de conexión hacia un mundo más interior y espiritual. Escucharemos tres canciones y, de cada una, tenéis una propuesta de actividades escritas para completar la audición. [Solucionario al final de la guía]

1.1. Leonard Cohen (1934-2016) fue un cantautor y poeta canadiense que impregnó sus letras con temáticas relacionadas con la espiritualidad, la religiosidad y la búsqueda de un diálogo con su propio dios. Incluso estuvo retirado durante dos años en un templo budista y fue ordenado monje de esa religión.

Una de sus canciones más conocidas lleva el nombre de *Hallelujah*. En ella aparecen referencias a personajes bíblicos concretos, aunque el propio cantautor afirmó en una ocasión que no se trata de un canto de alabanza divina, sino más bien de una reflexión acerca de la vulnerabilidad del ser humano y de la dureza del proceso de superación cuando nos sobreviene el dolor.

Seguro que habéis escuchado esta canción en diferentes versiones, incluso en películas como *Shrek*, y también arreglada para distintas formaciones instrumentales. En esta ocasión, hemos querido acercaros la voz del propio Cohen, la original, tal y como la creó. Escuchad la canción y fijaos en la peculiaridad de su voz, de timbre muy grave y con una interpretación profunda y muy expresiva. [Audio n8]

1. Realizad una búsqueda para conocer la etimología de la palabra *Hallelujah*.
2. La canción presenta una estructura muy clara: aparte de la primera introducción, únicamente aparece el esquema **estrofa–estribillo**. Intentad concretar exactamente cuántas estrofas y cuántos estribillos contiene (¿recordáis qué es un estribillo?).
3. ¿Qué diferencia, en cuanto al timbre, se percibe claramente entre las estrofas y los estribillos?



1.2. La cantante irlandesa **Sinéad O'Connor (1966-2023)** mantuvo durante toda su vida una relación muy intensa con la religión e impregnó muchas de sus canciones con mensajes místicos y espirituales, centrados en la búsqueda de lo divino en el interior de cada persona. Fue ordenada sacerdotisa por una orden religiosa ortodoxa en 1990 y, años más tarde, en 2018, se convirtió al islam y realizó un cambio drástico de imagen.

Son numerosas las composiciones de la cantautora cuyas letras contienen mensajes místicos o referencias religiosas claras. Es el caso de la canción *Feel So Different* (del álbum publicado en 1990 *I Do Not Want What I Haven't Got*, es decir, *No quiero lo que no tengo*), que comienza con la llamada Plegaria de la Serenidad. Después de estos tres primeros versos, toda la letra representa una evolución hacia un yo más sereno y más positivo. Este “sentirse diferente” es el resultado de un proceso de reflexión interior.

Os proponemos un pequeño trabajo reflexivo. Primero, leed atentamente la letra traducida al español y responded a las preguntas que encontraréis a continuación.

*Dios, concédeme serenidad para aceptar
las cosas que no puedo cambiar
Valor para cambiar aquellas que puedo
Y sabiduría para reconocer la diferencia*

No soy como era antes
Pensé que nada podría cambiarme
Ya no estaba escuchando
Y aun así seguías afectándome
Ya no estaba pensando
Aunque decía que lo hacía
Dije: “Ya no quiero esto”
Por experiencias pasadas

Pero ahora me siento tan diferente
Me siento tan diferente
Me siento tan diferente

Nunca antes había conocido la libertad
Y no esperaba hacerlo
No me dejes olvidarlo ahora que estoy aquí
Ayúdame a ayudarte a contemplarte
Empecé con muchos amigos
Y pasamos mucho tiempo hablando
Pensé que todo lo que decían era cierto
Pero, como todos los demás,
solo estaban ganando tiempo

Y ahora parecen tan diferentes
Parecen tan diferentes
Parecen tan diferentes

Debería sentir odio por ti
Pero no siento nada de eso
Y siempre te he amado
Oh, me has enseñado tanto
Durante todo ese tiempo no lo había visto
Todo lo que habías puesto ante mí
Durante todo ese tiempo no lo había visto
Todo lo que necesitaba estaba dentro de mí

Ahora me siento tan diferente
Me siento tan diferente
Me siento tan diferente
Me siento tan diferente
Me siento tan diferente



1. Analizando los tres primeros versos, la llamada Plegaria de la Serenidad, ¿crees que el recitado consciente de los mismos puede ayudarte a encontrar un poco de paz interior?
2. Para reconocer la “diferencia”, es necesario situar correctamente qué es lo que depende de ti, qué es lo que puedes cambiar y qué es lo que no. Anota dos aspectos de tu vida, o de tu entorno, que SÍ dependen de ti para cambiar, y otros que NO. (Por ejemplo: NO puedo cambiar que me hayan puesto un examen para la semana siguiente, pero SÍ puedo cambiar cómo me organizo para prepararlo).
3. Al final, la cantante concluye que “Todo lo que necesitaba estaba dentro de mí”. ¿A qué crees que se refiere?

