

Didáctica de la Música

# Eufonía

La educación musical en línea

Mejora de las estrategias  
de afrontamiento  
de los futuros docentes

El saxofón en la obra de Luis de Pablo

● Y en la web...

La música en *Rebeldes del swing*,  
Entrevista a Johannella Tafuri, Libros,  
Convocatorias, Webs

61

julio - agosto - septiembre - 2014  
PVP 18,00 €



# Eufonía

Didáctica de la Música

Número 61 • julio - agosto - septiembre - 2014

M

## Monografía: La educación musical en línea

La educación musical en línea   Andrea Giraldez	5
Educación musical en línea en la sociedad de la información y el conocimiento Luis Torres	7
El Máster Universitario en Interpretación e Investigación Musical de la VIU María-Teresa Ferrer, José Enrique Bouché	15
La web como entorno para la enseñanza musical   José Palazón-Herrera	24
Mejora de la práctica docente y del rendimiento académico a través del modelo metodológico <i>flipped classroom</i> y la investigación-acción   Antonio Jesús Calvillo	32
Practice Your Music   Aitor Alzibar, Unai González	39

+&

## Investigación y opinión

La educación musical como herramienta para mejorar las estrategias de afrontamiento del alumnado   Josep Gustems, Estel Marin	45
El mobiliario y la dotación de la educación musical reglada en España (1936-1978) José Joaquín García Merino	52

AA

## Desde y para el aula

El saxofón en la obra de Luis de Pablo   Francisco Martínez, Enrique Muñoz	61
Las canciones como recurso didáctico para educar en el amor   Ernesto Coloma	76


A\*

## Aula de didáctica

La música en la película <i>Rebeldes del swing</i>   Rafael Díaz Gómez	
--	---


H:


## Historias de vida

Entrevista a Johannella Tafuri   Maravillas Díaz	
--	---

i

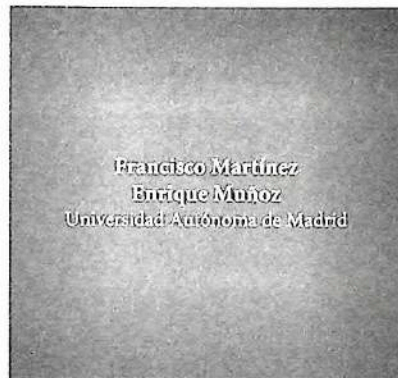
## Informaciones

Libros. Convocatorias. Webs	
-----------------------------	---

Encontrarás estas secciones en [eufonia.grao.com](http://eufonia.grao.com) 

# El saxofón en la obra de Luis de Pablo

## Estudio y análisis del empleo del saxofón en *Cinco meditaciones*



*A sus 82 años no vamos a citar la importancia y la influencia de Luis de Pablo en la historia musical española de los últimos cincuenta años. No fue esto lo que nos llamó la atención para realizar esta tesis, sino la gran producción de obras con saxofón dentro de su catálogo: veinticinco obras en el momento actual.<sup>1</sup> Es un número muy alto comparado con la obra de los compositores europeos de primera línea durante el siglo xx y la primera década del xxi. Una de las obras más llamativas tanto por la instrumentación como por el empleo del saxo es *Cinco meditaciones*. En ella el compositor hace una utilización tímbrica muy interesante, amalgamando el saxo tenor con los timbres del clarinete bajo, el contrafagot y el fliscorno. A continuación vamos a efectuar un análisis de esta obra, que corresponde al inicio de la etapa de creación de un estilo propio, en la cual podremos observar los parámetros técnicos del empleo del saxofón previos a 1989.<sup>2</sup>*

