

9. LAS TEXTURAS MUSICALES: PROPUESTAS DIDÁCTICAS PARA UN APRENDIZAJE EN CLAVE AUDIOVISUAL

Vicente Galbis López
Universitat de València

RESUMEN

En este trabajo se pretende mostrar las ventajas de los medios audiovisuales preexistentes para la enseñanza de las texturas musicales, uno de los elementos del lenguaje musical más difíciles de reconocer a través de la audición. El primer criterio de selección de los audiovisuales presentados ha sido, precisamente, que las imágenes supusieran una ayuda fundamental para la comprensión de las diferentes texturas. Así, la propuesta se dirige a un alumnado de nivel universitario sin muchos conocimientos musicales previos pero con la posibilidad de conocer elementos básicos de lenguaje audiovisual. Además, se proponen distintos tipos de audiovisuales, lo que manifiesta la versatilidad de estos documentos para las aplicaciones didácticas. Esta variedad tipológica se complementa con la diversidad de los estilos musicales planteados.

Introducción

Las texturas constituyen uno de los elementos del lenguaje musical más difíciles de entender a través de la audición, especialmente para un alumnado sin abundantes conocimientos musicales previos. En este artículo se pretende mostrar las ventajas de los audiovisuales preexistentes para la enseñanza de las texturas, tanto como actividad de refuerzo de la audición como para el aprendizaje directo de alguna textura determinada.

Por otra parte, los audiovisuales suponen un atractivo mediador para la comprensión de los elementos del lenguaje musical y, como señala el profesor Juan Carlos Montoya, suponen un «claro resorte de aprendizaje significativo en el aula de educación musical» (2013a: 97).

Por ello, se van a proponer una serie de breves ejemplos que ilustran las posibilidades del audiovisual preexistente en el aprendizaje de las cinco texturas más utilizadas. En este sentido, el presente artículo se desarrolla a partir del modelo definido por el doctor Montoya como «conocimiento y comprensión musical a través del audiovisual» (2010: 160).

Uno de los aspectos más atractivos en el uso de los audiovisuales con objetivo didáctico es la variada tipología que se puede trabajar con este fin. Ello se ha tenido en cuenta al seleccionar el material y, por tanto, se ofrecen filmaciones de conciertos en directo, audiovisuales con finalidad didáctica, actuaciones en televisión o largometrajes de ficción.

Esta heterogeneidad constituye uno de los mayores atractivos para el docente a la hora del trabajo didáctico sobre el audiovisual. De hecho, en este artículo se propone la utilización didáctica sobre materiales audiovisuales que, con una sola excepción, no están pensados de forma específica para la enseñanza de la música. Este reto tan atractivo puede resumirse en lo que Juan Carlos Montoya denomina la «mirada pedagógica» y define de la siguiente manera:

...aquél resorte que el profesorado activa a partir de su propia imaginación para vincularse significativamente con aquello que los alumnos esperan del proceso educativo, de manera que se generan unos materiales didácticos a partir de recursos que, en principio no tienen por qué cumplir esa función (una película, un anuncio televisivo...) (2013b: 137).

A través de esta intencionalidad didáctico-musical se pueden realizar propuestas sobre películas que, pese a su lejanía en el tiempo, ofrecen aspec-

tos de interés desde la intervención docente, tal y como demuestra David Martín Félez en su trabajo sobre *Nobleza Baturra* (2009: 357-374).

Volviendo a la selección de los audiovisuales que se proponen en este artículo, se presentan fragmentos o piezas de diferentes estilos y etapas de la historia de la música: desde el pop de los años sesenta y ochenta hasta un madrigal renacentista, pasando por fragmentos de Boccherini, Mozart o Wagner. Esta diversidad estilística resulta coherente con la citada variedad de audiovisuales. Además, se ha intentado seleccionar audiovisuales que contengan algún resorte significativo para el alumnado, tal y como se desarrolla en los dos fragmentos propuestos del último audiovisual analizado.

