

## Sumario

- 2** NÚMERO 50 DE INTERMEZZO  
Mensajes de los colaboradores
- 6** LA INCURSIÓN DE LOS  
COMPOSITORES "CLÁSICOS" EN  
LA MÚSICA CINEMATOGRÁFICA  
ALBERTO ALPRESA RENGEL
- 8** "ESPAÑOLISMO". FUENTE DE INSPIRACIÓN  
MUSICAL UTILIZADA POR COMPOSITORES  
DE DISTINTOS PAÍSES Y ÉPOCAS  
MARÍA YOLANDA GALINDO BENÍTEZ
- 11** CLAUDE DEBUSSY:  
ESLABÓN INTERMEDIO EN EL PROCESO  
DE RUPTURA DE LA TONALIDAD CLÁSICA  
LAURA MARÍN GÁMEZ
- 17** VERDAD Y FICCIÓN AMADEUS:  
DE LA BIOGRAFÍA AL TEATRO,  
Y DEL TEATRO AL CINE (1ª PARTE)  
ALFONSO MÉNDIZ NOGUERO
- 21** JOHAN WILHELM WILMS, EL HOLANDÉS  
QUE NO ERA ERRANTE...  
DANIEL CORONAS VALLE
- 22** Hoy hablamos con...  
ENTREVISTA A PAULA CORONAS  
POR IVÁN VILLA
- 27** ESCENARIO, CÁMARA, ACCIÓN!  
ALEJANDRA POGGIO LAGARES
- 29** EL ESTUDIO DE LAS ESCALAS COMO  
SOPORTE PARA EL DESARROLLO DE LA  
TÉCNICA VIOLONCHELÍSTICA EN LOS  
PRIMEROS AÑOS  
TRINO ZURITA
- 31** LA ORIENTACIÓN EN LOS  
CONSERVATORIOS PROFESIONALES  
C. ROCÍO RÍOS ZAMORA
- 36** Agenda Musical  
PAULA CORONAS VALLE

## ÚLTIMO ADIÓS

Un año más el Conservatorio de Música Manuel Carra ha abierto sus puertas al nuevo curso 2012-13, con ilusión y energías renovadas, aunque esta vez lo hace con la pena y la nostalgia que nos deja la ausencia de nuestra querida compañera M<sup>a</sup> José Soler, que falleció repentinamente el pasado mes de agosto.

Desde su "garito" de Conserjería, como ella solía decir, hoy nos falta su mirada cómplice y su buen hacer. Desde luego el sentido de la eficiencia, instalado en el espíritu activo de M<sup>a</sup> José, unido a su franca y espontánea sonrisa, son compañeros de viaje que han partido con ella, dejándonos una extraña de sensación de vacío a todos los miembros de la Comunidad Educativa, cuando traspasamos el umbral de acceso a nuestro centro.

Su prolongada estancia y veteranía en nuestro Conservatorio había asentado ya las bases de numerosos compañeros y amigos, que acostumbrábamos a intercambiar unas palabras con la siempre atenta y paciente M<sup>a</sup> José. Como testigo observador de miles de historias y recuerdos que se tejieron entre los muros de nuestro Conservatorio, M<sup>a</sup> José parecía conocer más de cuánto contaba, y en su tímido halo de matiz misterioso, se podía adivinar madurez y cercanía, afecto a cuántos con ella, compartíamos algo de nosotros, un pedacito de nuestras vivencias que realmente hacía suyas al instante.

No nos la podemos imaginar aún sin su fiel compañero de viaje en esta vida, nuestro apreciado Jose, confidente al que le unía un espacio de cariño intenso.

Tampoco nosotros nos vamos a olvidar de ella, pues su joven e intensa luz continuará iluminando nuestros caminos.

Hasta siempre, descanse en paz.

Tus compañeros y amigos del Conservatorio Manuel Carra de Málaga no te olvidamos.

*Paula Coronas*

DIRECCIÓN: PAULA CORONAS.  
CONSEJO DE REDACCIÓN: IVÁN VILLA, ANA FERNÁNDEZ MOLINA,  
VERÓNICA RUIZ SANTIAGO  
DISEÑO GRÁFICO PORTADA: JOAQUÍN VILLALÓN (MADRID)  
ISSN: 1576 - 8538  
Depósito Legal: MA - 209 - 96 · IMPRIME: Gráficas Anarol. Málaga

INTERMEZZO no se hace responsable de las opiniones vertidas en los reportajes e informaciones firmadas.

# NÚMERO 50 DE INTERMEZZO

El presente artículo recopila algunos de los testimonios de colaboradores que han tenido un espacio frecuente en la publicación Intermezzo, y hoy han querido manifestar aquí unas líneas dedicadas a nuestra Revista en su número 50. ¡Gracias a todos y enhorabuena!

## FELICIDADES, INTERMEZZO

Para mí es una enorme satisfacción abrir entre mis manos este número 50 que alcanza hoy Intermezzo. Como impulsora y colaboradora de este proyecto editorial que ha ido creciendo progresivamente hasta convertirse en una realidad firme y diligente, y en nombre de todos aquellos que hacen y han hecho posible la creación de esta periódica revista, me siento plenamente orgullosa y agradecida por la experiencia tan gratificante. Nuestra publicación ocupa sin dudas un espacio destacado para la información, la cultura y la opinión, donde tienen cabida una amalgama de testimonios y conocimientos de intelectuales, músicos y diletantes. El leitmotiv: la MÚSICA, y la clave del éxito: el trabajo constante e ilusionado. A través de esta estupenda fuente de comunicación, lectores, articulistas, estudiantes y promotores se funden en un esfuerzo común para que todos disfrutemos de este pequeño pero eficiente dispositivo de la CULTURA, uno de nuestros bienes más preciados en la sociedad actual.

No quisiera olvidar en estos momentos tantos recuerdos y vivencias con colaboradores que hoy desafortunadamente no están entre nosotros, compañeros y amigos jubilados, y cómo no, nuestros imprescindibles baluartes: patrocinadores y anunciantes que durante todo este tiempo han estado ahí para sacar adelante esta aventura que llega finalmente a manos de nuestros queridísimos lectores, destinatarios últimos de INTERMEZZO.

Gracias a todos, sólo con este espíritu de cooperación podremos atrevernos a emprender nuevos caminos y metas. Felicidades y que el tiempo nos siga dando la razón.

**Paula Coronas**

DIRECTORA DE LA REVISTA INTERMEZZO

Una vez más quiero felicitar a todo el equipo que realiza la revista Intermezzo en este número tan especial, pues gracias a las múltiples colaboraciones y sobre todo a la tenacidad y el empeño de su directora Paula Coronas, es hoy día una revista de calidad, de prestigio y que ha sabido no sólo mantenerse sino mejorar con el paso del tiempo.

Me gustaría animar a todos a seguir adelante para que cumplamos muchos años más. Un abrazo a todos.

**Paloma Socías**

PROFESORA DE PIANO Y DIRECTORA DEL CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA "MANUEL CARRA" DE MÁLAGA

Mi más cordial felicitación a la revista Intermezzo por alcanzar esta importante efemérides. Llegar a 50 números es un premio al esfuerzo y a la constancia, por eso son pocas las publicaciones que pueden enorgullecerse de ello. Como lector asiduo y ocasional colaborador, me uno a vuestra alegría con toda mi alma. Espero que sigáis muchos más años trabajando por la difusión de la música: es uno de los más bellos y grandes ideales que un docente puede asumir en esta vida. Enhorabuena.

**Alfonso Méndiz**

PROFESOR DE COMUNICACIÓN Y MÚSICA. UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Mi más sincera felicitación a Paula Coronas fundadora y directora de la Revista Intermezzo a cuyo proyecto se ha entregado concienzudamente y cómo resultado tenemos ya la publicación del número 50. Un proyecto pionero en los conservatorios españoles y que conjuga perfectamente variados artículos dirigidos tanto al docente cómo a nuestros discípulos. Una revista interesante y variada en la que tiene cabida cualquier tema musical y que ha recogido a lo largo de este medio centenar de publicaciones una serie de entrevistas de grandes figuras de la música que gracias a Paula las hemos sentido muy cercanas. Todo esto sólo es posible con la disciplina férrea de su directora que además es una reconocida pianista ya que pese a su juventud tiene ya un largo recorrido profesional como concertista.

Sólo me queda desearte éxito en todos tus proyectos y que la revista mantenga su periódica publicación cómo hasta ahora ha sido.

¡Enhorabuena Paula!

Un abrazo

**YOLANDA GALINDO**

PROFESORA DE ORQUESTA DEL CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA "FRANCISCO GUERRERO" DE SEVILLA

50 revistas son muchas, sobre todo por la gran labor que se está desarrollando. Por tanto, hay que enorgullecerse y celebrarlo.

Intermezzo, aunque modesta, es hoy un puntal del pensamiento musical, una alegría para el músico profesional y para el estudiante, para el intérprete y para el musicólogo, para el compositor y para el pedagogo; también para el aficionado. Es variada y no tan seria; es una plataforma donde la curiosidad, la sorpresa y lo académico van de la mano; un entretenimiento de calidad; un foro abierto que difunde, en la mejor tradición occidental (como aquellas publicaciones que han sido luz en tantos ámbitos de la cultura a lo largo de las décadas), lo que debe ser difundido: el pensamiento vivo, la experiencia transmitida, el saber sin etiquetas. 50 números son muchos..., pero si se piensa detenidamente, son muy pocos. El camino se hace andando y queda aún una enorme labor divulgativa que realizar. Enhorabuena al equipo editorial, al conservatorio al que representa, a los valientes patrocinadores, a los esforzados colaboradores y, cómo no, a los lectores. Enhorabuena a la Música.

**Fco. Javier Santiago Fernández**

PROFESOR DE VIOLÍN DEL C.P.M. "MUÑOZ MOLLEDA" DE LA LÍNEA DE LA CONCEPCIÓN

Muchos son los recuerdos al leer tus páginas. Toda mi carrera musical acompañada de tus artículos. Una experiencia para cualquier entendedor.

Felicidades a todos los que hacen posible que Intermezzo perdure para plasmar las realidades de muchos músicos.

**Verónica Ruiz Santiago**

ALUMNA DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MÁLAGA

## ÉRASE UNA VEZ

Las cosas importantes y que perduran empiezan con mucha ilusión y con el ánimo de que sean para siempre, como en los cuentos. Lo difícil, que no se suele contar, es cómo se mantienen esos proyectos en el día a día para que realmente persistan en el tiempo. Sin duda es el resultado del esfuerzo de todas las partes implicadas. Para empezar el de ustedes, público fiel, entendido, exigente y comprensivo, sin el cual, ni siquiera estaríamos hablando. Por otro lado el de los cientos de profesores, alumnos, investigadores y comunicantes que han encontrado en Intermezzo una oportunidad y un marco de calidad en el que expresarse y compartir con generosidad, parte de sus tesoros de conocimiento. En ocasiones, voz y eco de los que han necesitado alzar una voz.

Y nos queda la parte que, como los duendecillos del zapatero, trabajan en la penumbra para que todo esto sea una realidad. Parte reciclable, con una estupenda capacidad de adaptación, voluntad de mejoría, de apertura a nuevas ideas, para hacer de Intermezzo no sólo un referente para nuestro conservatorio Manuel Carra sino un estupendo embajador de su buen hacer al resto de Andalucía.

He formado parte de estas tres partes y en todas ellas he disfrutado. Gracias Paula, por este esfuerzo y esta constancia. Gracias porque ese ánimo y capacidad de trabajo que te caracteriza ha hecho posible que, como en los cuentos, seamos felices y comamos perdices.

**Luisa de Barrio**

ORGANISTA Y PROFESORA DE ENSEÑANZAS SECUNDARIAS "POETAS ANDALUCES"

## "CINCUENTA LÁMINAS"

Entre las hojas, apenas un ápice une dos cosas... nexos recurrentes.  
Nosotros, personas muy variopintas, en multitud,  
con arrojo hollando estos pasillos.  
Traemos la cualidad común de ser inquietos en la misma dirección,  
todos mirada fija.

Una madre se deja la vista haciendo punto,  
su hija saldrá en breve de la clase de Orquesta.  
El niño diablillo, violín a cuestras,  
persigue a la carrera a su compañero de lenguaje musical.  
Oh!! Esta urna de la entrada, verdaderamente una sauna.  
¿Te tomas un café?  
Por favor Charo, ¿me das la llave de la 29? Muchas gracias.  
¡¡Mira, acaba de salir el ejemplar número 50!!  
TODOS en un duermevela soñando lo mismo.  
Anhelos, recipientes de la misma esencia en cada cual.  
Como inducidos al letargo, pero ya despertamos,  
descanso contenido en nuestros volcanes internos.  
Y todos imaginando de la misma forma.  
¡Niños callaros ya! Así no se puede dar la clase.  
¡Esa energía en el fraseo hace surgir la magia!  
.....Te quedas..... algo impreciso en la afinación.  
Y los pensamientos..... como cascada,  
enramados en las letras de esta revista de pastas verdes,  
cada página un soplo,  
aire que hace volar a los viajeros remotamente.  
Damos cada uno de bruces en el laberinto de las conclusiones,  
así madura cada pisada en el tiempo.  
Mientras crece el árbol, estamos todos ahí, recolección.  
Braceros del sueño en una bóveda con capas superfluas, muy intensas.  
Horadando la vida al punto de las mismas esperanzas.  
INTERMEZZO significa parar en la estación,  
un tiempo para.....marchar aun más lejos.

**Pedro Barrientos**

PROFESOR DE CANTO DEL CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA "MANUEL CARRA" DE MÁLAGA. SEPT. 2012

## ESCRIBIR PARA INTERMEZZO:

Son varios los artículos que hemos tenido la suerte de poder publicar en esta revista que hoy cumple 50 números, y el resultado no puede ser más positivo. Cuando uno ha dedicado muchos años a su formación musical, y se dedica profesionalmente a tareas distintas, te queda siempre un regusto amargo, una sensación de tristeza: tanto tiempo dedicado, tanto esfuerzo y sacrificio... ¿para nada? No, eso nunca. Todo el tiempo que le hemos dedicado a la Música ha valido la pena, aunque sepamos que nuestro camino se separa un poco de ella. Sin embargo, gracias a la oportunidad de poder colaborar con esta revista, podemos volver a sumergirnos en ese mundo que tanto nos apasiona. Por unos días, pensamos en un tema para el artículo, buscamos información, cambiamos de tema y volvemos a buscar, redactamos, corregimos, volvemos a redactar... Es una forma de continuar con nuestra formación musical, que nunca debería acabar. Nos permite desentumecer los conocimientos, desempolvar libros, recordar nuestros aprendizajes y las personas que en ellos estuvieron implicados... Por ello, siempre que nos proponen colaborar, aceptamos encantados, aunque en ocasiones suponga un esfuerzo importante. Porque la experiencia merece la pena. Y es por ello por lo que queremos aprovechar para transmitir dos mensajes: el primero, recomendar a todos que colaboréis con esta magnífica revista. La experiencia merece la pena. El segundo, agradecer a todos los responsables de la publicación, especialmente a Paula Coronas, su esfuerzo y su trabajo, y la confianza que nos han dado al permitirnos ser sus colaboradores ocasionales.

Muchísimas felicidades y esperemos que este sueño siga muchos números más.

**M<sup>a</sup> Teresa Cotta Batista y Ernesto J. Abad Fernández**

PROFESORA DE ED. MUSICAL DE PRIMARIA. - PROFESOR DE MÚSICA DE SECUNDARIA.