### **Saxophone in music by Luis de Pablo:**

#### **Study and analysis of the use of the saxophone in *Cinco Meditaciones***

*At the age of 82, Luis de Pablo needs no introduction. However, his huge influence on the history of music in Spain over the last half-century was not what led the author of this paper to write his PhD thesis on him, but rather his large number of works for saxophone in his oeuvre: 25 and counting. This is a significant number compared with other top-class European composers in the 20th century and first decade of the 21st century. One of the most noteworthy pieces in terms of its instrumentation and use of the saxophone is *Cinco Meditaciones*. In this piece, the composer makes very interesting use of timbre, combining the tenor saxophone with the bass clarinet, contrabassoon and flugelhorn. In this paper we analyse this composition, which heralds the beginning of a stage where the composer honed his own style and in which we can see the technical parameters governing use of the saxophone before 1989.*

Palabras clave: saxofón, música clásica, compositores, intervalos, notas musicales.

Keywords: saxophone, classical music, composers, intervals, music notes.

## ■ Contexto general de la obra

La obra *Cinco meditaciones* responde a un encargo de la Quincena Musical Donostiarra y fue compuesta durante el año 1983 para el grupo 2E2M. Dicho grupo, bajo la dirección de Paul

Méfano, la estrenaría en agosto de 1984 en dicho festival. La pieza es un homenaje amistoso a Igor Stravinski y su obra *El canto de ruiseñor* en la cual, según nos comenta el compositor, «los *Threni* tienen un pasaje de cuatro violines solistas en el conjunto instrumental, aquí son cuatro

La obra está dividida en cinco tiempos y cada uno de ellos quiere en cierto modo describir un ambiente sugerido por su propio título: el pasado efímero, el arco iris, la piedra, el objeto olvidado y el estanque

violines solistas siempre, pero vamos es un guiño a una orquestación» (Martínez García, 2011, anexo 4). El papel del fliscorno supone también una reverencia a los *Threni* (obra de Stravinski basada en las *Lamentaciones* o *Threni* del profeta Jeremías).

La obra está dividida en cinco tiempos, como su título indica. Cada uno de ellos, según el propio autor nos señala, quiere en cierto modo describir un ambiente sugerido por su propio título:


*Se podría haber llamado Imágenes ¿verdad? Porque de alguna forma tienen un cierto ambiente cada una de ellas [...], tiene un cierto ambiente muy marcado, por eso por lo que hablo del estanque [...] y del pasado efímero y cosas de ese estilo, ¿verdad? Cada número tiene unas características musicales muy acusadas y muy distintas entre sí.* (Martínez García, 2011, anexo 4)

El primero de los movimientos, denominado «El pasado efímero», se inspira asimismo en el título de la conocida poesía de Antonio Machado. «El arco iris» es el título del segundo movimiento, caracterizado por los cambios métricos y rítmicos. «De la piedra», en tiempo lento y flexible, se desarrolla a partir de una melodía inicial del contrafagot. «El objeto olvidado» es el título del cuarto movimiento. En «Del estanque», el último movimiento, un material flexible separado por resonancias y silencios

provoca instantes fluidos y estáticos alternativamente, en los que la pulsación es casi inexistente. Todos los movimientos quieren sugerir una imagen sonora diferente, pero siempre hay una relación entre ellos que es la orquestación de un grupo tan especial. Por ejemplo, la célula interválica del inicio del segundo movimiento es la misma de la del primero.

## ■ Análisis de la obra

La plantilla instrumental es atípica tanto por la formación de los vientos –clarinete bajo, contrafagot, saxofón tenor y fliscorno– como por la cuerda –donde figuran cuatro violines, dos violonchelos y contrabajo.

 Consulta la partitura completa y el audio de los movimientos en [eufonia.grupo.com](http://eufonia.grupo.com)

El primer movimiento tiene una duración de 117 compases y está dividido en tres secciones. Los *tempi* son muy diferentes y se suceden en un continuo cambio desde  $\text{♩} = 50$  a  $\text{♩} = 160$ , con constantes *acelerandos* y *ritardandos*.