Dejamos para el final el criterio más importante a la hora de redactar este trabajo. En este artículo se insiste en un aspecto que no se suele comentar demasiado en la bibliografía existente: el tratamiento de las imágenes en el audiovisual y su repercusión en la intervención didáctico-musical. Estas propuestas están seleccionadas no sólo por la música que aparece sino, de manera especial, por su tratamiento visual. Por ello, el nivel educativo al que se podría dirigir estos ejemplos sería el de la enseñanza universitaria, en el que el alumnado ya tiene una cultura visual más amplia y puede entender las referencias al lenguaje utilizado en este campo.

Con la primera pieza que se propone se van a trabajar dos texturas y, a la vez, pertenece al pop de los ochenta, aunque se trata de un intérprete y de una pieza que merece un comentario previo.

Texturas: Monofónica y Homofónica

Todd Rundgren: «Honest Work» (*A Cappella*, 1985)

La primera propuesta está constituida por el fragmento inicial de la canción «Honest Work» compuesta e interpretada por Todd Rundgren para su LP *A Cappella*, publicado en 1985. Pese a no ser una personalidad conocida por el gran público, Rundgren es una de las figuras más relevantes del pop-rock estadounidense. Se trata de un músico muy completo: compositor, cantante, multiinstrumentista y, sobre todo, productor. En este último apartado ha trabajado con músicos tan diferentes como The Band, Patti Smith, Hall and Oates, Meat Loaf, Janis Joplin, Grand Funk, The Tubes, etc.

Como fruto de esa actividad polifacética, Rundgren lanzó en 1985 su LP titulado *A Cappella*, en el que ofrecía una serie de canciones interpretadas exclusivamente con su propia voz, efectuando diversas mezclas, combinaciones y transformaciones a través de la tecnología más avanzada de aquella época. Rundgren ofrece una panorámica de su sabiduría musical: en el disco se puede escuchar desde la influencia del gospel hasta canciones cercanas al folclore irlandés (precisamente, la pieza que se va a comentar), pasando por fragmentos atonales que Paul Myers relaciona con Ligeti. (2010: 250-251). En «Honest Work», Rundgren crea una pieza muy sobria, basada en tres melodías vocales. La canción se inicia con textura monofónica (cuando la letra transmite en primera persona la inquietud del protagonista: un desempleado que intenta conseguir un trabajo honesto y no alcanza su objetivo) y, seguidamente, la textura pasa a ser homofónica, al narrar las dificultades que la sociedad opone a la obtención de un trabajo honesto. Es decir, el individuo (textura monofónica) se pone en el contexto de una sociedad en la que no resulta fácil integrarse laboralmente (textura homofónica).

El audiovisual propuesto está extraído de un concierto de la gira de presentación del LP y la canción está interpretada por el propio compositor y dos cantantes más (debido a las particularidades ya comentadas de *A Cappella*, Rundgren tuvo que contratar a varios cantantes para la gira de presentación del disco).¹

Al visualizar el fragmento inicial, los elementos musicales (la textura monofónica al entrar sólo Rundgren, y, luego, al introducir la segunda voz que avanza de forma homofónica con la primera) se clarifican con la filmación. La textura monofónica se transmite con un primer plano de Rundgren y la entrada de la segunda melodía vocal se muestra con la entrada en cuadro del segundo cantante. Especialmente, el avance simultáneo (textura homofónica) de las dos voces se clarifica al ofrecer un plano corto a la altura de la cintura. En ese momento, el alumnado puede observar cómo los dos cantantes articulan simultáneamente el texto, aunque cada melodía evoluciona con una altura diferente. A la vez, ya aparece en cuadro el siguiente cantante que presentará la tercera melodía vocal.

En la siguiente propuesta, se presenta otro tipo de audiovisual y un estilo musical totalmente distinto.