Enhorabuena a la revista "Intermezzo" por este flamante nº 50 que prueba la magnífica salud de un medio musical que resulta más necesario que nunca en el complicado entorno en el que vive actualmente el mundo de la cultura. Hay que agradecer muy especialmente la abnegada labor de su directora, Paula Coronas, que entre sus labores concertísticas, docentes y musicológicas aún encuentra tiempo para editar con excelente criterio esta revista que espero y deseo cumpla aún muchos números más de vida; agradecimiento extensible también a todos los colaboradores de la revista. Finalizo este mensaje de felicitación enviando un saludo muy cordial a todos los lectores de la revista "Intermezzo", que constituyen la razón última de este encomiable proyecto editorial.

**Aurelio Viribay**

PIANISTA, PROFESOR DE LA ESCUELA SUPERIOR DE CANTO DE MADRID Y COLABORADOR DE LA REVISTA "INTERMEZZO"

Congratulaciones a la revista Intermezzo que alcanza la publicación de su número cincuenta. Mi reconocimiento al esfuerzo realizado por el Conservatorio Profesional Manuel Carra de Málaga, el equipo editor y los colaboradores por mantener vivo tan importante esfuerzo editorial durante estos años, así como mis deseos de un esplendoroso futuro."

**Miguel A. Leiva**

PROFESOR DE PIANO DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MÁLAGA

Es una enorme satisfacción celebrar la publicación del quincuagésimo número de la Revista Intermezzo, editada por el Conservatorio Profesional "Manuel Carra" de Málaga. La inclusión en la misma de temas tan interesantes relacionados con la musicología, la pedagogía, la interpretación, las nuevas tecnologías aplicadas a la música, la actualidad musical o la creación contemporánea hace que su lectura sea amena y apta para todos los miembros de la comunidad educativa de los conservatorios donde alcanza difusión. Así pues, quiero mediante estas líneas trasladar mis más sincera felicitación a su directora, Paula Coronas, y a todo el equipo de redacción de la revista por la importante labor que vienen realizando, y desearles un feliz porvenir en la aventura digital que acaban de inaugurar. ¡Bravo!

**Trinidad Zurita Barroso**

PROFESOR DE VIOLONCELLO DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE ANTEQUERA

Gracias a la labor de la directora de la revista musical Intermezzo, Paula Coronas, y a sus colaboradores, esta publicación cuenta ya su 50ª edición. "La música es el verdadero lenguaje universal" (Carl M. von Weber), y esta revista está sentando las bases para descifrar ese lenguaje -la música-, del que todos somos partícipes. Os animo a que sigáis adelante, como hasta ahora, en ese intento de aprender y practicar este idioma.

**Laura Marín Gámez**

PROFESORA DE LENGUAJE MUSICAL DEL CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA "MUÑOZ MOLLEDA" DE LA LÍNEA

¡Felicidades Intermezzo! gracias por ofrecer a pensadores, artistas, intérpretes y alumnos cincuenta motivos de inspiración y reflexión".

**Alejandra Poggio Lagares**

PROFESORA DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE GRANADA

Conmemoramos ahora el número 50 de nuestra Revista Intermezzo ;alguien , verdadera alma mater en la sombra de lo que era inicialmente un proyecto, lo calificó de " Milagro Intermezzo"; no andaba muy desacertada en su calificativo .Si ya es difícil crear y mantener un espacio para la Cultura , hacerlo en el ámbito musical es una proeza que alcanza el calificativo de titánica como titánica es la voluntad y el esfuerzo de su directora , Paula Coronas y de todo su equipo de redacción , incansables frente al desánimo y un desolador panorama en este tipo de publicaciones .

Es de justicia así mismo reconocer el altruismo de los colaboradores que ha sabido comprender la labor de difusión de la revista y sobre todo la generosa aportación de los patrocinadores y anunciantes, sin ellos hubiera sido realmente imposible el milagro citado. Creo que es especialmente loable su contribución al mundo cultural andaluz y que han sabido entender que las empresas deben participar activamente en una sociedad que solo siendo más culta podrá ser más justa y más libre. ¡Enhorabuena a todos!

**Daniel Coronas**

ABOGADO Y CONFERENCIANTE

Es para mí un gran placer el poder aprovechar esta singular ocasión para felicitar a todo el equipo que hace posible la publicación de la revista Intermezzo, en su número 50, y al mismo tiempo, agradecer el trabajo de todos aquellos quienes, con su grano de arena y de forma altruista, aumentan la interesante e importante labor divulgativa llevada a cabo desde estas páginas. Gracias a todos, enhorabuena y que, como poco, se publiquen cincuenta números más.

**Alberto Alpresa Rengel**

PROFESOR DE FUNDAMENTOS DE COMPOSICIÓN

## FELICITACIÓN POR EL Nº 50 DE LA REVISTA INTERMEZZO

Parece que fue hace mil años cuando toqué en el concierto de inauguración del Conservatorio "Manuel Carra" y casi el mismo tiempo en que escribí mi primer artículo para esta revista que nacía con la voluntad de ser un espacio donde compartir información especializada, noticias, anécdotas, agenda cultural, ... Desde siempre vi a Intermezzo como una humilde parcela en la que todos teníamos un huequecito donde expresarnos si queríamos. 50 números después nuestro querido Intermezzo se ha hecho mayor pero lo bonito es que sigue conservando esa frescura e ingenuidad con que nació, sigue siendo ese pequeño rincón tan nuestro, tan bellamente engalanado, abierto a todos, cálido y enriquecedor, lleno de pequeños y grandes tesoros como siempre fue. Gracias Intermezzo y gracias a todos los que la haceis posible.

**C. Rocío Ríos Zamora**

PROFESORA DE PERCUSIÓN DEL CPM "MANUEL CARRA"

# LA INCURSIÓN DE LOS COMPOSITORES “CLÁSICOS” EN LA MÚSICA CINEMATOGRÁFICA

**ALBERTO ALPRESA RENGEL**

**Profesor de Fundamentos de Composición**

Es sin duda alguna enorme la aportación, eso sí, de forma simbólica, de los grandes compositores de la historia de la música que no sobrevivieron al séptimo arte. Con sus obras, que fueron susceptibles de ser utilizadas con mayor o menor acierto, se musicalizaron las primeras secuencias de la historia del cine.

Cuando hablamos de las grandes bandas sonoras y sus compositores, parece sólo mencionarse aquellos autores que han encontrado la fama y reputación en este campo (especialmente a partir del cine sonoro). Genios incuestionables como Max Steiner, Korngold, Bernard Hermann, Miklós Rózsa, Franz Waxman, Alex North, Dimitri Tiomkin, Alfred Newman, Elmer Bernstein, Nino Rota, Henry Mancini, Maurice Jarre, Ennio Morricone, Jerry Goldsmith o John Williams, entre otros muchos, no deben relegar a un segundo plano la ingente aportación, aunque quizás por fórmulas demasiado estereotipadas, de figuras de renombre como Prokofiev, Shostakovich, Britten, Copland o Saint Saëns, con quienes muchos fueron contemporáneos.

Éstos, al igual que otros creadores, en un momento en el que la música cinematográfica buscaba aún sus medios de expresión y su estética funcional, se sintieron atraídos por el nuevo género. Desde el principio, afamados compositores participaron de una forma activa en la codificación del nuevo lenguaje audiovisual que daría lugar, décadas después, a las futuras grandes bandas sonoras (especialmente en la década de los 50). Pese a ello, sus trabajos parecen pasar desapercibidos para la inmensa mayoría de aficionados.

Resulta cuanto menos curioso saber que, pese a este desconocimiento general, fue muy del gusto de la época, además, la filmación biográfica de compositores y músicos en general, sobre todo a partir de la década de los treinta. La música, de esta manera,

abandonaba su exclusiva función cinematográfica para convertirse en un elemento narrativo de primer orden.

Para demostrar este acercamiento de los mal llamados “compositores clásicos” al mundo del cine bastaría con remontarnos a 1908, cuando el francés **Camille Saint-Saëns**, a sus setenta años, compuso por encargo de *Le film d'art*, la banda sonora de la película *El asesinato del Duque de Guisa* (Charles G.A- Le Bargy y André Calmette). Lo extraordinario de este acontecimiento es que se considera, con permiso de los italianos, la primera partitura original compuesta expresamente para cine. Pero lejos de quedar esta aportación como algo insólito, compuso un par de títulos más: *Stenka Razin* (Mikhail Ippolitov-Ivanov, 1908) y *La canción del mercader Karashnikov* (Vasili Goncharov, 1908).

En Francia, “cuna del cinematógrafo” y capital de la vanguardia artística, muestran gran interés otros conocidos compositores como **Eric Satie** (1866-1925), con la película silente y experimental de René Clair *Entr'acte*, en la que sale el propio músico (1924). Decisiva y prolífica aportación la de los compositores modernistas del grupo “*Les six*”, **Arthur Honegger** (1892-1955), con la composición de más de veinticinco bandas sonoras, entre las que destacan las realizadas para Abel Gance, *La roue* (1923), *Napoleón* (1926) o *Les misérables* (Raymond Bernard, 1934); **Georges Auric** (1899-1983), también muy conocido como autor de bandas sonoras en *Caesar and Cleopatra* (1945), *Belle et la bête* (1946), *Moulin Rouge* (1952) o *Roma holiday* (1953) entre otras muchas; o **Darius Milhaud** (1892-1974) con *L'inhumaine* (1924) contribuyeron a crear un estilo francés bien definido.

Italia, como se ha avanzado anteriormente, juega también un papel muy importante en este decisivo periodo donde se generalizó la composición original

para este nuevo medio. Así, en estos momentos, queda fusionada, definitivamente, música e imagen en un único discurso narrativo-audiovisual. Habría para ello que destacar las partituras firmadas por los italianos **Oswaldo Brunetti** (*Lo Schiavo di Cartagine*, 1910), **Mazzuchi** (*La legenda della Pasiflora*, 1911), **Mario Costa** (*Storia del Pierrot*, 1913) o las compuestas por el conocido compositor de la ópera *Cavallería rusticana* **Pietro Mascagni**, *L'amica y Satanic Rhapsody* en 1915.

En la antigua Unión Soviética, destacan en este periodo, las grandes piezas de **Edmund Meisel** y **Nikolai Krioukov** para *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925). **Shostakovich**, que compuso una treintena de bandas sonoras, hizo su incursión en el cine de la mano de *La nueva Babilonia* (1929), destacando también *Las montañas doradas* (1931) hasta llegar a su última composición cinematográfica, *El rey Lear* en 1971. En la época del gran sinfonismo, habría que nombrar a **Aram Kachaturian** (1903-1978) por sus trabajos en *La cuestión rusa* (1947), *La batalla de Stalingrado* (1949), *Misión secreta* (1950) o *El almirante Ustchiakov* (1952) y **Serguei Prokofiev** (1891-1953) con su *Teniente Kijé* (1934), *Alexander Nevsky* (1938), obra maestra, *Iván el terrible* (1944) o *La conjura de los Boyardos* (1948). Todos ellos trabajaron bajo el yugo de la propaganda soviética de Stalin, quien llegó a afirmar que “*el cine era de todas las artes la más importante*”.

En Inglaterra, destaca sir **Edgard German**, primer compositor británico en componer para un film una partitura original, *Henry VIII* (1915). Posteriormente, las islas, en la década de los treinta y cuarenta, vieron a conocidos compositores (los también llamados “Nacionalistas ingleses”) trabajar en este campo que, por qué no decirlo, ofrecía mejores condiciones económicas y mayores posibilidades de estreno. Tal fue el caso de los archiconocidos **Benjamin Britten** (*Correo nocturno*, 1936 o *Amores con un extraño*, 1937), **William Walton** (*Escape me never*, 1935; *As you like it*, 1936; *Henry V*, 1945; *Hamlet*, 1948; *Ricardo III*, 1955 y *Tres hermanas* en 1970), **Ralph Vaughan Williams** (*Paralelo 49*, 1941 y *Scott of the Antarctic*, 1948) o sir **Arthur Bliss**, que incluso estuvo nominado a los *Oscars* (*La vida futura*, 1936; *La conquista del aire*, 1938; *Men of two worlds*, 1946; *Cristóbal Colon*, 1949 y *The beggar's Opera*, 1954).

En Estados Unidos, cuya industria cinematográfica no puede igualarse con la europea, sin embargo, no se sabe con exactitud cuál fue la primera partitura

original escrita por un estadounidense. Se cree que fue la música de la película *Arrah Na Pough* (1911) escrita por **Walter Cleveland Simon**.

Uno de los grandes nombres de esta industria, fue el compositor y director norteamericano **Joseph Carl Breil**, todo un adelantado a su tiempo. Fue, tal vez, el primero en comprender la importancia de la música en el séptimo arte, la necesidad de conjugar todos los elementos implícitos en él, y la estrecha relación entre director y compositor como el dúo Eisenstein-Prokofiev en *Alexander Nevsky*, obra de referencia. Llegó a decir incluso, en toda una demostración de poder premonitorio, que “*si se daba esta unión, se lograría la obra perfecta y que llegaría el día en que los aficionados a la música se llevarían las partituras a sus casas para tocarlas en sus propios pianos*”. Con estas palabras adelantaba la posterior afición al coleccionismo de bandas sonoras y la edición pública de dichas partituras para su difusión y disfrute privado, así como la inclusión de algunas obras cinematográficas en programas de conservatorios. Breil llevó a la práctica sus ideas en *Queen Elizabeth* (1912), *El prisionero de Zenda* (1913), y su obra maestra, *El nacimiento de una nación* en 1915, donde compaginó piezas “clásicas” y originales interpretadas por una gran orquesta. El uso de este tipo de “bandas sonoras mixtas” era común por entonces, hasta que llegó *The fall of a Nation* (1916), compuesta por el también director y violonchelista, **Victor Herbert** y *Civilization* de **Victor Schertzinger**, películas ya con partitura original completa. Otro conocido autor “clásico” como **Aaron Copland** (1900-1990) estuvo varias veces nominado, al igual que Arthur Bliss, a los *Oscars*, consiguiéndolo finalmente con *La heredera* (1949).

La eficacia expresiva de la música, al servicio de la imagen, había quedado ya demostrada, y es a partir de los años veinte, cuando aparece la que podemos denominar como primera generación de compositores especializados en cine como **Louis Silver**, compositor de la transición al sonoro y ganador del primer *Oscar* por *One night of love* (1934); **Hugo Riesenfeld**, *Carmen* (Chaplin, 1915), *Humoresque* (Borzage, 1920), *The covered Wagon* (Cruze, 1923), *Los diez mandamientos* (1923), *Los bateleros del Volga* (1926), *Rey de Reyes* (1927) y *Amanecer* (1927); **William Axt** y **David Mendoza**, *Mare Nostrum* (Ingram, 1922), *La viuda alegre* (Von Stroheim, 1925), *El gran desfile* y *La bohème* (Vidor, 1925 y 1926), *Ben-Hur* (Niblo, 1922) o **Ernö Rapée** con *El caballo de hierro* (John Ford, 1924).

# “ESPAÑOLISMO” FUENTE DE INSPIRACIÓN MUSICAL UTILIZADA POR COMPOSITORES DE DISTINTOS PAÍSES Y ÉPOCAS

**MARÍA YOLANDA GALINDO BENÍTEZ**

Licenciada en Musicología y Profesora de Orquesta del Conservatorio Profesional de Música “Francisco Guerrero” de Sevilla.