La primera de las secciones, hasta el compás 25, constituye una introducción temática que inicia el clarinete bajo mediante un intervalo de cuarta disminuida y otro de séptima descendentes y duplicado por los violonchelos, al que contesta el fliscorno con un *re* una octava por encima (imagen 1). Las células melódicas, casi siempre de dos notas, se presentan duplicadas tanto por el arpa celesta, violines y violonchelo en el compás 12 y 13, como por los vientos en el compás 13 y 14. Las cuerdas están en unísono repetidamente (compases 14, 15) y en intervalos de terceras y sextas (del 18 al 23).

## ■ Primer movimiento: «Del pasado efímero»

En el cuadro 1 (p. 64) se muestra el esquema formal del primer movimiento.

9A

**CINCO MEDITACIONES**  
per quindici esecutori  
(1983/84)

ENCARGO DE LA QUINCEMA MUSICAL DE SAN SEBASTIÁN. Para mis amigos María Teresa y Juan Ramón

I LUIS DE PABLO

♩ = 104 ritardando del pasado efímero ♩ = 104

Imagen 1. Primera página de la obra, donde podemos apreciar la plantilla instrumental y la disposición de estos instrumentos en la partitura

A partir del compás 25, el discurso melódico pasa de un instrumento a otro con intervenciones de una nota a modo de una *Klangfarbenmelodie*,<sup>4</sup> pero solamente es un guiño al serialismo, pues las repeticiones de notas y consonancias son constantes. Esta ordenación interválica de las células

melódicas pasando de un instrumento a otro se ve repetida en todo el transcurso de la obra.

La densidad de la pieza va aumentando mediante la acumulación de voces y alcanza su punto de mayor densidad desde el compás 72 al 106, con la participación de todos los instrumen-

Del pasado efímero			
1.ª sección	2.ª sección	3.ª sección	
Introducción temática La célula modelo está presentada por el clarinete bajo.	Desarrollo postserial, construyendo la línea melódica el cúmulo de intervalos melódicos que pasa por cada instrumento.	Coda: acorde largo homofónico, <i>in crescendo</i> hasta un final con <i>tutta forza</i> .	
24 compases	82 compases	10 compases	
1	25	107	117

Cuadro 1. Esquema formal del primer movimiento

tos sustentados por largos acordes de las cuerdas, como los que se suceden desde el 75 al 78, desde el 88 al 92 y desde al 101 al 106. Desde el 107 al 117 el tiempo termina en una nota *fa* al unísono (imagen 2) por los cuatro violines, el clarinete bajo y el fliscorno, *in crescendo* al *fortissimo*.

### ■ Segundo movimiento: «Del arco iris»

En el cuadro 2 se muestra el esquema formal del segundo movimiento.

El segundo movimiento es de carácter divertido y concebido a modo de un *scherzo*. Está dividido en tres secciones bien diferenciadas, y asimismo los grupos instrumentales están divididos en tres subgrupos: vientos, cuerdas y percusiones

(incluyendo en este grupo la celesta y el arpa). El ritmo es de  $\text{♩}$ . 168 a  $\text{♩}$ . 160 con utilización de los habituales compases de amalgama y grupos de medida irregulares de Luis de Pablo.

La primera sección se inicia con un dúo de clarinete bajo y fliscorno (imagen 3) de 9 compases de duración al que contestan, después de un nexo de dos acordes de la cuerda, la celesta y percusiones en un tema *ostinato* en corcheas.

Tras diferentes diálogos de los grupos instrumentales en el compás 37 nos aparecen, como un elemento nuevo, grupos de semicorcheas en medidas irregulares al unísono, pero en medidas que, sumadas, forman una textura sin ritmo preciso. La célula interválica que genera al inicio del primer movimiento es la misma que el clarinete bajo expone al inicio de este segundo movimiento (imagen 4).