¹ El audiovisual puede ser recuperado en: Todd Rundgren: «Honest Work». You Tube. 30 de marzo de 2017. Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=RuCOXtDfmBM>

Textura: Contrapunto

Leonard Bernstein: *Conciertos para jóvenes*. «¿Qué es la melodía?» (1962)

Como es bien sabido, la serie *Conciertos para jóvenes* de Leonard Bernstein constituye uno de los audiovisuales más conocidos con finalidad didáctico-musical (Montoya, 2010: 164). Entre 1958 y 1972, Bernstein preparó cincuenta y tres programas en los que utilizó el nuevo y potente medio televisivo para transmitir sus enseñanzas sobre diversos aspectos musicales, compositores, etc. Gracias a su capacidad para transmitir conocimientos de forma atractiva y con el añadido de su calidad como director (y pianista) al frente de la Filarmónica de Nueva York, estos audiovisuales se han convertido en un clásico.

Sin embargo, en la serie no hay programas que traten el objeto de estudio de este artículo. Por tanto, resulta necesaria la mediación del docente para alcanzar el objetivo planteado al inicio de este trabajo.

En el caso del contrapunto, encontramos la solución en «¿Qué es la melodía?» un programa de 1962, en el que Bernstein disertó sobre qué se considera una melodía (2002: 223-245). Al llegar a lo que no se suele considerar melódico desde un modo tradicional, el director americano comenta las óperas de Wagner y su uso del *leitmotiv*. Sin embargo, su interés principal reside en transmitir el concepto de «melodía infinita», utilizando la continuidad de los motivos y su desarrollo. Para ello utiliza, los dos primeros *leitmotivs* (la confesión y el deseo) del *Preludio* de *Tristán e Isolda*, explicándolos a través de su interpretación al piano.²

Tras ello, Bernstein explica el concepto de «melodía infinita» en Wagner que, justamente, es lo que no utilizamos en nuestra propuesta didáctica. Por tanto, saltamos unos minutos y llegamos a la explicación del contrapunto que Wagner establece entre esos dos *leitmotivs*. Para ello, el director utiliza un impactante clímax que aparece posteriormente en el *Preludio*.

Bernstein comienza su explicación haciendo que la Orquesta Filarmónica de Nueva York interprete de forma separada los tres elementos de ese clímax. Primero, el fragmento ascendente de la cuerda; después, la cuerda

² Dicho capítulo puede ser recuperado en Leonard Bernstein: «Conciertos para jóvenes: ¿Qué es una melodía?». YouTube. 30 de marzo de 2017. Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=JqyFeRdnv9w>

grave transmite el *leitmotiv* de la confesión y, en tercer lugar, el viento metal expone el del deseo. Finalmente, Bernstein dirige a toda la Orquesta interpretando dicho clímax tal y como aparece en la partitura, para que el espectador del programa pueda apreciar con claridad el efecto del contrapunto de los *leitmotivs*.

Dejando aparte la capacidad pedagógica del director, la cámara resulta tan «didáctica» como Bernstein al enfocar progresivamente la familia instrumental que expone cada uno de los tres elementos del clímax reseñado. Al final, la cámara muestra el resultado completo: el contrapunto (la simultaneidad de los dos *leitmotivs* y el fragmento ascendente de la cuerda) se visualiza mediante un plano de conjunto de toda la Orquesta. De esta manera, podemos aprovechar la utilización de un audiovisual de tipo didáctico preexistente, pero elaboramos nuestra propia mediación para adecuarnos al objetivo planteado: la explicación del contrapunto.

A continuación, se propone otro ejemplo de contrapunto pero en un estilo musical totalmente diferente a Wagner y a través de un tipo de audiovisual distinto a los *Conciertos para jóvenes*. De esta forma, podemos, por un lado, sorprender a nuestro alumnado por el contraste de estilos y, simultáneamente, mostrar la versatilidad de los recursos audiovisuales.

Texturas: Melodía acompañada y Contrapunto

The Beach Boys: «God Only Knows» (*Pet Sounds*, 1966)

Esta propuesta se basa en una actuación de The Beach Boys en un programa televisivo, interpretando una de sus canciones más conocidas en *playback*. Este último aspecto no debe provocar el rechazo de este audiovisual puesto que, como se ha indicado anteriormente, la selección de este material se justifica inicialmente por el tratamiento específico de las imágenes.³

Junto a ello, el interés reside en la canción interpretada: «God Only knows», perteneciente a *Pet Sounds*, LP del grupo publicado en 1966. En esta grabación, Brian Wilson, líder y compositor principal del grupo, propone un paso adelante en la carrera de The Beach Boys al crear unas canciones de gran

³ Dicha actuación puede ser recuperada en The Beach Boys: «God Only Knows». You Tube. 30 de marzo de 2017. Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=AOMyS78o5YI>

riqueza tímbrica, a lo que añade la ya habitual maestría en los tratamientos vocales del grupo (Gillett, 2008: 375).