Este gusto por lo español y más concretamente por el andalucismo pintoresquista fue puesto de moda por los escritores románticos y postrománticos: Byron, Gautier y Merimée. En el II imperio francés la andaluza Eugenia de Montijo da un fuerte impulso a la tendencia española y andaluza.

Esta atracción que Francia siente por España se pone de manifiesto en un elenco de compositores: Chabrier, Lalo o Bizet son un claro ejemplo. Esta tendencia no era algo nuevo ya lo había descubierto a mediados del siglo XIX el compositor ruso: Glinka. Si seguimos rastreando encontramos huellas españolas en la ópera “*El barbero de Sevilla*” de Giacomo Rossini y anteriormente “*Le nozze di Figaro*” de Mozart así como el “*Don Giovanni*” que desarrolla un tema español tan recurrente, la figura del Don Juan que más tarde utilizó de nuevo Strauss.

Los ejemplos son numerosos pero es destacable la ópera “*La favorita*” de Donizetti, estrenada en 1840 y cuyo libreto se basaba en los amores de Alfonso XI, rey de Castilla con la sevillana Leonor de Guzmán.

La historia se desarrolla con un fondo andaluz, sus paisajes, sus ambientes y sus monumentos característicos como el Alcázar. Los mismos lugares que sirvieron de fuente de inspiración a los músicos españoles: Albéniz, Manuel de Falla y Joaquín Turina. El ambiente andaluz se recreaba a través de la Saeta, las Sevillanas, la Petenera o cantos infantiles que acompañaban los juegos.

Análisis del fenómeno: “*Españolismo*” a través de Glinka y sus contemporáneos, de los compositores impresionistas franceses: Debussy y Ravel y de los compositores españoles: Albéniz y Manuel de Falla.

Glinka visita Castilla y Andalucía en dos ocasiones: en 1845 y en 1852 y le sirve de inspiración para la composición de dos obras: “*Jota aragonesa*” y “*Re-*

*cuerdos de una noche en Madrid*”. La fecha de la primera visita de Glinka coincide con el viaje de Liszt a las mismas regiones que el compositor ruso pero además visita Cataluña y al igual que Glinka tras su viaje compone obras basadas en nuestras raíces tal como indican sus sugerentes títulos: “*Rondó sobre un tema español*” y “*Rapsodia española*” en la que utilizó el ritmo folklórico de la jota.

En 1850 Gevaert escucha en la capital de España “*Fantasia sobre temas españoles*” en un concierto que dirigió Juan Molberg y en ese momento renace el elemento folklórico ligado a la música instrumental. Las canciones españolas y francesas llegaron a América convirtiéndose en un género novedoso que traspasó el viejo continente.

El compositor y pianista Luis Moreau Gottschalk vino a España en 1852 atraído por los ritmos de habanera, tango y guajira que en París se escuchaban en el período comprendido entre 1846 y 1849, En esta línea continuó Albéniz el compositor de Suites: tres suites antiguas, dos suites españolas, la suite cantos de España y la exitosa Suite Iberia que más tarde analizaremos.

España y Francia intercambiaron su música siendo el punto más importante las obras de Debussy y Ravel. En el movimiento impresionista estaba latente el “*Españolismo*” en obras ravelianas como “*Soirée dans Grenade*” “*Estampes*” e “*Iberia*” destacable por su viveza rítmica y colorido instrumental y la “*Rhapsodie*” de Debussy.

Maurice Ravel representa la liberación del lenguaje musical respecto a la ruptura de las estructuras románticas - alemanas. Ravel se formó en el conservatorio de París en 1889 siendo discípulo de Fauré, del que recibió enseñanzas de Piano y composición. Sus primeras obras: “*Habanera para dos pianos*”, “*Cuarteto en fa*” y “*Pavana para una infanta difunta*”.

Sus composiciones no presentan evolución hasta las *“Canciones sobre Don Quijote”* de 1932.

El españolismo en Ravel tiene su primer ejemplo en *“Habenera para piano”* de 1895 que orquestará posteriormente y será incluida en la Rapsodia española en 1907. El gusto por lo español tornará en *“La Alborada del gracioso”* y en piezas orquestadas de la *“Rhapsodie”*: Prelude a la nuit, compuesto sobre un tema de cuatro notas: Fa, Mi, Re, Do sostenido. Malagueña con ritmo ternario y Feria movimiento final inspirado en la fiesta popular española. El ejemplo más claro de tendencia española es la ópera breve *“Hora española”* ambientada en Toledo, con libreto de Franc Nohain que con original lenguaje y rimas Ravel intenta renovar la ópera bufa del momento con unos personajes bailando las habaneras cuyos ritmos se perfilan con una fina orquestación.

Claude Debussy un apasionado de España que opina sobre esta tendencia en su obra:

*“El españolismo en formas visionarias y transfiguradas a través del cante jondo y de la omnipresente guitarra: es muy representativa en este sentido, la Serenade interrompue. Quizá solamente la sonata para violonchelo y piano de 1915 sabrá desarrollar con parecida poesía esta idea del canto improvisado y libre y del ritmo rígido de la guitarra”.*

La tendencia españolista de Debussy fue alentada por Albéniz que inició un resurgimiento europeo de la música española y así España formará parte del concierto europeo, convirtiendo a Madrid en la capital musical de España y recuperando España la importancia que había tenido tiempo atrás con los polifonistas del siglo XVI.

*“Suite Iberia”* de Albéniz es un ejemplo de españolismo que animó a Debussy a seguir esta tendencia. El I cuaderno de la suite de Albéniz es de 1906 y la *“Iberia”* de Debussy está compuesta al año siguiente. Este mismo año 1907 Falla llega a París y conoce a Debussy, Ravel, Dukas y éste le presenta a Albéniz por el que Falla sentía profunda admiración. Las piezas de Falla *“Andaluza”, “Montañesa”, “Cubana”, “Aragonesa”* son claros testimonios de nuestro repertorio popular. Cádiz tierra de Falla fue transmisor e influyó en la música criolla dado que España tuvo posesiones en las Antillas y la influencia fue recíproca entre la Andalucía atlántica y el país criollo lo que originó un movimiento de la canción andaluza en ambas direcciones. Conservándose en las casas gitanas el elemento folklórico más antiguo del indigenismo andaluz el

conocido como Cante Jondo con armonía y modalidad propia y característica. El año que muere Albéniz 1909 Falla presenta sus *“Cuatro Piezas andaluzas”* en la línea de Albéniz.

Es importante mencionar *“Siete Canciones españolas”* en esta obra Falla no se limita a la escueta armonización de canciones populares sino que fusiona la nueva música a un ritmo de origen folklórico al que adapta un texto escogido previamente.

Falla escribía en 1920 en relación a Debussy y España tal como reproduce Adolfo Salazar en su libro *“La música contemporánea española”* capítulo VI Falla, página 174 y publicado por el servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo.

*“La verdad sin la autenticidad”*

*“No hay un solo compás copiado del folklore español pero la sensación al escucharlo produce un sentimiento español”.*

Esta tendencia española basada en el color modal, en la armonía y en los ecos que imitan a los tocares de guitarra andaluces.

Canciones y pantomima en *“Amor Brujo”* que fue estrenada en Madrid en 1915, *“Sombrero de tres picos”* estrenada por los ballets rusos de Daghilev y escuchada en Europa y en esta línea *“Fantasía Bética”* para piano compuesta en 1919 y dedicada a A. Rubinstein.

En 1920 Falla compone una obra basada en un episodio de Don Quijote de la Mancha a cuya plantilla orquestal simplísima se le unía la voz humana; esta obra fue considerada el punto álgido de la música española contemporánea.

Desde Iberia de Albéniz hasta el Retablo de Falla hay un recorrido de este movimiento españolista que se desarrolla en París en dos momentos distintos: A comienzos del siglo XIX y a comienzos del siglo XX.

Falla logra una libertad compositiva basada en dos elementos: La utilización del folklore como punto de partida y lo traslada al salón y la ruptura de la estructura formal dominante en aquel momento.

Finalmente en la línea del Retablo está el Concierto para clavicémbalo que vuelve a la esencia de la música popular española de los siglos XV y XVI. En este retorno a Scarlatti, Falla deja ver la influencia de Albéniz en su última obra estrenada en Barcelona en 1926 que tocó él mismo la parte del clave.

Para concluir menciono cuatro obras estrenadas con doce años de diferencia y bajo un denominador común: la influencia española. Desde el estreno de "Carmen" el 3 de marzo de 1875 al estreno del "Capricho español" de Rimski-Korsakov en 1887

Edouard Lalo su obra "Symphonie Espagnole" en re menor para violín y orquesta 1880. Lalo de origen español se inspiró en la música popular de sus propias raíces al igual que antes hizo George Bizet aunque con menos éxito en su obra "Carmen" no tuvo una buena acogida pese al colorido y la lograda evocación de un país al que nunca llegó a conocer.

Enmanuel Chabrier estrenará su rapsodia para orquesta titulada "España" el 4 de noviembre de 1883 en la Sociedad de nuevos conciertos creada por Charles Lamoureux tras la inspiración encontrada en un viaje realizado por España en compañía de su mujer. La obra dedicada a España conjuga un rítmico tema de danza inspirado en la jota aragonesa y otro más sensual basado en la Malagueña.

Manuel de Falla escribió el siguiente comentario sobre la obra:

*"Ningún español ha sabido reflejar con tanto genio la diversidad de la jota, tal como se canta por los campesinos aragoneses".*

Lalo supo transmitir la luz de nuestro país, Ravel el refinamiento y Chabrier su brillantez colorística.

El 31 de octubre de 1887 Nikolai Andreievich Rimski-Korsakov estrenaba en San Petesburgo su suite para orquesta opus 34 titulada "Capricho español" en principio se proyectó como una página para violín y orquesta y finalizó por utilizar melodías de las colecciones de José Izenga: Ecos de España, Colección de cantos y bailes populares. Los temas españoles bailables fueron el medio utilizado para conseguir una gran variedad de efectos orquestales. La obra sigue la línea marcada por Glinka en sus fantasías: "Jota aragonesa" y "Noche de verano en Madrid". "Capricho español" es una obra articulada en 5 partes: Alborada, Variaciones, Alborada, Escena y canto gitano y Fandango asturiano. La obra presenta una unidad cíclica lograda por la repetición de la Alborada con la que finalmente concluye. La Alborada Viva y estrepitosa como su aire indica contrasta con el Andante con moto de las variaciones. La Alborada tiene reminiscencias de la obertura "Carmen" de Bizet. En la Escena y canto gitano es destacable el recuerdo de la guitarra imitada por el arpa y la sección de cuerda al final del movimiento y por último en la última parte el Fandango asturiano se repiten en orden inverso los temas presentados ya en el movimiento precedente. Es destacable la utilización de las castañuelas formando parte de los instrumentos de percusión.

.....

#### **Bibliografía:**

- Marco, Tomás "Historia de la música española del siglo" Editorial Alianza
- Morgan, Robert "La música del siglo XX" Editorial Akal Música
- Salvetto, Guido "Historia de la música del siglo XX" Editorial Turner Música
- Salazar, Adolfo "La música en España" Desde el siglo XVI a Manuel de Falla. Editorial Espasa Calpe

# CLAUDE DEBUSSY: ESLABÓN INTERMEDIO EN EL PROCESO DE RUPTURA DE LA TONALIDAD CLÁSICA

**LAURA MARÍN GÁMEZ**

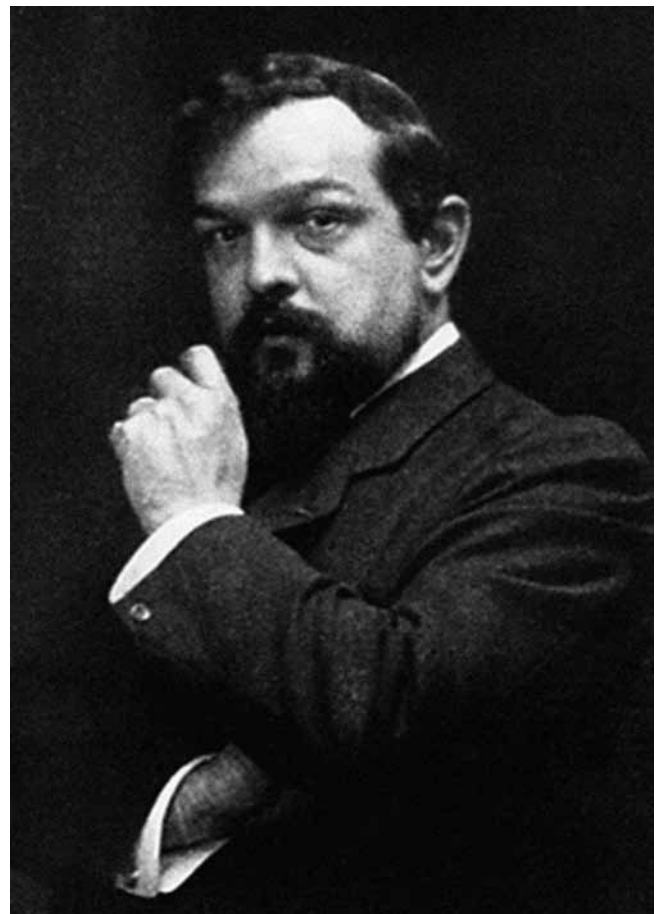
Profesora de Lenguaje Musical del C.P.M. de la Línea de la Concepción y Titulada Superior de Piano.

Con motivo del 150 aniversario del nacimiento de Claude Debussy nos ha parecido interesante recordar a este gran autor, realizando un breve recorrido biográfico, llevando a cabo un acercamiento a su lenguaje musical, y analizando una pieza para piano, uno de sus preludios para piano, el X del 2º volumen, titulado "Canope"; estos preludios representan un claro ejemplo de su 2ª etapa musical, en los que queda definido totalmente su estilo musical maduro.