Del arco iris			
1.ª sección	2.ª sección	3.ª sección	
Inicio con solo de clarinete bajo y fliscorno. Se alterna el diálogo entre subgrupos.	Se inicia con un trío de clarinete bajo, contrafagot y saxo tenor, propiciando un nuevo diálogo entre subgrupos.	Participan todos los grupos a la vez, pero con materiales y ritmos diferenciados.	
57 compases	39 compases	16 compases	
1	58	97	113

Cuadro 2. Esquema formal del segundo movimiento

Imagen 2. Homofonía del final del primer movimiento

Imagen 3. Dúo de clarinete bajo y fliscorno del inicio del segundo movimiento

Imagen 4. Células interválicas del clarinete bajo al inicio del 1.º y 2.º movimientos

La segunda sección se inicia en el compás 58, esta vez por el trío de clarinete bajo, contrafagot y saxo tenor, al que le contestan otra vez teclados y percusiones en un ostinato a semicorcheas y se unen las cuerdas. Ambos grupos llegan hasta un punto de reposo en el compás 96.

### ■ Tercer movimiento: «De la piedra»

En el cuadro 3 se muestra el esquema formal del tercer movimiento.

La tercera sección, desde el compás 97, se diferencia de las anteriores porque participan todos los grupos instrumentales a la vez, pero con materiales melódicos diferenciados tanto en el ritmo como en los valores. Esta sección termina en un compás largo de 4/4 *diminuendo a niente*.

Como en los anteriores movimientos, el tercero está organizado en tres apartados diferentes en cuanto a la instrumentación. El primer apartado o sección se inicia con un solo de contrafagot (imagen 5) de 20 compases de duración acompañado al unísono por el piano, el arpa y el clarinete bajo, reforzando solamente algunas notas del solo de este instrumento con células cortas y al unísono.

Exactamente, lo que está anunciando el compositor es el método compositivo postserial

ya citado<sup>5</sup> de descomponer una melodía en fragmentos que pasan por diversos instrumentos y que, juntos, conforman la línea melódica, si bien nos ha dejado claro en una entrevista que no tiene nada que ver con la técnica serial esta obra: «No, no, no... esta obra ya es del año 84 y el serialismo como tal yo lo había dejado» (Martínez García, 2011, anexo 4).

De momento, este factor tan solo afecta al refuerzo de estos dos instrumentos para el solo de contrafagot. Pero a partir del compás 21 comienza una nueva sección donde dicha fragmentación melódica pasa por todos los instrumentos, ahora tratados en bloques, lo que crea una gran riqueza tímbrica y armónica. Esta segunda sección, la más larga de las tres, se destaca por el entramado de voces que crean una riqueza sonora y rítmica.

Una corta intervención del contrafagot en los compases 81 y 82 nos recuerda que es el instrumento que cambia el tercio en este movimiento hacia una coda más ágil en ritmo de  $\text{♪}$  a 160. Todos los instrumentos comparten el material temático, sustentado por una célula melódica al unísono por parte de la cuerda, enriquecida por algunas pinceladas tímbricas del viento, aunque solo sea en una mínima parte de la línea melódica, y el tiempo termina en una evolución en corcheas por parte del clarinete bajo.

De la piedra			
1.ª sección	2.ª sección	3.ª sección	
Solo de contrafagot de gran dramatismo coloreado al unísono por arpa, piano y clarinete bajo.	Células melódicas muy cortas en cada instrumento se suceden para producir un encadenamiento melódico.	Coda, la cuerda al unísono sustenta la base melódica, reforzada con pinceladas tímbricas del resto de instrumentos.	
20 compases	62 compases	10 compases	
1	21	83	92

Cuadro 3. Esquema formal del tercer movimiento



79

III

De la piedra

Luis de Pablo

$\text{♩} = 44; \text{♩} = 88; \text{Assai flessibile}$

Imagen 5. Solo de contrafagot acompañado por el trío de viento

■ **Cuarto movimiento:**  
**«Del objeto olvidado»**

En el cuarto movimiento, el autor dispone un elemento nuevo a modo de sustrato polirrítmico constante defendido por la percusión y la celesta. Este material se presenta a modo de lo que el propio autor denomina *heterofonía*:

En el cuadro 4 se muestra el esquema formal del cuarto movimiento.