1.3. Por último, ha llegado el momento de escuchar la canción *Feel so Different*. [Audio n9]

Seguramente, si pensamos en alguna cantante actual de nuestro país que también refleja de forma muy clara aspectos religiosos en sus canciones, enseguida nos vendrá a la mente el nombre de **Rosalía**, sobre todo por su último álbum, *Lux*. Pero vamos a trasladarnos un poco antes, para comprobar que, en Rosalía, el misticismo ya viene de lejos.

En la canción *Aunque es de noche*, Rosalía utiliza la adaptación de un poema de **San Juan de la Cruz**, realizada por el cantaor andaluz **Enrique Morente**. San Juan de la Cruz fue un poeta místico y fraile del siglo XVI que escribió este poema desde la cárcel. Se trata de un canto a la fe, porque incluso “de noche”, es decir, por más adversidades que puedan acontecer, la persona que tiene fe encuentra en ella la claridad y el consuelo para seguir viviendo.

Escuchad atentamente la canción y responded a las preguntas. [Audio n10]

Qué bien sé yo la fuente que mana y corre
Aunque es de noche

Aquella eterna fuente está escondida
Qué bien sé yo dónde tiene su manida
Aunque es de noche

En esta noche oscura de esta vida
Qué bien sé yo por fe la fuente fría
Aunque es de noche (x3)

Su origen no lo sé, pues no lo tiene
Mas sé que todo origen de ella viene
Aunque es de noche

Sé que no puede haber cosa tan bella
Y que cielos y tierra beben de ella
Aunque es de noche (x3)

Bien sé que suelo en ella no se halla
Y que ninguno puede vadearla
Aunque es de noche

Su claridad nunca es oscurecida
Y toda luz de ella es venida
Aunque es de noche

Y son tan caudalosas sus corrientes
Que cielos, infiernos riegan, y la gente,
Aunque es de noche (x3)

Aunque es de noche
La corriente que nace de esta fuente
Bien sé que es tan capaz y omnipotente

Aunque es de noche
La corriente que de estas dos procede
Sé que ninguna de ellas le precede

Aunque es de noche
Aquí se están llamando a las criaturas
Y de esta agua se hartan, aunque a oscuras

Aunque es de noche
En esta viva fuente de deseo
En este pan de vida, yo la veo

Aunque es de noche
En esta eterna fuente está escondida
En este vivo pan por darme vida

Aunque es de noche (repitiendo)

1. ¿A qué género musical creéis que pertenece la canción?
2. ¿Qué instrumentos se pueden escuchar?



ACTIVIDAD 2. Beethoven y sus variados experimentos

Beethoven fue un creador con un enorme dominio de técnicas compositivas para escribir sus obras. Uno de los recursos que más utilizaba era el de variar el tema principal de una obra o movimiento, añadiendo unos pocos elementos que conseguían un efecto de algo nuevo sobre algo ya presentado anteriormente. De este modo lograba un buen equilibrio entre la memoria y la expectativa del oído musical. Es decir, generaba interés hacia lo nuevo y permitía que el oyente pudiera recordar sin aburrirse. La forma musical más conocida para trabajar esta idea es el Tema con variaciones que se estructura primero presentando un tema de manera muy clara y después se van realizando variaciones que, de manera muy específica, se van sucediendo. Seguro que has escuchado alguna vez este tema **[Audio n11]** aunque a lo mejor no sabías que es el cuarto movimiento de una obra más larga titulada *Septeto en mi bemol mayor, Op. 20* (popularmente conocido como el *Septimino*). Es un tema seguido de cinco variaciones en las que cada instrumento toma el protagonismo y que finaliza con una Coda.