Pese a no ser un gran éxito, *Pet Sounds* (surgido, entre otras cosas, como una respuesta de Wilson al avance de The Beatles en Estados Unidos) motivó la admiración del propio grupo inglés, encabezada por Paul McCartney (Stanley, 2015: 236) y el productor George Martin. Esta riqueza musical se observa en «God Only Knows» y nos permite trabajar el contrapunto, permitiendo establecer, además, una comparación con otra textura diferente, más habitual en la música pop-rock.

Así, en el inicio del audiovisual propuesto se observa que la pieza presenta la típica textura de melodía acompañada, con Carl Wilson cantando la melodía y el resto del grupo aportando el acompañamiento. Ello se puede comprobar a través del tratamiento de la imagen: la posición lateral de la cámara en el escenario destaca a Carl Wilson como líder (lleva la melodía) y, poco después, se confirma con el primer plano de su rostro con el que concluye el fragmento inicial.

Sin embargo, al final de la canción (y de su correspondiente filmación) se observa la innovación que se desarrolla en todo el disco *Pet Sounds*: a la melodía de Carl Wilson se añade la que aporta Bruce Johnston y luego la que canta Al Jardine. Visualmente, el significativo tratamiento de la imagen resulta interesante: primero entra Johnston en cuadro para cantar con Wilson y luego, remarcando la simultaneidad, la cámara se va desplazando hasta encuadrar a los tres cantantes en horizontal, marcando el contrapunto de melodías diferentes.

Textura : Contrapunto Imitativo

Pierre Passereau: *Il est bel et bon*

The King's Singers: *From Byrd to The Beatles*, 2005

Para ejemplificar el contrapunto imitativo, volvemos a saltar en el tiempo y presentamos un ejemplo histórico, totalmente coherente con la época dorada de la polifonía.

En efecto, se propone la visualización del madrigal *Il est bel et bon*, original de Pierre Passereau, compositor francés del siglo XVI. La pieza está

cantada por The King's Singers, grupo vocal especializado en este repertorio pero también famoso por su versatilidad interpretativa.

El primer motivo que justifica la elección de esta obra es el trabajo sobre la letra: se trata de una pieza humorística, lo que puede facilitar la conexión con el alumnado. El texto muestra a dos mujeres que hablan de su relación con sus maridos. Una de ellas muestran su satisfacción porque su consorte no le pega, hace las tareas y alimenta a las gallinas, momento en el que aparece la onomatopeya de unas gallinas que, siguiendo el carácter humorístico mencionado, podría suponer una parodia de estas dos mujeres.

A continuación se reproduce el texto del madrigal, puesto que el alumnado puede seguir más fácilmente el proceso imitativo si se utiliza la letra como guía:

*Il est bel et bon, commère, mon mari.
 Il estoit deux femmes toutes d'ung pays.
 Disant l'une à l'autre - «Avez bon mary?»
 Il ne me courrouse, ne me bat aussy.
 Il faict le mesnaige,
 Il donne aux poulailles,
 Et je prens mes plaisirs.
 Commère, c'est pour rire
 Quand les poulailles crient:
 Petite coquette (co co co co dac) e, qu'esse-cy?*

De esta manera, se puede clarificar la textura de contrapunto imitativo en las cuatro voces si guiamos la visualización hacia el inicio de algunas frases significativas como: «*Il est bel et bon... | Il ne me courrouse... | Il faict le mesnaige... | Commère, c'est pour rire*».

A continuación, se puede llamar la atención de los discentes para que observen el contrapunto «normal» desarrollado en la interpretación de la onomatopeya sobre la frase «*Petite coquette (co co co co dac) e, qu'esse-cy?*».