Del objeto olvidado		
1.ª sección	2.ª sección	3.ª sección
Un <i>ostinato</i> polirrítmico de la percusión sirve de sustento a las células cortas de los instrumentos melódicos que se encadenan interválicamente.	Un solo de contrafagot sirve de separación con la sección anterior y son las cuerdas las que se entrelazan melódicamente con el <i>ostinato</i> de la percusión.	Coda de 4 compases de duración que se desvanece hasta el silencio.
57 compases	11 compases	4 compases
1	58	69
		72

Cuadro 4. Esquema formal del cuarto movimiento

La heterofonía es una línea melódica en el registro grave de la orquesta que va haciendo lo mismo con otra, en el mismo registro, pero sin ser exactamente iguales porque hay desfases

*En una técnica que podríamos llamar de «heterofonía» que es (eso en Senderos del aire por ejemplo se ve muy claro), una línea melódica en el registro grave de la orquesta... que va haciendo lo mismo que otra, en el mismo registro, que no es exactamente lo mismo sino que hay desfases... ¿Comprendes? Que hay*

*desfases entre una y otra, están haciendo prácticamente la misma música pero no es exactamente la misma. Vamos a suponer que uno está haciendo un tresillo do, re, fa sostenido, en un tresillo, vamos a decir ¿verdad?... Otro lo está haciendo en dos corcheas y por eso llegaba un poquito tarde respecto del otro, hay constantes desfases uno respecto del otro. Esto, que se suele llamar heterofonía, pues bueno es una técnica... que... puedo decir... viene de algunas prácticas de las músicas no europeas, pero, naturalmente, las músicas no europeas no lo utilizan como nosotros.*

(Martínez García, 2011, anexo 4)

The image shows a musical score for the beginning of the fourth movement, titled "IV Del objeto olvidado". The score is written for a percussion ensemble and a celesta. The percussion parts include Clavichord (C.L.B.), Cymbal (C.F.), and Celesta (C.E.L.). The celesta part is written in a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The percussion parts are written in a bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The score is divided into two systems, with measures 1-7 in the first system and measures 8-13 in the second system. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The title "IV Del objeto olvidado" is written above the first system. The score is a clear example of heterophony, with the percussion and celesta parts playing similar but slightly offset rhythmic patterns.

Imagen 6. Inicio del cuarto movimiento. Heterofonía de percusiones y celesta

Este material de sustento polirrítmico de carácter heterofónico ya se anuncia en la intervención a solo por estos tres instrumentos al principio de la obra: en cada compás coinciden ritmos de 5, 6 y 7 semicorcheas para cada instrumento (imagen 6). Ello produce unas polirritmias a veces audibles y a veces una amalgama que parece aleatoria, cuando no es más que la suma de varios ritmos enfrentados y a la vez complementarios, como el autor nos acaba de describir. Desde el compás 6 al 36, este sustento rítmico sirve de color sonoro a las intervenciones del trío de cañas, con células melódicas que se superponen y se amalgaman.

Del compás 37 al 55 interviene todo el grupo instrumental y un solo de contrafagot en el compás 55 (acompañado, como siempre, por el *ostinato* de la percusión), anuncia un paréntesis en el que los vientos desaparecen y son las cuerdas las que toman las riendas sonoras de la segunda sección del tiempo que se inicia en el compás 58, en la que las células melódicas de la cuerda se enriquecen tímbricamente con los ritmos de la percusión.