## INTRODUCCIÓN: RESEÑA BIOGRÁFICA

Achille Claude Debussy nació en Saint-Germain-en-Laye en 1862, y murió en París en 1918. Los Debussy no eran músicos; sin embargo, por consejo de una pariente que descubrió las excepcionales dotes del niño, el pequeño Debussy tomó lecciones de piano, entrando a los diez años en el conservatorio de París. En 1884 obtiene el primer Premio de Roma por su cantata *L'enfant prodigue*. Con anterioridad había trabajado para la baronesa von Meck, amiga y protectora de Tchaikovski: durante tres veranos consecutivos la acompañó en sus viajes a Suiza, Italia (donde conoce a Wagner), Viena y Moscú. En 1885-86 se aloja en la villa Médicis; sus "envíos romanos" escandalizan al Instituto de Francia: se le reprocha estar *agitado por el deseo de crear lo bizarro, lo incomprensible, lo inejecutable*, y se habla incluso de un *vago impresionismo*. En esta época frecuente de vez en cuando los "martes" de Mallarmé y los "miércoles" de P. Louÿs. De carácter hogareño, Debussy apenas abandonará París en lo que le queda de vida, salvo breves estancias en Londres, Viena (donde Brahms lo invita a cenar y a ver *Carmen*) y Bayreuth (donde recibe la revelación de *Parsifal* y *Tristán*), así como una serie de conciertos en Viena, Budapest, Moscú, San Petersburgo, Roma y Amsterdam entre 1912 y 1914. A la influencia de los medios literarios y artísticos de vanguardia se suma la de ciertos descubrimientos puramente musicales: su descubrimiento de la música javanesa en la exposición universal de 1889, el de *Boris Godu-*

*nov*, que repentiza al piano en casa de los Chausson o su encuentro con Satie, pianista en el cabaret *Chat Noir*; éste predica cierta simplicidad medieval, y en su música encadena los acordes de novena. No hemos de confundirnos, sin embargo, en cuanto a la significación de la "influencia rusa" y el wagnerismo en Debussy: éste era demasiado original para imitar cualquier cosa. Pero es cierto que la riqueza de la armonía y la instrumentación wagneriana, la calidad expresiva de la declamación melódica mussorgskiana, el color inusitado de las músicas orientales o el inconformismo y la falsa ingenuidad de Satie fueron factores estimulantes o catalizadores en la formación del estilo de Debussy. La profunda originalidad de su estilo y su carácter excepcional nos permiten expresar ciertas reservas cuando se trata de establecer un pa-



Claude Debussy

ralelo con la pintura impresionista o la poesía simbolista. No obstante, Debussy se muestra en un primer "período" de su obra como el más puro y auténtico de los "impresionistas": los contornos melódicos se difuminan en un arco iris de armonías luminosas que sugiere una infinidad de cantos posibles; la retórica es sustituida por el sentimiento, la forma por la sensación, la organización aritmética de las duraciones por el ritmo interior. Las obras maestras de este período son *Preludio a la siesta de un fauno*, *Soirée dans Grenade* y *Jardins sous la pluie* (números 2º y 3º de *Estampes*), *Nuages*, *La Mer* y, en cierta medida, la extraordinaria obra maestra que representa *Pelléas*. En un segundo "período", Debussy adopta un estilo que le es propio y no halla equivalentes en la música ni en las demás artes: es un estilo que durante mucho tiempo seguirá sonando maravillosamente "moderno" y cuyos mejores ejemplos se encuentran en *El martirio de San Sebastián*, las sonatas, los *Préludes* y sobre todo los estudios para piano; finalmente en *Jeux*, una obra maestra demasiado poco conocida.

### CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL LENGUAJE MUSICAL DE DEBUSSY

Debussy quiso superar el wagnerismo y crear una estética auténticamente francesa. Sus principales **características armónicas** son: empleo de acordes nuevos o dando nuevos aspectos a los antiguos por medio de notas adicionadas y sustitutivas; preocupación por conseguir efectos inéditos en la sucesión de los acordes, huyendo de las resoluciones clásicas y de las moldeadas en procedimientos wagnerianos; búsqueda de una relativa vaguedad tonal; escritura de sentido vertical, desprovista de contrapuntismos y expresividad derivada del efecto del acorde; sucesiones paralelas prohibidas por la armonía tradicional.

Aunque no habitualmente, Debussy utiliza los **modos gregorianos** y una serie de **enlaces modales** del tipo II-I, III-I, IV-I, VII-I, así como una preferencia por el modo de fa. También destaca el uso de **escalas no tradicionales**: *escala Vachaspati*, (ya utilizada por Fauré; 64º modo karnático de los hindúes, formado por dos tetracordos griegos, el primero derivado del modo de fa y el segundo de sol); *escalas defectivas* (utilización de una escala que no tenga siete sonidos, con lo que elimina la audición de la sensible, y con ello, la percepción tonal); como ejemplos de escalas defectivas Debussy utiliza: *escalas de cinco sonidos* (pentáfona o pentatónica; en Java y Bali hay dos sistemas tonales con diferentes divisiones de la 8ª, el Pelog y el Slendro<sub>2</sub>), *escalas de seis sonidos* (escala de tonos enteros -hexátona- casi nunca aparecen escalas completas; la

razón no es la búsqueda de un nuevo sistema de escala, sino el deseo de alejarse de los modos mayor y menor), y *escalas de siete sonidos* como el Pelog, que, aunque tiene siete sonidos, en realidad dos no se utilizan (los intervalos son muy diferentes: ST, T y 3ªM; nuestro oído lo reconoce como un modo frigio).

Otra característica de su lenguaje es el uso de la **técnica del gamelán**: en su pieza para piano "Pagodas" o en su obra orquestal "El mar" encontramos pasajes típicos del gamelán (centro instrumental de la orquesta en Java y Bali), tanto en el material tonal como en la estructura: una melodía básica en el bajo, dos procesos melódicos y un vivaz jugueteo.

**Mixturas** es un término aplicado a los desplazamientos generalmente paralelos de varias notas o planos conjuntamente; es un recurso compositivo que consiste en agregar verticalmente sonidos a una línea melódica, que se van desplazando paralelamente a ella. El resultado es una "melodía de acordes". Alude a las mixturas de registros en el órgano, que pueden agregar 8ªs, 5ªs, etc. a los sonidos que el ejecutante produce presionando una sola tecla. Es famoso (característico) su uso en Debussy, aunque este recurso también puede encontrarse en otros autores como Satie, Ravel o Fauré (rasgo típico del Impresionismo). Este recurso aparece en el Preludio que a continuación analizaremos. Diether de la Motte detalla las siguientes clases de mixturas en Debussy:

- *Mixtura real*: desplazamiento paralelo exacto de un acorde. Es muy raro ("Pour le piano").
- *Mixtura tonal*: conducción paralela de acordes formados a partir de las notas de una tonalidad. Muy habitual ("La catedral sumergida", "Brouillars").
- *Mixtura atonal*: cambio de triadas mayores y menores a tal rapidez que, generalmente, faltan las notas de un acorde en el siguiente ("General Lavine").
- *Mixtura modulante*: la mayoría de los pasajes infringen el principio elegido por él mismo sin que el oyente perciba esta desviación como tal ("Minstrels").
- *Mixtura de encuadre*: la mixtura no se realiza al completo (en el comienzo de "Les sons et les parfums", sólo conduce paralelamente las voces exteriores, y entre las 8ªs de encuadre inserta recuerdos armónico-funcionales).
- *Mixtura de slendro*: cuando se juega con un espacio tetratonal o pentatonal a modo de escala slendro conduciendo las voces paralelamente ("La muchacha de los cabellos de lino").

- *Polifonía de mixturas*: dos mixturas conducidas polifónicamente una contra otra (“La terraza de las audiencias del claro de luna”).

El **acorde** se emplea como personaje principal por su riqueza, su densidad (pocos o muchos sonidos), su color, su expresión propia. El intervalo armónico preferido de Debussy es la 2ª M, que genera sus acordes preferidos: 9ª de Dominante M, tanto en estado fundamental como en 1ª inversión; acordes +4 en cadenas por tonos, en armonización de la escala por tonos; acordes tomados de la escala de tonos; notas de paso diatónicas o cromáticas; 6ª añadida a los acordes de D y los acordes perfectos, así como 9ª añadida al acorde perfecto.

Asimismo destaca el empleo habitual de **pedales largos**, no sólo en el bajo, sino en cualquier otra voz. En Debussy hay acordes muy densos (con notas añadidas, etc.) que permiten que las armonías puedan compartir notas comunes, lo que provoca que se puedan formar largos pedales. Debussy utiliza los pedales para evitar las armonías claras correspondientes a las líneas melódicas. Así, los pedales de Debussy ayudan a permitir que las melodías sean percibidas en su propio sentido melódico y no como la expresión lineal de progresiones armónicas. Estos pedales se pueden identificar como:

- *Pedal estructural o armónico*: área basada en la sección de una pedal (I o V, sobre todo), normalmente en las voces graves. En un sentido tradicional, el pedal armónico se utiliza en cadencias y como reforzamiento tonal buscando las disonancias que origina (preludio de la “Suite bergamasque”, “Velas”).
- *Pedal melódico*: línea melódica que se repite siempre en una misma altura, en contraposición a la mixtura, que lo hace en alturas diferentes (“Syrinx”).

- *Diseño pedal*: diseño repetitivo que funciona a la manera de una pedal. Es estático, por lo que no provoca sintaxis armónica (preludio “La serenata interrumpida”).
- *Pedal ornamentado*: pedal funcional y diseño pedal a la vez, por tanto, pedal no estático (“La catedral sumergida”, “Jimbos Lullaby”).

En su música las **armonías** son clásicas, adornadas con notas extrañas. También utiliza armonías procedentes de escalas modales diversas (por ejemplo la escala andaluza en “Soirée dans Grenade”). Hace hincapié en la permanencia en el ámbito de la tonalidad modal en la que no se reconocen funciones distinguibles, más que la relación V-I, aunque no se utiliza con los acordes usuales en la música tonal, al igual que la cadencia plagal IV-I; la sensible tampoco resuelve en tónica, llevándola a soluciones menos afirmativas. Emplea mucho la cadencia perfecta del modo en Re y las cadencias plagales. Semicadencia inspirada en la de Fauré (IV-V).

Como **fórmulas pianísticas** prefiere los arpeggios, pero con la melodía en el centro o en el bajo, y las resonancias de una armonía en fórmula arpegiada, trinos múltiples o acordes.

Sus **acordes** más habituales son: por superposición de 3ª (9ª natural y 7ª disminuida); acordes con notas añadidas (acordes en los que se añade la 4ª A, 4ª J y 9ª), aunque el más habitual es el de 6ª añadida; acordes bitonales (lo utiliza precisamente para no dar énfasis a la armonía. Es frecuente que utilice sucesiones de acordes paralelos de 5ª y 8ª ó 5ª y 9ª, dando muestras de un concepto armónico que luego jugó un papel importante, la bitonalidad). También emplea muchos paralelismos de acordes. (“La catedral sumergida”).

La **estructura formal** es muy importante, tanto potenciando las que ya existen (Sonata, etc.) como creando aparentes piezas aformales que esconden dentro de sí una recia estructura.

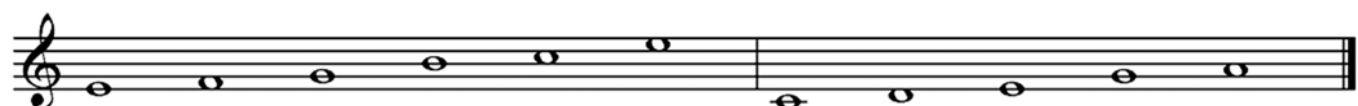
### Notas

#### 1. Modo Vachaspati



#### 2. Escala Pelog

#### Escala Slendro



### ANÁLISIS MUSICAL DEL PRELUDIO PARA PIANO "CANOPE" DE DEBUSSY

#### A. Los Preludios para piano: ubicación histórica y comentario estético

En contra de lo que pueda parecer, el análisis de las obras del siglo XX tiene un componente mucho más "tecnificado" que el de obras anteriores. En el caso de Debussy, sabemos que desarrolla su lenguaje en características muy acentuadas dentro de algunos aspectos tratados como contrastes de los movimientos artísticos previos. Eso hace que, en el caso de los Preludios, podamos ir generando categorías que nos permitan identificar los diferentes elementos sobre los que construye su mensaje musical. Los preludios para piano pretenden descubrir un nuevo mundo sonoro basado en todos los procedimientos habituales de la nueva escritura obtenida como consecuencia de intentar romper con el tipo de escritura previa. Influenciado por Mussorgsky, las músicas exóticas, la diafanidad de los modos diatónicos de Fauré, las armonías cromáticas de Wagner, etc., su mayor originalidad radica en la síntesis que realiza entre la armonía y los mil elementos modales subyacentes con un sentido casi milagroso de la sonoridad y las disposiciones instrumentales, con lo que consigue enmascarar los ejes de una tonalidad ampliada pero latente y alejarse no sólo de esta tonalidad sino de la armonía de acordes para llegar a una música basada en los juegos de intervalos.

#### B. Análisis formal de "Canope"

##### B.1. Escritura

Lo primero que llama la atención es la expresión "Très calme et doucement triste". Es la primera vez que nos encontramos una indicación que explica la idea agógica (el interés de las indicaciones con tex-

to, es que, por primera vez, no son importantes los tempos sino las impresiones que debe suscitar la música. Este hecho es importantísimo porque modifica el elemento temático y genera el posterior desarrollo de aspectos como el color, el timbre, etc. y su potenciación como elemento generador en el siglo XX) en un fenómeno que se confirma por completo en el S. XX. Por otro lado, el hecho de que esté escrito en francés elude la autoría de un autor de tradición germana o anglófila (casi obliga a que la autoría sea exclusivamente de un autor francés). También cabe destacar la sorprendente (e innecesaria) escritura a 3 pentagramas. Esto es novedoso pues nunca antes del Impresionismo se había escrito así. Se busca con esto una diferenciación de planos que aclare la escritura entre graves y agudos, en un procedimiento muy utilizado en el siglo XX con posterioridad.

##### B.2. Pedales

Toda la pieza se construye sobre pedales. Estos pedales no son una referencia tonal, sino un punto de referencia ineludible sobre el que gira todo el hecho musical. Debussy utiliza los pedales para evitar las armonías claras correspondientes a las líneas melódicas. Conviene reseñar también la brevedad extrema de los mismos, lo que les hace convertirse en una idea estructural y casi "temática". En esta pieza concretamente utiliza dos tipos de pedales:

- Pedal armónico: que utiliza en cadencias y como reforzamiento tonal buscando las disonancias que origina:
  - Acorde re-fa #-la-do: cc. 7-8-9
  - Acorde sol-re-si: cc. 11-12
  - Acordes do-sol-mi becuadro y fa-do-la: cc. 14-15
  - Acorde si becuadro-fa-la- reb: cc. 20 y 22
  - Acorde do-sol-mi (izquierda)-do-sol-re (derecha): cc. 30, 31, 32 y 33
- Pedal melódico: línea melódica que se repite siempre en una misma altura, en contraposición a la mixtura, que lo hace en alturas diferentes (cc. 7-9, 11-13, 14-15, 20, 21, 22 y 23, 24-25, 30 y 32).

##### B.3. Modalidad

Una de las características de la composición en Debussy es el uso de escalas no tonales, ya sean modales en su sentido más clásico o no tradicionales, de 5 (Slendro), 6 ó 7 sonidos sin sensible. En *Canope* la construcción gira en torno a:



C. DEBUSSY  
PRELUDES, Book II



- Escalas defectivas: las que no tienen 7 sonidos. Con la utilización de estas escalas no sólo enriqueció el lenguaje inventando nuevas melodías como resultado de una búsqueda de nuevas armonías, sino también viceversa, creando nuevas armonías derivadas de un nuevo impulso melódico.
- Escala de 7 sonidos: el Pelog (cc. 9 y 10; cc. 11 y 13; cc. 24 y 25; cc. 30 y 32).
- Slendro: se origina sobre la misma relación que la pentatónica: Do-Re-Mi-Sol-La (cc. 1 y 2; cc. 5 y 6 y cc. 26 y 27).  
1 1 1½ 1

El Slendro divide la 8ª en cinco partes casi iguales, con lo que dos de los intervalos son algo más grandes que los otros tres. Nuestro oído lo percibe como 2ª M y 3ª m y, por tanto, como pentatónico aunque, en realidad, tiene seis notas. Su importancia radica en que carece de fundamental.

Estos tipos de escala permiten una ambigüedad sonora ya que, como característica modal, no tienen fundamental y su existencia se justifica por la simple relación entre los sonidos, y no por una jerarquía consonántica que obligue a resoluciones, lo que relativiza el uso cadencial, la idea de frase, la realización de cromatismos y modifica el concepto de disonancia.

#### B.4. Mixturas

Es un término aplicado a los desplazamientos paralelos de varias notas o planos conjuntamente que aquí tiene su expresión, muy evidente, es cierto, en los compases: 1, 2, 3, 4, 5, 6; 9 y 10; 20, 21, 22 y 23; 26, 27, 28 y 29. Los compases 9 y 20, técnicamente no serían una mixtura, al no tener más que 2 notas, pero desde luego, esa es su filosofía al construirse con sonidos iguales.