Para alcanzar el objetivo planteado en este artículo (el uso de un audiovisual para clarificar una o varias texturas) se propone visualizar una interpretación de esta pieza efectuada por The King's Singers en 2005, en el Cadogan Hall de Londres, incluida en el DVD titulado *From Byrd to The Beatles*.⁴

⁴ *The King's Singers: From Byrd to The Beatles* (Cole, E. & Hunt, Ch., 2005). DVD. Arthaus Musik. 101 248.

En esta interpretación se observa cómo la presentación visual permite seguir a los cuatro cantantes imitando sucesivamente el inicio de esas frases gracias un tratamiento de la imagen basado en el uso sistemático de planos cortos a nivel de la cintura, al que se añade un suave *travelling* lateral y el plano medio utilizado al final de la actuación. Todo ello se va alternando con los primeros planos del tenor Paul Phoenix que, en la citada onomatopeya, se «convierte» en la mujer que narra principalmente el texto. Esta capacidad para transmitir humor más allá de la técnica interpretativa también justifica la elección de los King's Singers.

Textura: Melodía Acompañada

Peter Weir: *Master and Commander. Al otro lado del mundo* (2003)

Para finalizar, se proponen dos breves audiovisuales que sintetizan lo que pretende transmitir esta comunicación: la versátil capacidad de las imágenes para explicar un concepto musical, casi tanto como la propia música. Se trata de dos fragmentos de la película *Master and Commander. Al otro lado del mundo*, de nacionalidad estadounidense y dirigida por Peter Weir en 2003.

Se propone, de esta manera, otro tipo de audiovisual diferente a los anteriores: una película de ficción relativamente reciente y que, además, se suele emitir de forma habitual en televisión, lo que permite la conexión con el alumnado. Otro elemento para motivar a los discentes es que está interpretada, en sus papeles protagonistas, por dos actores conocidos y en plena actividad de sus carreras: Russell Crowe y, en menor medida, Paul Bettany. A ello se añade una abundante y significativa presencia de la música preexistente en la película, lo que ha provocado la redacción de trabajos que analizan la función de la música en este filme (Salas, 2009: 889-901).

Los dos elementos que sostienen la trama de esta película son bien conocidos. Por un lado, la recuperación del espíritu de las películas clásicas de aventuras en el mar (con la persecución y enfrentamiento entre un barco inglés y una nave francesa en el marco de las guerras napoleónicas) y la evolución de la relación de amistad entre dos personajes muy diferentes: el capitán Jack Aubrey, encarnado por Crowe, y el médico Stephen Maturin, interpretado por Bettany. Justamente, esa relación amistosa se evidencia a

través de un aspecto fundamental en este artículo: interpretan música de cámara a dúo. El capitán toca el violín y el médico, el chelo.

Aquí radica la base de la selección de estos dos fragmentos: la forma en la que Weir filma la textura de melodía acompañada muestra (al menos, tanto como la música) la evolución de esa amistad.

El primer fragmento propuesto se ubica en la parte inicial de la película. En esta breve escena, el espectador observa el desequilibrio existente en esa relación de amistad. Por un lado, el capitán Aubrey (el poder militar) lleva la iniciativa (la melodía) y el médico (el hombre de ciencia y pacífico) proporciona el acompañamiento. Lo interesante es que Weir realiza el tratamiento visual en esa dirección: coloca a los personajes en la escena de forma coherente a lo anterior (el capitán de pie y el médico sentado) y tiende a encuadrar al doctor Maturin en picado y al Capitán Aubrey en contrapicado. Como colofón tenemos el primer plano de Russell Crowe antes de cambiar de escena, lo que confirma el dominio del Capitán Aubrey en esa relación de amistad.

La elección de la pieza musical resulta adecuada al planteamiento anterior. Se trata de un arreglo para violín y chelo de un fragmento del tercer movimiento del *Concierto para violín y orquesta*, n° 3, K. 216, de Mozart.