El final del movimiento está confiado a los mismos instrumentos de percusión, y a la celesta con los que se iniciara el movimiento, acompañados por el piano y las cuerdas. Tan solo dos pin-

celadas de color por parte del clarinete bajo y contrafagot en los compases del 66 al 68 son el contrapunto de esa unidad tímbrica. El tiempo finaliza con un acorde de 4 compases de duración por la sección de teclados (piano y celesta) y percusión, que se desvanece hasta el silencio.

El quinto movimiento de 56 compases de duración musicalmente adquiere un carácter descriptivo, como en los cuatro anteriores, de lo que sugiere el título, en este caso, explícitamente, un estanque.

### ■ Quinto movimiento: «Del estanque»

En el cuadro 5 se muestra el esquema formal del quinto movimiento.

La celesta y la percusión son los conductores del tiempo (imagen 7, p. 70) y también, como el anterior, se inician con un solo de dos compases en el que se exponen tres células melódicas con una ordenación heterofónica y un desarrollo interválico muy abierto.

En el compás 4 el arpa reproduce la célula interválica del inicio del segundo movimiento y del primero, pero esta vez un tono bajo. En el compás 8, cuatro compases de acordes entre

Del estanque		
1.ª sección	2.ª sección	3.ª sección
Introducción melódica de la marimba y la celesta de notas rápidas pero de estructura cuasi serial.	Elaboración postserial del material temático, con un sustento rítmico defendido por el vibráfono y la marimba.	El piano y el arpa presentan unas células melódicas de valores irregulares que se suman a las de la cuerda. Los dos últimos compases, como los del inicio, son confiados a los instrumentos percusivos.
7 compases	33 compases	16 compases
1	8	41
		56

Cuadro 5. Esquema formal del quinto movimiento

Imagen 7. Solo inicial del quinto movimiento de la celesta seguido de dos compases de reposo rítmico. Característica de este movimiento

percusión y viento dan paso al desarrollo temático de carácter dialogante que se mantiene hasta el compás 40. Esta sucesión de movimientos rápidos (imagen 8) y momentos estáticos

generados por los acordes quiere sugerir la fluidez del agua de un estanque cuando es movida por el viento y la estaticidad cuando está quieta y cristalina.

Imagen 8. Motivos rápidos del piano y el arpa que son el hilo conductor al principio de esta tercera sección del 5.º movimiento

Esta sucesión de movimientos rápidos y momentos estáticos generados por los acordes quiere sugerir la fluidez del agua de un estanque cuando es movida por el viento y la estaticidad cuando está quieta y cristalina

En el compás 41 comienza la tercera sección con intervenciones más rápidas del piano y el arpa, que conversan con el resto del grupo instrumental con las ideas melódicas expuestas en los cuatro primeros compases.

La heterofonía aparece constantemente, pero no siempre con los mismos instrumentos: a veces las

células interválicas pasan de un grupo instrumental a otro con pequeños desplazamientos para reproducir un efecto heterofónico y a la vez separados por silencios y reflejando de este modo las ondas del agua del estanque cuando cae un objeto (imagen 9).

El tiempo culmina en dos compases de acordes en *diminuendo* del piano, el arpa, el vibráfono y la marimba, que fueron los que iniciaron el movimiento, con el único cambio de que al principio intervino la celesta y no es así en este final.

### ■ Parámetros técnicos e interpretativos del saxofón

El compositor emplea el saxofón tenor como un instrumento más del cuarteto de viento (clarinete bajo, contrafagot, fliscorno y saxo tenor). Su fun-

The image shows a musical score for three instrumental groups: C-F (Celesta/Fagot), PF (Piano), and AR (Arpa). The score is written in a single system with three staves. The tempo is marked as  $\text{♩} = 156$  and the time signature is 3/4. The score is divided into three measures, with measure numbers 43, 50, and 57 indicated. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *ppp*. The score illustrates heterophony through overlapping melodic lines and rhythmic patterns across the different instruments.