#### B.5. Texturas

Se entiende por textura el tejido fabricado con muchos hilos sin principio ni fin y de una consistencia uniforme que organizan una obra musical. Debussy rompe con el sentido clásico de organización interna mediante los diferentes planos que se complementan pero que son independientes formalmente, combinando pedales, planteamientos arpegísticos, etc. La textura va modificándose de forma contrastante en pequeñas agrupaciones. Por ejemplo: cc. 1-4 mixturas en slendro; cc. 5-10 mezcla de mixtura a dos y pedal acórdico; cc. 11-13 pedal, mixtura y melisma melódico; cc. 14-16 mixtura y pedal; cc. 17 -19 octavaciones melódicas; cc. 20-23 equivalencia con c. 10 y siguientes; cc. 24-25 pelog en pedal; cc. 26-29 doble mixtura en slendro; cc. 30-33 pedal con melisma (equivalencia con c. 11 y siguientes).

#### B.6. Forma

Como ya hemos comentado anteriormente, la estructura formal, en contra de lo que pudiera pensarse, es muy importante, tanto potenciando las que ya existen (sonata, etc.) como creando aparentes piezas aformales que esconden dentro de sí una recia estructura. La armonía, la estructura compositiva y la forma, se comportan entre sí en la obra de Debussy de una manera no conocida antes. Los acordes no armonizan notas individuales de una melodía sino que un solo acorde subyace a melodías enteras, así cada acorde, cada espacio tonal, contiene una estructura compositiva y un color orquestal propios. Se percibe esto en la estructura ternaria de la pieza (tres áreas que podemos llamar ABA), dentro de la forma ternaria clásica ABA pero de manera no simétrica, con cuatro ideas (elementos o melodías, no frases en el sentido clásico) en A y considerando B como un breve desarrollo. La 1ª área de la pieza (A), tiene una extensión de 16 compases (cc. 1-16); la 2ª (B), 9 compases (cc. 17-25); y la 3ª, que podríamos llamar A', con carácter codal, 8 compases (cc. 26-33). A pesar de tener una estructura ternaria, no se trata de una forma cíclica, sino lineal, y tampoco puede hablarse de tonalidad en el sentido clásico de la palabra, ya que no hay sintaxis armónica, aunque la pieza tiene una armadura con un bemol.

#### B.7. Melodía

Se construye sobre procedimientos escalísticos y sobre intervalos armónicos y melódicos de tritono (tres tonos)-5ª disminuida o de tres tonos y un semitono (5ª justa) de dos notas:

- Primer área (A): re-la (ascendente), mib-lab (descendente), lab-re becuadro (descendente), la becuadro-re becuadro (descendente), fa#-do (ascendente), sol-re (ascendente), mib-sib (ascendente), do-sol (ascendente).
- Segunda área (B): si becuadro-fa (ascendente), do#-sol (ascendente), fa-do# (ascendente).

Como se puede comprobar, toda la pieza, tanto armónica como melódicamente, está construida mediante intervalos de 5ª, ya sea de tres tonos (disminuida) o de tres tonos y un semitono (justa). Tan sólo una vez aparece el intervalo de 5ª aumentada (c.20: fa-do#).

Con respecto a los elementos melódicos o ideas dentro de estas áreas:

- Área A (cc. 1-16):
  - 1er elemento (a): cc.1-6: Re-La-Do-Mi-Re-Sol-Do-La (Slendro);

- 2º elemento (b): cc. 7-10: pedal re-la-fa#-do y cromatismos duplicados a la 8ª en ambas manos;
- 3er elemento (c): cc. 11-13: pedal sol-re-sib-re-mi becuadro en cc. 11, pedal sol-re-si becuadro-re-si becuadro-mi en c. 12, y pedal mib-sib-mib-sol-reb en c. 13; melódicamente, en los compases 11 y 13 se forma una escala Pelog en la mano derecha;
- 4º elemento (d): cc. 14-16, tres compases que sirven de puente para ir a la 2ª área de la pieza: pedales (do-sol-mi becuadro-do-sol-re becuadro, y fa-do-la-mib-sol-re becuadro) y escala hexátona (de tonos enteros).
- Área B (cc. 17-25): breve desarrollo en el que utiliza varios elementos, unos nuevos y otros que ya han aparecido anteriormente:
  - c. 18: pedal (la-reb-sol-si becuadro-mi);
  - cc. 20-23: pedal (sol-si becuadro-fa-la-reb-sol) y misma melodía que el elemento b del área A;
  - cc. 24-25: escala Pelog (lab-sol-fa#-re-do#-sib-la-lab, siete sonidos).
- Área A' (cc. 26-33): con elementos de A y carácter codal:
  - cc. 26-29: similar al elemento a de A, escala Slendro;
  - cc. 30-33: Coda, en la que utiliza el elemento de A, pedal do-sol-mi-do-sol-re, y en los cc. 30 y 32, la escala Pelog (siete sonidos).

Como algo característico destaca la manera en la que termina la obra. Como ya hemos dicho, las melodías de Debussy no son las tradicionales del clasicismo, sino que son melodías sin resolver. Tenemos aquí un ejemplo de esto en el c. 32 en la melodía de la mano derecha, que termina descendiendo por segundas mayores (intervalo que gusta mucho a Debussy) pero que termina en un "mi" disminuyendo poco a poco hasta la extinción del sonido en ese "mi" que no resuelve en "re" que es lo que se espera. En realidad ese "re" en el que debería resolver se ha oído antes

en el pedal del bajo y el sonido todavía se mantiene aunque muy lejano, casi extinguido. (Este es un procedimiento casi orquestal, que Ravel también utilizaba para cambiar el color de la orquestación).

### CONCLUSIÓN

La música del S. XX se remonta conceptualmente al Tristán de Wagner como paradigma de una nueva concepción armónica definida por la tensión y acumulación cromática del material sonoro que dio como resultado la melodía infinita y la expansión armónica de la tonalidad. Este principio de cromatismo total que también siguieron Reger y Mahler y culminó Strauss en la simultaneidad de tonalidades y estructuras armónicas de Salomé y Electra conocida como tonalidad extendida, llevó a la ruptura total que Schoenberg terminó. El papel de la tonalidad extendida es muy importante en la necesidad de encontrar nuevas fuerzas de expresión, ya que Debussy, eslabón intermedio en este proceso de ruptura, basa su evolución, por ejemplo en el paralelismo y modalismo como recurso de ambigüedad ya fuera de la tonalidad y como idea de progresión de acordes alejados de una tonalidad determinada con un valor complementario. Debussy introdujo acordes bitonales que participan del sentido de dos series de armónicos, por ejemplo, combinando dos tríadas para formar una sola armonía. Esto iniciaba una nueva concepción en la que se desplegaba un conjunto de armonías mezcladas que podía ser conducido hacia toda clase de tonalidades múltiples y finalmente, incluso hacia un intento de síntesis de todas ellas. Las relaciones entre los pivotes IV-I-V se renuevan indefinidamente por el uso de acordes prestados de otros modos sobre estos grados, iniciando así la técnica que luego desarrollará Messiaen de combinar cromatismo y modalismo, enriqueciendo así la armonía por la bimodalidad o la bitonalidad. La obra de Debussy insufló a la música un viento de libertad, revolucionando las leyes de la armonía, desdeñando las convenciones formales y creando una nueva técnica pianística.

### Bibliografía:

- Artaza Fano, Javier: "Evolución armónica y procedimientos compositivos". Master ediciones. Murcia, 2000.
- Desportes, Y. y Bernaud, A.: "Manual práctico para el reconocimiento de los estilos desde Bach a Ravel". Real Musical. Madrid, 2003.
- De la Motte, Diether: "Armonía". Ed. Idea Música. Barcelona, 1998.
- De Candé, Roland: "Nuevo diccionario de la música" (II: compositores). Ed. Ma non troppo. Barcelona, 2002.
- Persichetti, Vincent: "Armonía del S. XX". Ed. Real Musical. Madrid, 1985.
- Reti, Rudolph: "Tonalidad, atonalidad y pantonalidad". Ed. Rialp. Madrid, 1965.
- Debussy, Claude: "Préludes, 2e Livre". Editio Musica Budapest.

# VERDAD Y FICCIÓN AMADEUS: DE LA BIOGRAFÍA AL TEATRO, Y DEL TEATRO AL CINE (1ª PARTE)

**ALFONSO MÉNDIZ NOGUERO**  
 Profesor Titular de la Universidad de Málaga

## 1. Introducción: aciertos y desaciertos en la crítica

El 2 de noviembre de 1979 se estrenó en el National Theatre de Londres el drama psicológico *Amadeus*, de Peter Shaffer. En los días siguientes, los críticos musicales pusieron el grito en el cielo: '¡*Amadeus* no es más que una gran mentira, una absoluta tergiversación de la vida de Mozart!'. A pesar de ello, la obra tuvo una recepción muy favorable en el público, y, en abierta oposición a los comentaristas musicales, los críticos teatrales la ensalzaron como una obra de gran originalidad.

Mientras seguía la polémica, el director checo Milos Forman anunció su deseo de llevar la obra al cine. Y, en efecto, en septiembre de 1984 se estrenaba la versión cinematográfica de *Amadeus*, que lleva la supuesta rivalidad entre Salieri y Mozart hasta el último rincón del planeta. Sin actores conocidos, obtuvo un gran éxito de taquilla y también numerosos premios; entre ellos, 8 Oscars de la Academia de Hollywood, incluidos los de mejor película, director y actor. La mayor parte de los espectadores ni siquiera conocían la existencia de Salieri, pero tras ver el filme todos se convencieron de que ese compositor italiano conspiró para hundir el prestigio de Mozart y le acosó psicológicamente durante el último año de vida. Con esto, la indignación de los músicos se expresó aún con más fuerza, con airadas protestas por el mal que infligía a la imagen del compositor. A la vez, surgieron las primeras discrepancias entre los críticos teatrales, que vieron en el filme una gran traición a la obra original.

Sin embargo, unos y otros se equivocaban. Por una parte, el filme popularizó la obra teatral, que siguió representándose durante años; y en modo alguno la traicionó: el público sabía que estaba viendo una creación distinta a partir del mismo relato, y no le sorprendió ver que una misma historia caracterizaba de modo diverso a los personajes: porque entendían que era una exigencia del nuevo medio en el que se expresaba.

A la vez, el filme no fue tan devastador para la música como los eruditos musicales proclamaban. *Amadeus* creó una auténtica Mozart-manía: se reeditaron sus óperas y conciertos, y los CDs con sus composiciones musicales se vendieron por millares en los meses siguientes. Al mismo tiempo, confirió una gran popularidad a Mozart, que pasó a ser más conocido y venerado que Bach, Liszt o el mismísimo Beethoven. También Salieri fue recuperado: de su desconocimiento casi absoluto, empezó a ser alguien relevante para el público no iniciado, y algunas de sus óperas se llevaron a escena como consecuencia del filme.

En el presente trabajo, nos proponemos estudiar la 'doble adaptación narrativa' en *Amadeus*: de la biografía al teatro, y del teatro al cine. En esta primera parte, estudiaremos la adaptación que Shaffer hizo de la biografía de Mozart a la obra teatral, tomando de la vida del compositor algunos elementos con notable potencialidad dramática: la misteriosa muerte de Mozart y la leyenda del envenenamiento, La rivalidad Salieri *versus* Mozart y el personaje de Catarina Cavalieri, el hombre de la máscara y el encargo del *Requiem*. En las otras dos, analizaremos la adaptación de la obra teatral al cine: el proceso de reescritura, la reorganización del relato, los cambios en el tono, en los temas y en los personajes; la nueva focalización narrativa, la estructura dramática y los diálogos.

## 2. Marco histórico: Mozart en la corte de Viena

Según reconoció años más tarde, Shaffer tardó más de un año en leer y asimilar todo lo que se había escrito sobre Mozart. Su aproximación, por tanto, tenía un fuerte respaldo histórico. A pesar de ello, en más de una ocasión ha aclarado que nunca pretendió "hacer una historia objetiva de Wolfgang Mozart (...). El *Amadeus* teatral nunca pretendió ser un documental biográfico del compositor (...) porque siempre he reclamado la inmensa licencia del narrador para embellecer su relato con elementos ficticios".

Así pues, la obra no puede juzgarse en términos de 'fidelidad histórica', aun cuando toda la trama se sustente sobre una gran tarea de documentación. En efecto, casi todas las escenas de *Amadeus* tienen un referente concreto en la vida del compositor. Pero ese referente es, no pocas veces, distorsionado, porque el autor utiliza esos pasajes verídicos para desarrollar algunos temas que le interesan.

La primera decisión de Peter Shaffer tuvo que ver con el marco temporal. Adaptar una vida a una obra dramática (sea cine o teatro) supone, necesariamente, elegir un arco muy concreto de la vida del personaje: el período de mayor intensidad dramática, el hecho que supuso una crisis personal o que dio sentido a su vida. Con ello se evita la natural dispersión de una biografía en hechos aislados –por importantes que sean– y se busca crear una historia compacta: una «unidad de acción» que Aristóteles atribuía al drama.

En el caso de *Amadeus*, Peter Shaffer optó por narrar la última década de la vida de Mozart: desde que abandona al Arzobispo de Salzburgo en 1781 hasta su muerte en 1791, aunque añade también unas breves pinceladas de la juventud de Salieri y un largo monólogo del italiano situado en 1823. En este período Mozart compone con total libertad, se traslada a la capital de la música (Viena), se casa con Constanze Weber, alcanza el cénit de su talento musical y muere repentinamente en circunstancias extrañas. No son pocos los elementos con potencialidad dramática que se reúnen en esos diez años. Además, la unidad de escenario –la corte vienesa– propicia una compacta estructura (principio-medio y final) en la que abundan intrigas políticas y musicales (la pugna entre compositores italianos y austríacos en el entorno del Emperador) a la par que conflictos personales (mala situación económica, dificultades en su carrera artística, etc). Además, en esos diez años compone sus principales óperas: *El rapto en el serrallo* (1782), *Las bodas de Fígaro* (1786), *Don Giovanni* (1787), *Così fan tutte* (1790), *La clemencia de Tito* (1791) y *La Flauta mágica* (1791). Por tanto, esa acotación temporal supone un gran acierto narrativo.

Dentro de ese marco, la obra se centra en el último año de su vida: 1791. En ese año, Mozart experimentó nuevas y fuertes tensiones que Shaffer desarrolla en el argumento de su obra: el oculto simbolismo de *La flauta mágica* y el consiguiente rechazo de la masonería, el inquietante encargo del *Réquiem* y el misterio-

so hombre de la máscara, etc. Además, esa constricción temporal intensifica la tensión dramática de los conflictos anteriores (con su padre, con sus enemigos en la corte) y los reorienta en función del clímax, que no es otro que la muerte de Mozart. Es interesante observar cómo todos los conflictos se enlazan con el tema de la muerte, algo que obsesionó a Mozart en sus últimos meses.

En la obra, sobre todo desde el comienzo del segundo acto, Mozart aparece progresivamente decaído, enfermo, angustiado; perseguido por fantasmas interiores. Es, de alguna manera, la traslación de una fuerte crisis interior en la que se sentía perseguido por la muerte. En la biografía de Nissen, elaborada con los recuerdos de Constanze (con quien casó en 1809), se puede leer lo siguiente: «Un hermoso día de otoño de 1791, Constanze le llevó en coche al Prater para que se distrajera. Cuando estaban sentados a solas, Mozart empezó a hablar de la muerte; afirmó que estaba escribiendo el *Requiem* para sí mismo».