No obstante, hay otra forma más sutil y compleja en la que Beethoven era un auténtico maestro. Introducir la idea de la variación dentro de un movimiento de una obra creando enlaces entre una repetición y otra sin separaciones tan claras. Es el caso del segundo movimiento de la Sinfonía núm. 7, escrita entre 1811 y 1812.

La estructura de todo el movimiento es la siguiente: A- B- A'- B'- CODA. Pero vamos a centrarnos a analizar solamente en la primera A que va del minuto 0:00 al 2:43.

Cuando hablamos del TEMA PRINCIPAL, nos referimos exactamente a este:



Como podéis ver, se trata solamente de 16 compases, con una melodía aparentemente muy sencilla. Intentad recitarla o tocarla con algún instrumento de vuestra aula de música.

Ahora, a través de la audición, vamos a comprobar de qué manera Beethoven juega a variarla. Antes os contamos que, en todo el fragmento, siempre se puede escuchar el tema principal, interpretado por algún instrumento, y en ocasiones por secciones enteras, y que la variación consiste en: a) hacer que otros instrumentos toquen el tema principal, o b) añadir nuevos elementos melódicos o rítmicos. Es lo que tendréis que descubrir o más bien relacionar. Tenéis dos columnas:

- en la de la izquierda está la estructura, con cada parte numerada
- en la de la derecha tenéis que completar qué número corresponde, según lo que escuchéis.

[Audio n13]

PARTE	Orden	Con qué nº se relaciona?	Definición de lo que se escucha
Introducción	1		Nuevo acompañamiento rítmico más enérgico. <i>Crescendo</i> intenso.
TEMA PRINCIPAL	2		En un intenso <i>fortísimo</i> , la sección de vientos interpreta el tema principal. Aparecen los timbales.
Variación A	3		Un acorde quieto a cargo de la sección de viento madera.
Variación B	4		Tema principal suave y <i>piano</i> , a cargo de la sección de cuerdas graves: violas, violonchelos y contrabajos
Variación C	5		Tema principal a cargo de los violines y un nuevo tema melódico a cargo de las violas y los violonchelos.

¿Ya lo tenéis? Ahora solo os falta escuchar el movimiento completo. Fijaos en cómo, a partir del fragmento que hemos analizado, continúa el desarrollo de las ideas ya expuestas y cómo, en el minuto **4:08**, vuelve a aparecer el tema principal, aunque variado tímbricamente. Beethoven no cesa, en todo el movimiento, de crear variaciones a partir de un tema aparentemente tan simple. Por ejemplo, otro momento interesante se encuentra en el minuto **5:08**, en el cual Beethoven sigue “jugando” con el tema y lo “reparte” entre los diferentes instrumentos (estilo fugado).

SOLUCIONARIO

Actividad 1. La música religiosa más allá de la religión

Leonard Cohen

1. Realizad una búsqueda para conocer la etimología de la palabra Halleluja.
2. Hay exactamente cuatro estrofas y otros tantos estribillos, repitiéndose el último un total de cuatro veces.
La estructura es la siguiente: INTRO- A1- B1- A2- B2- A3- B3- A4- B4 (por 4 veces)
3. En las estrofas solamente hay una voz, la de Cohen, y en cada estribillo aparece un coro gospel.

Rosalía

1. Flamenco.
2. Guitarra española y palmas.

Actividad 2. Beethoven y sus variados experimentos

PARTE	Orden	Con qué nº se relaciona?	Definición de lo que se escucha
Introducción	1	4	Nuevo acompañamiento rítmico más energético. <i>Crescendo</i> intenso.
TEMA PRINCIPAL	2	5	En un intenso <i>fortísimo</i> , la sección de vientos tocan el tema principal. Aparecen los timbales.
Variación A	3	1	Un acorde quieto a cargo de la sección de viento madera.
Variación B	4	2	Tema principal suave y <i>piano</i> , a cargo de la sección de cuerdas graves: violas, violonchelos y contrabajos
Variación C	5	3	Tema principal a cargo de los violines y un nuevo tema melódico a cargo de las violas y los violonchelos.

DESCUBRE 01 PROGRAMA

LILI BOULANGER

Salmo 130, «Desde las profundidades»

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonía núm. 2 en Re mayor, op. 36



MINISTERIO
DE CULTURA

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

**ORQUESTA
Y CORO** NACIONALES
DE ESPAÑA

Descubre OCNE