Imagen 9. Ejemplo de heterofonía en los tres grupos instrumentales

Imagen 10. Pasaje a solo del terceto de viento madera en el segundo movimiento

Imagen 11. Ámbito sonoro del saxofón tenor

ción en esta obra es reforzar tímbricamente las intervenciones del clarinete bajo y del contrafagot (imagen 10), dialogando a veces melódicamente con estos instrumentos, sobre todo con el fliscorino en el último movimiento.

El ámbito sonoro (imagen 11) del saxofón tenor está escrito en un registro cómodo, desde el do grave al sol armónico, si bien es la primera vez que nos aparece un armónico con el objeto de efectuar unísono con toda la orquesta de la nota fa en cuarta línea en sonidos reales.

Los matices se sitúan en un rango dinámico que abarca desde las *pp* hasta las *ff*. Son habituales los reguladores dinámicos nota a nota, o el

empleo de reguladores con un amplio rango sonoro, lo que conlleva una dificultad añadida de afinación (imagen 12).

Los pasajes más complicados de métrica y ejecución aparecen en el segundo movimiento con el empleo de medidas irregulares de 3, 5 y 7 notas en las páginas 16 y 17, y series interválicas de segundas y terceras aumentadas y disminuidas durante las páginas 20 y 21 a tempo de  $\text{♩} = 168$ .

La agógica oscila desde  $\text{♩} = 50$  a  $\text{♩} = 160$  y acelerando en el primer movimiento. El segundo movimiento es el más complicado de pulso y es a  $\text{♩} = 168$  (imagen 13); el tercero y quinto son lentos, a  $\text{♩} = 44$  y  $\text{♩} = 56$  respectivamente. El cuarto es *allegro* y el pulso oscila entre  $\text{♩} = 116$  y  $\text{♩} = 132$ .

Las estructuras rítmicas no son complicadas, excepto los pasajes citados del segundo movimiento. Interpretativamente, el diálogo y el unísono con el resto del cuarteto de viento es lo más significativo.

Imagen 12. Pasaje expresivo del quinto movimiento con un pico dinámico en el centro de la frase

Imagen 13. Los pasajes más rápidos del segundo movimiento

Imagen 14. Final del tercer movimiento con otro pasaje expresivo de saxo, fliscorno y clarinete bajo

El fraseo es más destacado en el último movimiento (imagen 14), en el que en varios solos están marcados con la mención *expressivo*. El único efecto sonoro sería el *sol* armónico reseñado anteriormente.

El tipo de escritura no presenta dificultades, aparte de las citadas del segundo movimiento y cambios de compases también en el citado movimiento. Las partes más destacadas del saxofón tenor se localiza en el cuarto y quinto movimiento, en los que efectúa varios peque-

ños solos dialogando con el fliscorno o con el clarinete bajo.

La obra es una excelente oportunidad para el diálogo tímbrico y el fraseo con tres instrumentos que no suelen coincidir con el saxofón en el ámbito de la música de cámara: el contrafagot, el clarinete bajo y el fliscorno (imagen 14). El equilibrio dinámico con estos instrumentos y el juego tímbrico es el trabajo más importante a realizar interpretativamente. Al respecto Luis de Pablo nos comenta:

Parámetros técnicos	Grado					Media arit.	Puntuación
	1	2	3	4	5		
Ámbito sonoro				X			
Dinámica				X			
Interválica, articulaciones				X			
Tempo y agógica				X			
Estructuras rítmicas			X	X			
Fraseo				X			
Efectos sonoros				X			
Escritura y notación				X			
<b>Total</b>						<b>3,87</b>	<b>4</b>

Cuadro 6. Tabla de graduación de dificultad

*Bueno, en algunos casos el saxo dialoga. Estoy pensando en alguna obra como las Cinco meditaciones. El saxo tiene una parte importante, pero está en diálogo con dos instrumentos igualmente inusuales. Justamente pues por eso lo he puesto ¿verdad? Justamente el otro es el... [...] el fliscorno, ¿verdad? Que, claro, es un timbre no fácil de reconocer, bueno, esto qué es, es una trompeta baja, es un trombón tenor... no se sabe muy bien lo que es, y entonces eso lo hace mucho más la posibilidad de un diálogo, no se destaca tanto de los otros, de todas mane-*