### 3. Clímax dramático: ¿Muerte o envenenamiento?

La leyenda sobre la muerte de Mozart es, por muchos motivos, el clímax de la obra teatral. Y hay una base histórica que sustenta esa leyenda, pues la extraña enfermedad del compositor y su muerte virulenta no han encontrado aún su explicación definitiva.

Al principio se creyó que había muerto a consecuencia de una fiebre biliar, pues eso determinaron los doctores Closset y Sallaba. Posteriormente, sobre todo a partir del trabajo del doctor Carl Bär, se generalizó la opinión de que murió por una fiebre reumática, caracterizada por inflamaciones y dolores en las articulaciones. La última palabra parece haberla dicho el doctor Peter J. Davies, quien publicó un detallado estudio para demostrar que Mozart falleció como consecuencia de una infección estreptocócica.

Lo importante es señalar que el genial compositor murió preso de innumerables dolores, y rodeado de un halo de misterio que fue germen de posteriores leyendas. Entre ellas, la que afirma que Mozart murió envenenado –hipótesis que aún hoy mantienen algunos– y a manos de sus enemigos.

El rumor nace casi con su muerte. Ya en la Nochevieja de 1791, tres semanas después del fallecimiento, un periódico de Berlín publicaba lo siguiente:

«Mozart ha muerto. Volvió de Praga sintiéndose enfermo; se pensó que tenía hidropesía y murió en Viena. Como el cuerpo se hinchó tras la muerte, hubo incluso quien pensó que lo habían envenenado...».

En realidad, esta leyenda venía de antiguo, pues se había fraguado antes en la imaginación del compositor. Wolfgang, consciente de la rareza de su enfermedad y de sus dolorosos síntomas, terminó por creer que sus enemigos le habían emponzoñado el agua, suministrándole un veneno de acción retardada. En las memorias de Vincent y Mary Novello, que en 1829 visitaron a Constanze Mozart para recabar información sobre su marido, se leen estas líneas: «Unas seis semanas antes de su muerte empezó a obsesionarse con la idea de que le habían envenenado. ‘Sé que tengo que morir’, exclamaba; ‘alguien me ha dado agua *toffana* y ha calculado el momento preciso de mi muerte’».

No sabemos cuándo se generaliza la leyenda, aunque parece ser pronto, en torno al 1800. Lo decisivo es que se extiende por toda Viena con progresiva firmeza, pues la ciudad de la música empezaba a sentir un enorme peso en su conciencia por haber dejado morir en la miseria al músico más genial de su tiempo. Pasan los años y la hipótesis cae en el olvido. Sin embargo, un terrible suceso acontecido veintitrés años después va a relanzar la leyenda hasta nuestros días. En noviembre de 1823, un compositor de segunda fila, Antonio Salieri, intentaba suicidarse en el Hospital General de Alservorstadt, en Viena, mientras gritaba a sus servidores que él había envenenado a Mozart. Es, justamente, la escena con la que arranca el filme de Milos Forman.

Según algunos testigos, Salieri había ‘confesado’ su homicidio en medio de un ataque de locura. Cuando quiso retractarse, toda Viena comentaba ya el suceso y lo creía a pies juntillas. Para los vieneses resultaba reconfortante poder descargar sobre un extranjero venido a menos toda la culpa del triste final de Mozart. Beethoven –entonces anciano y convaleciente–, que era el discípulo de Salieri, sufrió mucho con la noticia. Postrado en cama, siguió esos sucesos a través de lo que le contaban los amigos que iban a verle. En sus *Cuadernos de Conversación* hay varias referencias, como ésta de 1824: «Salieri está otra vez muy mal. Está realmente deshecho. Tiene fantasías de ser el responsable de la muerte de Mozart y de haberle envenenado. Esto debe ser verdad, porque él quiere confesarlo...».

Shaffer, que conocía toda la documentación al respecto, decidió utilizar esta leyenda en su drama. De hecho, la última escena de la obra, tras el intento de suicidio de Salieri, recoge varios de esos testimonios. Oímos, primero, los rumores de la población vienesa en noviembre de 1823, señalándole como el asesino de Mozart (II, p. 114); después los Venticelli leen en voz alta un fragmento de los *Cuadernos de Conversación* de Beethoven de 1824: «Salieri está trastornado. Continúa afirmando que es el culpable de la muerte de Mozart» (II, p. 116); y, finalmente, leen también una noticia del «Allgemeine Musikalische Zeitung» del 25 de mayo de 1825: «Nuestro benemérito Salieri no acaba de morir. Se dice que en el delirio de su imaginación ha llegado incluso a acusarse él mismo de la temprana muerte de Mozart» (II, p. 116).

Con esto, se hace evidente que Shaffer pretendía ofrecer al público el sustrato histórico de la leyenda. Pero no le interesa contar la historia, sino dramatizarla. La extraña muerte de Mozart es, sí, el clímax de la historia, pero en su obra adquiere un doble significado temático. Por una parte, convierte la pugna entre Mozart y Salieri en el motor de la trama y en ocasión para plasmar sus temas preferidos: mediocridad versus genialidad, disciplina frente a inspiración, el hombre frente a Dios, etc. La fuerte carga de documentación histórica sirve sólo de base para una reinterpretación global de la vida de Mozart. Por otro lado, Shaffer reinventa la leyenda del envenenamiento dándole aquí un sentido moral: Salieri no habría inoculado en el cuerpo de Mozart ninguna sustancia letal, sino que había introducido en su mente un pensamiento obsesivo que le llevaría a la tumba. Con esto, el drama estaba definitivamente planteado.

#### 4. Conflicto principal: Salieri contra Mozart

Además de la muerte, lo que dramatiza la obra teatral es la supuesta rivalidad entre los dos músicos. Antonio Salieri era, desde 1771, el Compositor de la Corte y Director de la Orquesta Imperial. Con sólo veinticuatro años ocupaba uno de los puestos musicales más importantes de Europa. En esa situación, no es de extrañar que en 1781 sufriera una repentina y celosa animadversión hacia aquel chiquillo genial que acababa de llegar a Viena y empezaba a robarle la admiración de la Corte.

Esto parece corroborarse en la correspondencia entre Wolfgang y su padre. Uno y otro hablan en sus

cartas de una 'camarilla' de italianos, liderados por Salieri, que hacían lo posible por reventar sus óperas y obstaculizar su carrera en Viena. Aun teniendo en cuenta que padre e hijo eran austríacos, y que sólo por ello veían a los italianos como enemigos musicales, parte de lo que cuentan parece haber sido verdad. Así se entiende una carta de diciembre de 1781, en la que Wolfgang se queja a Leopoldo de que «el emperador no tiene ojos más que para Salieri». En el mismo texto, acusa al italiano de haber intervenido ante el emperador para que no le asignaran como alumna a la Princesa de Württemberg (escena que aparece tanto en la obra como en el filme). En mayo de 1783, en otra carta a su padre, Mozart le habla de un libreto que le ha prometido Da Ponte: «¡Quién sabe si podrá –o querrá– cumplir su palabra! Como sabe usted bien, los caballeros italianos son muy amables en nuestra cara, pero si está de acuerdo con Salieri, no recibiré el libreto en la vida».

Con todo, hay que decir dos cosas. La primera es que Salieri no fue la 'mediocridad' que vemos en la

obra de Shaffer. Maestro de Beethoven, Schubert y Liszt, tenía entonces una merecida reputación como compositor, pues supo realizar en su música todos los requerimientos que de él esperaban sus patronos. Su problema fue que Mozart llegó mucho más allá. Y mientras su música se perdía en tan solo diez años, la de Mozart crecía en cada generación sin debilitarse: ganando fuerza a través del tiempo.

La segunda es que, aunque rivales, Mozart y Salieri llegaron a tener una buena relación; incluso podríamos decir que se tenían uno y otro en alta estima. Si los italianos hubieran sido tan poderosos en la corte y Salieri tan malévolo con él, ni *El rapto en el serrallo*, ni *Las bodas de Fígaro* ni *Così fan tutte* se hubieran representado en las salas de Viena. Tampoco Salieri hubiera compartido con Mozart un programa doble de ópera en el Palacio de Schönbrunn en febrero de 1786, y no hubiera permitido el nombramiento de Wolfgang como Kammermusicus en diciembre de 1787, ni como Kapellmeister, en los últimos días de su vida.

**ESCUELA de  
MUSICA y  
CANTO**  
*Lina Navas*

**INICIACIÓN a partir de 4 AÑOS**

**CLASES DE APOYO (CONSERVATORIO)**

**PREPARACIÓN PRUEBAS DE ACCESO  
(ELEMENTAL Y PROFESIONAL)**

**CLASES DE ADULTOS**

**www.salinamusical.com**

**PIANO  
ÓRGANO - TECLADO  
SOLFEO - ARMONÍA**

**CANTO**

*Método basado en técnica vocal y respiración para cualquier tipo de genero*

**GUITARRA**

*Clásica y eléctrica, Rock – Blues, Método de Improvisación, Composición de Solos, Armonía aplicada a la Guitarra, Técnica de Púa, Tapping, Arpeggios, Escalas, etc.*

**VIOLIN - VIOLA**

**“Iniciación a partir de 3 años”**

*Clases individuales y conjunto orquestal.  
Clases de Música de Cámara*

**952 22 79 89**

**617 51 68 55**

**Plaza de Arriola 1, 2º 1 - MÁLAGA**

*“Frente al puente de los Alemanes”  
(A 200 metros de la estación  
de cercanías)*

**salinamusical@hotmail.com**

# JOHAN WILHELM WILMS, EL HOLANDÉS QUE NO ERA ERRANTE...

**DANIEL CORONAS VALLE**  
Abogado y conferenciante

Continuando con nuestra saga de ilustres “desconocidos”, al menos para el gran público, hoy comentaremos la vida y obra del compositor holandés Johan Wilms.

Wilms fue un compositor relevante en su época hasta el punto de ser el compositor del himno nacional holandés entre 1815 y 1932. Esta composición la realizó profundamente impresionado por los acontecimientos previos de la Revolución Francesa

Aunque nacido en 1772 en Alemania pronto se traslada a Holanda, donde vive toda su vida.

Recibió sus primeras lecciones de piano de su padre y su hermano mayor y se inicia en la flauta de manera autodidacta llegando a ser solista de tal instrumento en dos orquestas.

Así mismo fue un destacado organista, interpretando regularmente en la iglesia baptista en Ámsterdam durante 23 años y formando parte de jurados en diversos concursos de composición en su época.

Contemporáneo de Beethoven, es considerado un seguidor más fiel que este de la tradición clásica de Haydn o Mozart. Su escritura muestra finura de trazo y destacan sobremanera en su producción obras como las *Sinfonías 6 y 7* o el *Concierto para fortepiano n° 1* además de sus Sonatas para piano a 4 manos obra de gran brillantez. Estas dos obras junto a la Sonata para Flauta opus 33 constituyen lo más interpretado de su no demasiado extenso catálogo.

A nivel sinfónico Wilms escribió 7 Sinfonías de las cuales no todas se conservan pues algunas desaparecieron tras su muerte en 1847. Ni siquiera hay acuerdo entre los musicólogos para datar las 5 primeras de ellas pero sí parece existir consenso en considerar las dos últimas: la 6 y la 7 como las dos mejores de su producción.

Toda esta controversia y falta de información no hacen sino acrecentar el leve misterio que subsiste sobre la obra de este autor dotándolo de un carácter más sincrético aun. Resulta paradójico la escasa información o referencias tanto bibliográficas como



de internet y más aun en su país. Hay mínimas apariciones salvo algún festival local lo que demuestra que tampoco fue profeta en su tierra...

Son los grandes estudios de grabación alemanes y la musicología inglesa quienes parecen, respectivamente, desenterrar recientemente al autor.

Estilísticamente la obra de Wilms atraviesa una época de transición, como todas sumamente compleja y a la vez atrayente, donde impactan dos revoluciones estéticas: la reforma que impone Gluck y el comienzo del romanticismo. Wilms actuó con prudencia y su compromiso con el racionalismo clásico ilustrado es evidente, pero no es un simple epígono que utiliza unas fórmulas acreditadas y seguras sino que abre un espacio en el mundo consolidado del canon y el código. El lenguaje de Wilms es preciso; su orquestación, de un sutil colorido intimista; sus planteamientos están bien pensados y siempre tiene al oyente en mente.

Desde estas líneas animamos al lector a acercarse a él y descubrir su estimable calidad.

# Hoy hablamos con... entrevista a:

## PAULA CORONAS PIANISTA

Por **IVÁN VILLA**

**Profesor de Coro y Jefe del Departamento de Orientación, Formación, Evaluación e Innovación Educativa del Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra de Málaga.**

*Con ocasión de la publicación del nº 50 de la revista Intermezzo hemos querido poner en valor, desde este foro de la comunicación, la figura de la que es su directora y cofundadora. No hace mucho le propuse hacer esta entrevista y es cierto que se lo ha pensado, ya que en esta casa permanece siempre al otro lado de la pluma. Hoy hemos querido detener el tiempo, encender los focos e iluminar el escenario de su carrera para arrojar luz cenital sobre algunos aspectos de esta polifacética artista e intelectual de la música.*

*Nos acercamos sin duda a uno de los perfiles más interesantes del panorama musical español, y no digo andaluz porque me quedaría muy corto. Una carrera musical poliédrica de la que vamos a intentar descubrir y conocer un poco más algunas de las facetas más destacadas. Coronas es un valor en auge de la música que no ha perdido esa mirada chispeante de niña inquieta. Siempre dispuesta a emprender nuevos retos o llegar un poco más allá, siempre con una sonrisa amable que transmite seguridad, sosiego y cercanía, aunque la podríamos llamar "doctora". Aunque camina hacia adelante con decisión y paso firme, nos brinda siempre un gesto de profunda admiración hacia quienes han sido sus profesores y maestros que refleja siempre en sus palabras y escritos. Su actitud destila humildad, sus ojos, inteligencia y su buen hacer, un gran talento que constituye una realidad que a través de diez cuestiones trataremos de acercar al lector.*

**Paula Coronas** nace en Málaga (España). Titulada por el Conservatorio Superior de Música de Málaga, estudia con el profesor José Eugenio Vicente Téllez en el grado Elemental y bajo la dirección del catedrático Horacio Socías. Posteriormente perfecciona sus estudios musicales con la catedrática Ana Guijarro, en la Escuela Reina Sofía de Madrid con el profesor Anatoli Povzoun, del que recibe la herencia directa de Neuhaus.

Es profesora de piano por oposición en el Conservatorio Profesional de Música "Manuel Carra" de Málaga. Asimismo es doctora en Comunicación y Música por la Universidad de Málaga. Ha participado como directora y ponente en los Cursos de Verano de la Universidad de Málaga.

Tras una trayectoria distinguida por premios y menciones en Concursos Nacionales e Internacionales tales como: Concurso Marisa Montiel en dos ediciones (1986 y 1994), donde recibe además el Premio Especial de Interpretación de Música Española; Primer Premio Internacional de Ibiza (1990); Premio Concurso Gregorio



Baudot (Ferrol 1990); Premio Ciudad de Melilla (1994), Premio Ciudad de Berga (Barcelona 1995); Segundo Premio Club de Leones (1997, Málaga); Premio Samuel de los Santos Concurso Albacete (1998); Premio Jóvenes Concertistas (Villa de Sahagún, León, 1999)..., Paula Coronas ha ofrecido numerosos recitales y conciertos con Orquesta por toda la geografía española y gran parte del extranjero (Francia, Portugal, Rumanía...).