La segunda escena propuesta se ubica al final de la película. Tras múltiples vicisitudes (en cuanto a la aventura que están viviendo) y de problemas que ponen en peligro esa amistad, la relación entre los dos personajes se equilibra. Aunque de nuevo se vuelve a la batalla (Weir alterna la interpretación de música de cámara con planos de un zafarrancho de combate en el barco inglés), la escena resulta muy diferente a la que se analizó anteriormente.

Como ya se indicaba, al final del filme la amistad se ha restaurado, existe una igualdad entre los dos protagonistas. Ello se transmite mediante la interpretación de la música de cámara: el capitán y el médico se intercambian melodía y acompañamiento (de forma significativa se trata de un arreglo para violín y chelo de un quinteto para cuerda de Boccherini, no de una pieza concertante). Además, la composición visual de la escena es diferente: Aubrey y Maturin aparecen sentados y, junto a ello, Weir utiliza la alternancia plano-contraplano, lo que anula el dominio del Capitán que transmitía el fragmento audiovisual anterior.

En resumen, estas dos escenas de *Master and Commander* constituyen una clara síntesis del objetivo principal de este artículo. Muestran que la unión de música e imagen en un audiovisual preexistente permite al alumnado entender con más facilidad la comprensión de una textura musical: en este caso, la melodía acompañada. Esta asociación se transmite de manera

inequívoca puesto que, como es bien sabido, el carácter multidisciplinar está en la base de todo audiovisual.

Por otra parte, estas dos escenas también permitirían aplicar otras propuestas didácticas, además del aprendizaje de la textura de melodía acompañada. Se trata de algo que también se podría trabajar en los otros ejemplos de este artículo, pero que se evidencia de forma clara en las dos fragmentos de *Master and Commander*. Siguiendo la línea de trabajo en los audiovisuales propuestos por Marcela González (2015: 334), podríamos desarrollar actividades sobre la educación en valores (a través de la relación entre los protagonistas) o sobre el contexto histórico en el que transcurre el filme.

En definitiva, el audiovisual (a través de sus diversas tipologías) puede ayudar de forma significativa a la comprensión y aprendizaje no sólo de las texturas, sino de una buena parte de los elementos del lenguaje musical.

En el fondo, se trata de aplicar de forma didáctica la famosa cita atribuida a Igor Stravinski: «la música se percibe tanto a través de los oídos como de los ojos».

Referencias bibliográficas

- Bernstein, L. (2002). *El maestro invita al concierto. Conciertos para jóvenes*. Madrid: Siruela.
- Gillett, Ch. (2008). *Historia del rock. El sonido de la ciudad. Desde sus orígenes hasta los años 70*. Barcelona: Robinbook.
- González, M. (2015). «La canción como recurso expresivo en el cine: apuntes y propuestas didácticas para la asignatura música». En *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales* (333-343). Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Martín, D. (2009). «La banda sonora de *Nobleza Baturra*: monumento a la figura del baturro y a los estilos de jota». En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española* (357-374). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- Montoya, J. C. (2010). *Música y medios audiovisuales. Planteamientos didácticos en el marco de la educación musical*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Montoya, J. C. (2013a). «Educación musical renovada: una película por filmar». *Eufonía. Didáctica de la Música*, 57, pp. 91-98.
- Montoya, J. C. (2013b). «Musicología, didáctica y audiovisuales: querer y poder». 29 de abril de 2016, de *Cuadernos de Musicología*, nº 3. Sitio web: <http://www.sibetrans.com/etno/cuaderno/15/cuadernos-de-etnomusicologia-n-3>

Myers, P. (2010). *A Wizard, A True Star. Todd Rundgren in the Studio*. London: Jawbone Press.

Salas, G. (2009). «Usos y funciones de la música clásica en el cine de Peter Weir». En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española (887-901)*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Stanley, B. (2015). *Yeah! Yeah! Yeah! La historia del pop moderno*. Madrid: Turner.

Referencias audiovisuales

Master and Commander. Al otro lado del mundo (Weir, P., 2003). DVD. FOX F5-OESSE 9991507.

The King's Singers: From Byrd to The Beatles (Cole, E. & Hunt, Ch., 2005). DVD. Arthaus Musik. 101 248.