*ras sí... Este... Sí, tienes razón.*  
(Martínez García, 2011, anexo 1)

En lo que concierne al grado de dificultad, los parámetros de registro, dinámica, interválica, tempo, fraseo, efectos sonoros y escritura están en el grado 4 de la tabla, y solamente el parámetro de estructuras rítmicas está en el grado 3. La media aritmética se sitúa en 3,87. Por tanto la evaluamos en un 4 según la tabla de graduación de dificultad (cuadro 6). Cada uno de los aspectos musicales relacionados en la columna de la izquierda de dicha tabla se gradúan en una escala de dificultad del 1 al 6. La puntuación se realiza en números enteros sin decimales y es el valor más cercano a la media aritmética.

La obra es una excelente oportunidad para el diálogo tímbrico y el fraseo con tres instrumentos que no suelen coincidir con el saxofón en el ámbito de la música de cámara: el contrafagot, el clarinete bajo y el fliscorno

### Notas

1. Recientemente Francisco Martínez ha realizado una tesis doctoral a propósito de la música para saxofón del compositor Luis de Pablo bajo la dirección de Enrique Muñoz.



2. Su catálogo cuenta a día de hoy con unas 210 obras. El autor considera fuera de catálogo sus 57 películas y seis obras de teatro.
3. El lenguaje saxofonístico de Luis de Pablo sufre un cambio radical a raíz del momento en el que conoce al saxofonista francés Daniel Kientzy, al que le dedicaría su concierto para saxofón y orquesta *Une couleur...* en 1988.
4. Melodía de timbres de Schönberg ya comentada.
5. *Klangfarbenmelodie*.

### Referencia bibliográfica

MARTÍNEZ GARCÍA, F. (2011): *El saxofón en la obra de Luis de Pablo*. Tesis doctoral. Madrid. Universidad Autónoma de Madrid.

### Bibliografía

- GARCÍA DEL BUSTO, J.L. (1979): *Luis de Pablo*. Madrid. Espasa Calpe.
- (1987): *Escritos sobre Luis de Pablo*. Madrid. Taurus.
- PABLO COSTALES, L. DE (1968): *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid. Nueva Ciencia.

### Dirección de contacto

Francisco Martínez

Universidad Autónoma de Madrid

saxfrancisco@gmail.com

Este artículo fue recibido por EUFONIA. DIDÁCTICA DE LA MÚSICA en febrero de 2014 y aceptado en junio de 2014 para su publicación.

### Fe de errores

En el núm. 60 de EUFONIA se omitió por error a Judith Akoschky en la lista de personas evaluadoras externas (p. 78). Sirvan estas líneas de disculpa.

## MÉTODOS PARA LA ENSEÑANZA DE LAS COMPETENCIAS

ANTONI ZABALA, LAIA ARNAU

El reto que plantea una enseñanza de competencias para la vida presenta dos desafíos: el de la necesidad de que los contenidos de aprendizaje sean aprendidos de manera funcional y el de la introducción de contenidos relacionados con el ámbito personal, interpersonal y social. Teniendo en cuenta estas premisas, se han seleccionado diez métodos con el objetivo de dar una visión global de las diferentes posibilidades de afrontar los procesos de enseñanza en el aula. Para cada uno de los métodos se revisa su evolución, las competencias más adecuadas y las pautas para aplicarlos en el aula y favorecer así el aprendizaje competencial del alumnado. Tras el análisis de cada método, se facilitan ejemplos aplicados a cada etapa desde diversas áreas curriculares.



GRAO

C/ Hurtado, 29

08022 Barcelona (España)

Tel.: (34) 934 080 464

www.grao.com

graoeditorial@grao.com