Ha trabajado bajo la batuta de grandes directores como Edmon Colomer, Michael Thomas, Juan Rodríguez Romero, Octav Calleya, Pablo González, Máximo Paris, Antón García Abril, Miguel Sánchez Ruzafa, Manuel Hernández Silva, José Miguel Rodilla, Miguel Romea, Alejandro Jassán... Paula Coronas es especialista en música española, habiendo trabajado repertorio del piano español con grandes maestros como Esteban Sánchez, Ana Guijarro, Frederic Gevers y Antoni Besses.

Ha grabado numerosos Cds especialmente dedicados a la música española. Cultiva la obra pianística del maestro Antón García Abril, cuya composición, "Alba de los Caminos" ha sido estrenada mundialmente por Paula Coronas, a quien está dedicada la obra. En marzo de 2012 actuó como solista en la interpretación de esta obra en el Auditorio Nacional de Madrid, con gran éxito.

Cabe destacar sus grabaciones para Radio y Televisión en canales autonómicos y nacionales, como los "Conciertos de la 2" (TV Española), en el que se emitió el estreno de "Alba de los Caminos" en el Auditorio Reina Sofía de Madrid, así como su reciente actuación y entrevista en "Programa de mano" en TVE 2, y su intervención en Radio Nacional de España el día 1 de abril de 2012, dentro del espacio "Álbum de discos" donde se ha dado a conocer su grabación del Concierto nº 2 para piano y orquesta del compositor José Muñoz Molleda.

Es autora de diversas publicaciones bibliográficas sobre la vida y obra de los maestros García Abril y Joaquín Rodrigo, que incluye edición bilingüe y CD recopilatorio de la obra pianística de ambos maestros.

Paula Coronas es directora de la Revista musical Intermezzo y es colaboradora de las Revistas Ritmo y Melómano.

Es miembro fundador y vocal de la Junta Directiva de Juventudes Musicales de Málaga, siendo requerida habitualmente para formar parte de Jurados en Concursos Nacionales e Internacionales.



[www.paulacoronas.com](http://www.paulacoronas.com)

Paula Coronas en la Sala María Cristina de Málaga, durante la grabación de su reciente CD.



Paula Coronas

**1) Directora de publicaciones, pedagoga, investigadora, intérprete, promotora de concursos... ¿cómo compagina usted las distintas vertientes musicales que desarrolla con la actividad docente?**

Con ilusión y con gran entusiasmo. Ante todo soy una persona inquieta que busca aprender y disfrutar de la Música. Si a eso se añade mi satisfacción personal al ver realizados algunos de mis retos, el resultado puede ser explosivo... (sonríe). Me gusta la Música desde las numerosas ópticas que ofrece, y eso me recompensa todo el esfuerzo y trabajo necesarios que dedico a ello con entrega y pasión.

**2) ¿En qué faceta musical se siente más cómoda?**

Fundamentalmente mi vocación temprana se encamina a servir a la Música a través de la interpretación. El hecho musical en vivo me parece fascinante, cuando te conviertes en verdadero transmisor o mediador entre el compositor y el público... durante un recital o en un concierto con orquesta o camerístico..., sinceramente, conozco pocas experiencias tan emocionantes e irrepetibles como estas..., y como contrapunto ideal aparece en mi vida el privilegio de aportar mis conocimientos y enriquecerme diariamente a través de la enseñanza, de la pedagogía, mi otra gran actividad vocacional, un espacio maravilloso donde nunca dejo de recibir.

**3) ¿Cómo surgió la idea de crear esta revista que se ha convertido en seña de identidad del Conservatorio Manuel Carra y en un foro de conocimiento e investigación de distintos profesionales de la música y la comunicación?**

La Revista Intermezzo nace fruto del buen entendimiento, la cooperación y sobre todo del impulso dinamizador e ilusionante de un primer equipo directivo del Conservatorio Manuel Carra: allá por el ya lejano año 1996, dentro de un grupo de profesores muy jóvenes, con la frescura y las ganas propias de quien empieza a despuntar en un sendero profesional, propongo a la entonces directora del Centro, y buena amiga, M<sup>a</sup> Ángeles Reina, la creación de un nuevo espacio para la cultura musical, donde tuvieran cabida manifestaciones, testimonios,

estudios, investigaciones, ensayos, entrevistas y opinión. Intermezzo abre sus páginas desde entonces ininterrumpidamente manteniendo intacto su espíritu divulgador, liberal y pedagógico del que continúa haciendo gala 50 números después: toda una suerte haber contribuido en sus primeros pasos desde la jefatura del equipo de redacción, primero, y un orgullo, encabezarla posteriormente (desde el año 2002), en la dirección de esta publicación que ha sabido crecer en el progresivo perfeccionamiento de su contenido y al amparo de una sólida, firme e independiente línea editorial. Gracias a la calidad de los numerosos y valiosos colaboradores, al patrocinio y subvención imprescindibles de nuestros anunciantes, al masivo y fiel seguimiento de sus lectores, el sueño de Intermezzo sigue vivo hoy con más fuerza que nunca. El secreto, una vez más, el trabajo hecho con ilusión y entrega, sin pedir nada a cambio.

**4) ¿De qué forma enriquece el contacto con el hecho musical su propia práctica docente?**

Pienso que la enseñanza se ve ampliamente recompensada con la carrera concertística y la experiencia de la interpretación en vivo, pues ambas actividades demandan unas exigencias elevadas por parte del músico. En este sentido, no sólo se complementan, pienso, sino que una tarea enriquece a la otra. La experiencia en el escenario te aporta capacidades y conocimientos musicales –concentración, autocontrol sonoro y auditivo, captación estructural y armónica, memorización y destreza técnica-expresiva-, que son eficaces en los planteamientos pedagógicos. Entiendo que la práctica instrumental, el ejercicio de la profesión, -con toda la carga de aprendizaje, investigación, disciplina y hábito de estudio que conlleva- es netamente beneficiosa y productiva en la entrega honesta y generosa que un buen pedagogo debe practicar en el aula.

**5) ¿Qué le ha aportado la investigación y los estudios de tercer ciclo (doctorado) a su formación y desempeño musical?**

Estos estudios de doctorado y posterior investigación que culminé en el año 2009 con la defensa de mi Tesis Doctoral en la Facultad de Ciencias de la Comunicación



Paula Coronas

de Málaga, supusieron un soplo de aire nuevo en mi carrera. Tuve la gran suerte de optar –gracias a la brillante y pionera iniciativa de la mencionada Facultad- a un novedoso programa de Doctorado recién implantado en Málaga que ofertaba “Música y Comunicación”. Me pareció sumamente atractiva e interesante la propuesta por la conciliación de dos disciplinas tan complementarias como heterogéneas a la vez. Pensé entonces que ampliaría los conocimientos derivados de mi propia formación y sobre todo, abriría nuevos enfoques a los adquiridos por mi profesión. La realidad superó con creces mis expectativas. Una gratísima experiencia de aprendizaje musical y científico y bajo el estudio metodológico. Guardo un gran recuerdo de esta etapa.

**6) ¿Cómo piensa que debería ser la formación de un músico en la actualidad? ¿falta algún ingrediente en alguna de las etapas?**

La formación de un músico siempre plantea interesantes debates y posibles mejoras. En la actualidad creo que el principal problema en la formación de un músico reside en la falta de tiempo que el alumno tiene para el estudio y la dedicación plena, frente al amplio abanico de asignaturas que contempla el sistema pedagógico vigente. Muy probablemente el origen de esta cuestión está en la escasa compatibilidad que genera la compaginación de estudios obligatorios con el aprendizaje musical en los conservatorios o centros reglados de música. Con arreglo a esto han comenzado ya en España proyectos pioneros como por ejemplo el del “Centro Integrado de Música Padre Antonio Soler” de San Lorenzo de El Escorial, donde tuve el honor de ser invitada el año pasado a ofrecer un recital y pude constatar los progresos de los jóvenes estudiantes que allí se forman íntegramente recibiendo todas las disciplinas en un plan diseñado especialmente para músicos: con tiempo programado para leer, asistir a conciertos, escuchar música..., respirar un ambiente proclive al acervo artístico. En mi opinión hay que seguir trabajando en unos parámetros que garanticen la formación integral de un músico, y esto requiere con seguridad más horas de dedicación lectiva y una atención más específica para completar el ba-

gaje artístico del músico. Y en este aspecto cabe añadir que el objetivo final es el logro de profesionales de la música, que adquieran suficiente preparación y madurez, sin olvidar que el trabajo de seguimiento en el aula debe ser minucioso y constante, con ingredientes imprescindibles como la motivación y el entrenamiento personal que contribuya a desarrollar y potenciar actitudes y capacidades. Realmente estamos ante trayectorias de largo recorrido y hay que procurar guiarlas con prudencia. La responsabilidad es grande y el camino, no siempre fácil. Sigamos trabajando para mejorarlo entre todos.

**7) Usted es firme defensora de la música española en general, y en particular de los músicos andaluces o de inspiración andaluza. ¿Cómo transmite a sus alumnos ese amor al patrimonio pianístico andaluz y español? ¿Qué peso tienen los repertorios locales en los estudios musicales actuales?**

Así es. Soy una fiel admiradora del rico y valioso patrimonio musical español y andaluz, campo en el que trabajo activamente desde la interpretación y grabación de repertorio clásico con figuras señeras como los célebres maestros Falla, Albéniz, Granados, Turina, Rodrigo, E. Halffter, Mompou... ; y la investigación de partituras menos conocidas o injustamente olvidadas como el gaditano José Muñoz Molleda o los malagueños Eduardo Ocón, Emilio Lehmborg, Rafael Mitjana, o José Cabas Quiles, entre otros. También cultivo obras de compositores españoles contemporáneos, con especial dedicación a la figura del maestro Antón García Abril. Tanto desde la publicación de trabajos bibliográficos –libros, escritos, artículos, conferencias- como desde mi versión de intérprete habitual de este corpus hispano, me siento plenamente identificada. Y, en consecuencia, movida por esta fascinación no es difícil para mí, a través de la enseñanza, inculcar el gusto por este vasto legado musical, como parte de nuestras raíces, de nuestra potente cultura artística. Suelo trabajar con muy buena acogida, parte de este complejo y extenso repertorio nacionalista que tantos motivos de éxitos nos ha dado a lo largo de la Historia de la Música. Lamentablemente no siempre ha reci-



Paula Coronas

bido su justo lugar, pero afortunadamente son cada vez más –instituciones, intérpretes, programadores, centros musicales- los que se encargan de poner cada cosa en su sitio...

**8) ¿Cómo se sintió cuando un músico de la talla de Antón García Abril le compone una obra que por cierto se ha grabado en distintas versiones?**

Especialmente recompensada por tantos años de estudio, dedicación y especialización en la música y estética de este gran creador contemporáneo que es Antón García Abril, de quien, por cierto, se celebra próximamente su 80 cumpleaños. Siempre estaré por ello agradecida y orgullosa de ser una intérprete afortunada por tener cerca el testimonio directo del compositor y la experiencia de poner en pie páginas tan bellas como “Alba de los Caminos”, con la responsabilidad de ser la destinataria de la obra y la pianista designada para el estreno absoluto. “Alba de los Caminos” nace para cuarteto de cuerda y piano solista en el año 2007 y en esta versión fue transmitida por TVE, en los Conciertos de la 2, y grabada en CD por la Fundación Autor de la Sociedad General de Autores. Posteriormente, y ante el rango eminentemente solista del piano en esta composición, el maestro escribió una preciosa versión para piano y orquesta de cuerda, que registré en CD Con la Orquesta Sinfónica Región de Murcia, bajo las órdenes de su titular, José Miguel Rodilla.

**9) ¿Qué ha supuesto en su carrera tocar en el Auditorio Nacional durante esta temporada?**

Tocar en Salas de primer nivel como es el Auditorio Nacional de Música de Madrid, es un lujo. No sólo por la calidad y calidez que posee –acústica, piano, camerinos, organización de ensayos...- sino también por la oportunidad de ser escuchado como intérprete. Es uno de estos “templos musicales” que hay que pisar durante la carrera artística, que marca referentes y puede abrirte puertas para demostrar tu trabajo de años... una magnífica experiencia que tengo prevista repetir nuevamente.

**10) Por último, ¿qué proyectos tiene de futuro? ¿cómo se ve a si misma en su futuro musical?**

Por suerte hay proyectos ilusionantes por delante...tengo programados recitales y conciertos con Orquestas españolas, importantes para mí por el tipo de repertorio que combino con los recitales –tratando de incorporar siempre páginas nuevas a mis programas habituales- y por la responsabilidad que encarnan estas iniciativas en Andalucía, incluyendo mi ciudad. Tengo también prevista la presentación inminente de mi décimo disco, dedicado íntegramente a las nuevas obras pianísticas del maestro García Abril, como homenaje a sus 80 cumpleaños, que verá la luz en breve y en el que estoy muy implicada.

Algunos otros compromisos fuera de España se están perfilando, y constantemente tengo retos y metas que me hacen crecer como intérprete, pero, ante todo, me considero una pianista privilegiada por dedicarme a esta profesión que adoro y por la que he trabajado duramente desde siempre: satisfacciones y grandes sueños siempre en el horizonte.

Muchas gracias por estas líneas que Intermezzo me brinda en su número 50. Muy especialmente mi gratitud al profesor Iván Villa por su generosidad e iniciativa en dedicarme este espacio. Hoy he cambiado la pluma, la cuartilla y la curiosidad por esta amena y entrañable charla, donde la sinceridad, la emoción y los recuerdos me han acompañado para hacer memoria a una parte importante de mi vida artística. Un placer.

**Muchísimas gracias por este tiempo que nos ha dedicado. Y creo no equivocarme si le traslado el infinito agradecimiento en nombre de nuestros lectores, colaboradores y patrocinadores por todos estos años de fructífera realidad del conocimiento musical en la que se ha convertido esta publicación que llega a un número tan significativo. Un lugar de encuentro en el que nuestras inquietudes musicales buscan respuestas y encuentran nuevos caminos, un lugar de reflexión sincera en un “Intermezzo” de nuestra vida. Así que permanezcan en sus butacas porque el espectáculo continúa...**

# ESCENARIO, CÁMARA, ACCIÓN!

## UNA EXPERIENCIA DE AULA

**ALEJANDRA POGGIO LAGARES**

**Profesora del Conservatorio Superior de Granada**

“Autonomía artística” es una de las capacidades que figura como objetivo en las enseñanzas superiores. Entendiendo que la autonomía es una condición indispensable para desarrollar cualquier profesión, en el arte ésta cobraría una mayor relevancia, puesto que la idiosincrasia de un artista es la individualidad. Adquirir tal grado de independencia requiere ser consciente de lo que se hace con el instrumento y tener un juicio crítico a la hora de tomar decisiones musicales, a eso se refieren los términos “autonomía artística”. Por ello debiera enfocarse toda la enseñanza musical en torno a la conciencia de la realidad sonora, desde la producción de las primeras notas.

Los alumnos aspirantes a intérpretes, sea cual fuere su nivel, dedican todo su esfuerzo y horas de trabajo a preparar conciertos y audiciones, tratando de ofrecer un nivel de calidad profesional. Para ello los profesores les ofrecemos una serie de herramientas técnicas, criterios estéticos y estilísticos así como procesos de práctica para lograr superar las dificultades. En estos conciertos el alumno tiene la oportunidad de ponerse a prueba como instrumentista profesional, entendiendo por profesionalidad el desarrollo de sus facultades frente al público, en lugar de en la clase o en la habitación de estudio. De esta forma, bien en el auditorio del conservatorio, o en cualquier otra sala, los alumnos van a entrenar todas las capacidades que requiere el acto interpretativo.

En mi opinión una audición pública tiene un contenido didáctico muy específico cuyo valor podría equipararse como mínimo a tres clases normales de instrumento. Cumpliendo con esta práctica, por el momento no obligatoria en el curriculum oficial, pero a mi juicio primordial, me di cuenta hace ya siete años, de que había una diferencia considerable entre la valoración que yo hacía de las interpretaciones de cada alumno y la que ellos mismos hacían de sus propios conciertos. Comencé a tener por objetivo salvar dicha distancia perceptiva y entonces llegué a la conclusión de que la única mane-

ra de hacerlo era convirtiendo a mis alumnos en sus propios espectadores y críticos musicales. A partir de entonces decidí grabar en vídeo cada uno de sus conciertos.

Para los músicos el problema de la percepción es sin duda nuestro campo de trabajo, los instrumentistas tardamos muchos años en aprender como suena en realidad lo que tocamos. Esto es así porque el acto de interpretar una pieza atrapa la atención de nuestro cerebro en tantas áreas que la percepción que tenemos desde dentro pierde nitidez y realismo. Aprender a tener el control de lo que suena fuera es el contenido didáctico más importante de la carrera instrumental, tanto las cuestiones técnicas como las de estilo y criterio artístico están sujetas al problema de la percepción. Los alumnos a partir de las pautas que les damos deberían ser capaces de ser creativos y hacer sus propias versiones dentro de los límites marcados, pero nadie puede ser crítico con su propio estilo sin escuchar el resultado desde fuera.

Los conciertos públicos tienen un afecto de aceleración sobre el aprendizaje perceptivo, cuando alguien nos escucha tocar, nuestro cerebro consigue abstraerse hasta situar a nuestro oído en el mismo nivel que el de los espectadores, por eso nos asustamos tanto, porque de buenas a primeras nos ponemos a juzgar lo que tocamos como cualquier persona imparcial lo hace desde su butaca. Entonces reparamos en todas las imperfecciones técnicas, los sonidos poco elaborados o las dudas en el discurso musical. Cuando digo que un concierto para un alumno vale por tres clases, quiero decir que como mínimo acelera el aprendizaje perceptivo por tres. Aun así, cuando éste se escucha en un vídeo aún es capaz de percibir detalles que se le habían escapado a su valoración “in situ”, como la posición corporal y la incidencia de ésta en el sonido, el conjunto general de lo que suena; si es armonioso o dificultoso, si el discurso tiene coherencia, si hay lagunas de significado musical o por el contrario se sigue el hilo sin problemas. Todo las autocríticas que van a

asaltar al alumno al escucharse como público van a activar el deseo de mejoras técnicas y el desarrollo del buen gusto y la creatividad, en definitiva, la autonomía para ser intérpretes profesionales.

La actividad que podríamos llamar “análisis de la práctica interpretativa” tiene dos partes, la realización del concierto con su correspondiente grabación audiovisual y la visualización de la misma en clase con el alumno. He observado que el espíritu crítico del alumno se acrecienta si la visualización del vídeo la hace conmigo como testigo. En dicha clase, dejo que el alumno haga su propia crítica y después debatimos si estoy de acuerdo o no y le expongo mi análisis para complementar las cosas que él no ha visto.

La planificación ideal son tres o cuatro conciertos por curso, nunca menos y el análisis en la semana posterior al mismo.

He notado mucha diferencia entre los conciertos con público o sin él, las reacciones en el escenario son completamente distintas, por tanto el aprendi-

zaje de la experiencia también. Podría decirse que el ejercicio sin público no tiene apenas la validez didáctica expuesta hasta ahora, por lo que es importante animar a los familiares y amigos del alumnado a que acudan a estas audiciones. Del mismo modo es interesante resaltar que el nivel de la clase ha subido mucho desde que me ocupo activamente de que vean y se copien los vídeos, ya que esto ha provocado en ellos la iniciativa de utilizar la grabación como método personal de estudio y mejora.

Finalmente me gustaría mencionar la repercusión que tienen las grabaciones al convertirse en material de clase. Después de ocho años grabando generaciones de alumnos poseo un considerable banco audiovisual de conciertos, clases colectivas y exámenes cuya difusión limito exclusivamente a mis alumnos. Cualquiera de ellos puede consultar la audición de un compañero o de antiguos alumnos para escuchar la obra que tienen que tocar o para aprender de otras interpretaciones, lo cual les resulta tremendamente útil y estimulante.

## MOBY DICK RECORDING STUDIO

### GRABACIÓN - MEZCLA - MASTERING

### Estudio de grabación en el centro de Málaga

Amek/Tac Magnum  
Digidesign Protools HD2 - UAD  
Telefunken - Neumann - AKG - Sennheiser - Electro Voice - Shure  
Api - Millenia - Focusrite - Sony  
TC Electronic - Urei - dbx - Drawmer

Luz natural en control y sala de grabación - Terraza Chill-Out





www.mobydickestudio.es
 Trinidad Grund, 21
 666 704 871
 [mobydickestudio@gmail.com](mailto:mobydickestudio@gmail.com)


# EL ESTUDIO DE LAS ESCALAS COMO SOPORTE PARA EL DESARROLLO DE LA TÉCNICA VIOLONCHELÍSTICA EN LOS PRIMEROS AÑOS

**TRINO ZURITA**

**Profesor de Violoncello del Conservatorio de Música de Antequera**

El presente texto quiere ser una reivindicación de la escala como uno de los principales recursos didácticos desde los primeros pasos en la práctica instrumental. Aunque esta reivindicación pueda parecer a ojos de algunos colegas innecesaria, tras analizar las tendencias pedagógicas en vigor podemos comprobar cómo éstas no desarrollan el aprendizaje de las escalas con la suficiente continuidad y sistematización cuando — bajo mi opinión— la escala debe considerarse un aspecto fundamental de la técnica instrumental y no un elemento anecdótico dentro de una práctica docente eficiente.

El desarrollo de las habilidades instrumentales basado en la motivación a través del estudio continuado de piezas más o menos célebres o ejercicios se ha demostrado que es positivo pero no definitivo para un progreso plenamente satisfactorio de los alumnos en los primeros años, con resultados que muestran en la mayoría de los casos carencias importantes de índole técnica. Favorecer la motivación es fundamental y ha de ser una preocupación constante en el ejercicio de nuestra labor como docentes, pero no menos que la adquisición por parte de nuestros alumnos de una técnica sólida que les permita afrontar con solidez los retos futuros. Así, creo que no se trata de rechazar los planteamientos metodológicos al uso —que en cualquier caso son, salvo alguna excepción, de aplicación parcial— sino que es necesario combinar ambos enfoques, el técnico-sistemático y el lúdico-motivador. Necesitamos pues un material didáctico que a la vez que permita grandes progresos en la técnica violonchelística no exija al alumno la asimilación de una cantidad todavía mayor de material didáctico y, por tanto, un mayor esfuerzo en “aprender notas”. En definitiva, se impone la economía de medios para profundizar en los aspectos más elementales de la técnica violonchelística: la práctica de escalas.

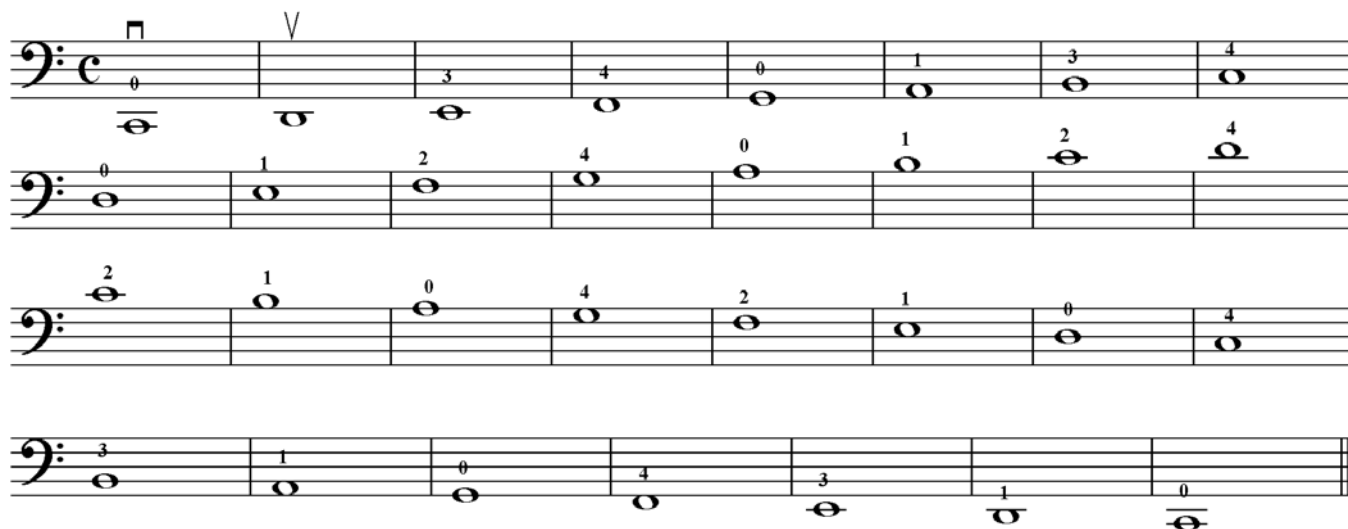
En efecto, esta ha sido una de las preocupaciones más importantes desde que empecé a trabajar con los alumnos: sintetizar al máximo los recursos didácticos. Y esta inquietud la he trasladado también a la escala:

cómo llevar a un joven violonchelista a desarrollar el aprendizaje de las escalas desde la primera posición hasta abarcar todo el diapasón del violonchelo con el menor desgaste posible para él. Cuando digo “escalas” no me refiero a “muchas escalas”, sino a la selección de ciertas tonalidades adecuadas a la naturaleza de nuestro instrumento. Tradicionalmente, lo que encontramos en los métodos de nivel inicial son simples escalas en las tonalidades de los ejercicios o estudios a los que acompañan y no suponen el soporte para el desarrollo técnico que reivindico aquí. En estos casos, son una mera ilustración tonal de la pieza o ejercicio en cuestión.

Ahora sólo me limitaré a comentar brevemente los recursos, su secuenciación y una temporalización aproximada basada en mi propia experiencia. Para que el estudio diario de la escala se convierta en un hábito en el joven alumno, la enseñanza de la misma ha de insertarse de forma continuada en la práctica docente, sin olvidar que pretendemos que se convierta en un hábito “saludable” y no en una rutina. Siendo consciente de la aspereza que el estudio de la escala produce en los pequeños, cada profesor tendrá que poner en juego sus propios recursos para motivar al alumno, también para solventar los problemas técnicos más inmediatos relacionados, por ejemplo, con la postura general, la posición de las manos, la articulación, la relajación, los cambios de posición, la afinación, las extensiones, etc. Finalmente, sabrá utilizar la escala, una vez consolidada, como base para el estudio de otros muchos aspectos que no creo necesario relacionar y que dependerán de los intereses del profesor y de las necesidades del alumno en cada momento.

## Nivel inicial

Nuestro objetivo es crear cuanto antes el hábito de estudio de la escala en nuestros alumnos y, por tanto, una vez introducido el arco, las notas de la primera posición y la combinación de ambas manos, pasaremos a iniciar la tarea que sucintamente recogemos en este texto. Se trata —como ya he dicho— de comenzar



Ejemplo 1

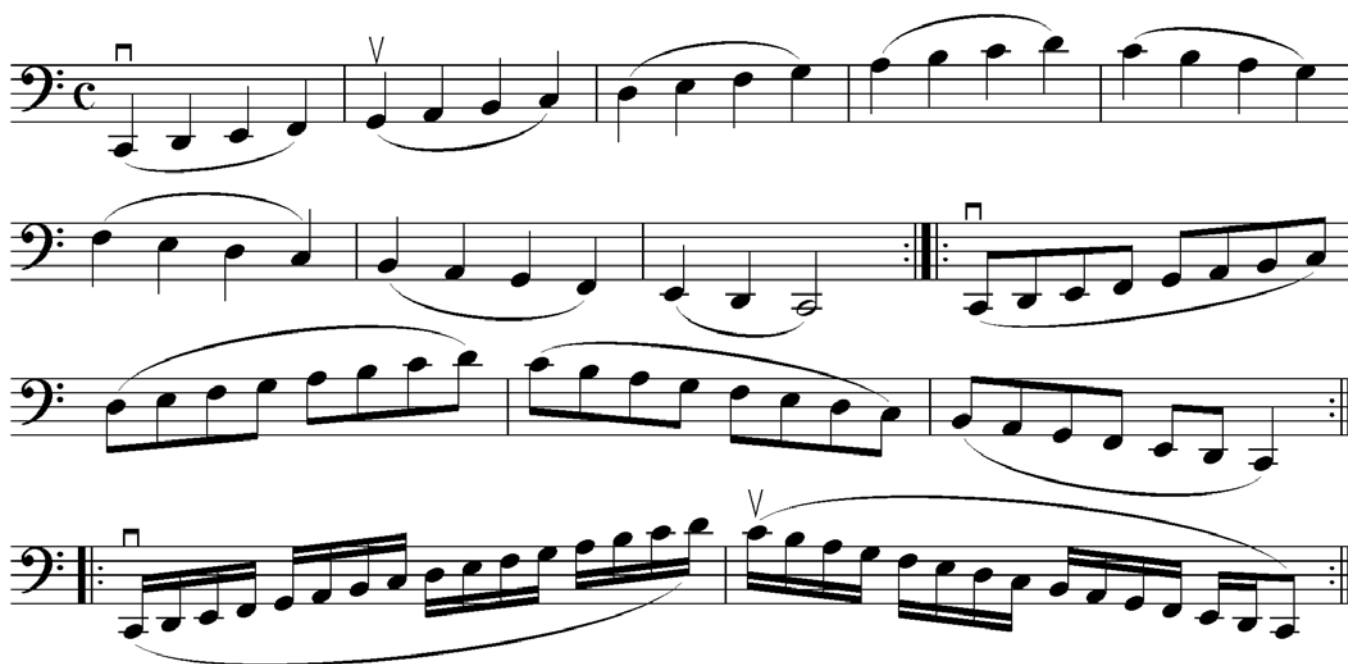
cuanto antes, así que una vez que el alumno ha alcanzado cierta coordinación entre ambas manos en cada cuerda por separado, comenzaremos la práctica de la escala de Do mayor en dos octavas en figuras redondas, utilizando el arco en toda su extensión, con velocidad constante y en el mismo punto de la cuerda, atendiendo especialmente a la perpendicularidad del arco en cada cuerda (e. 1). La experiencia demuestra que este trabajo es posible iniciarlo hacia los dos meses.

A partir de este momento se tratará de doblar la velocidad, esto es, comenzaremos a introducir la ligadura: se ligarán en primer lugar dos notas y posteriormente cuatro. Nos mantendremos en esta escala para consolidar bien todas las dificultades de coordinación que puedan surgir, como las relacionadas con la posición de las manos, la articulación o los cambios de

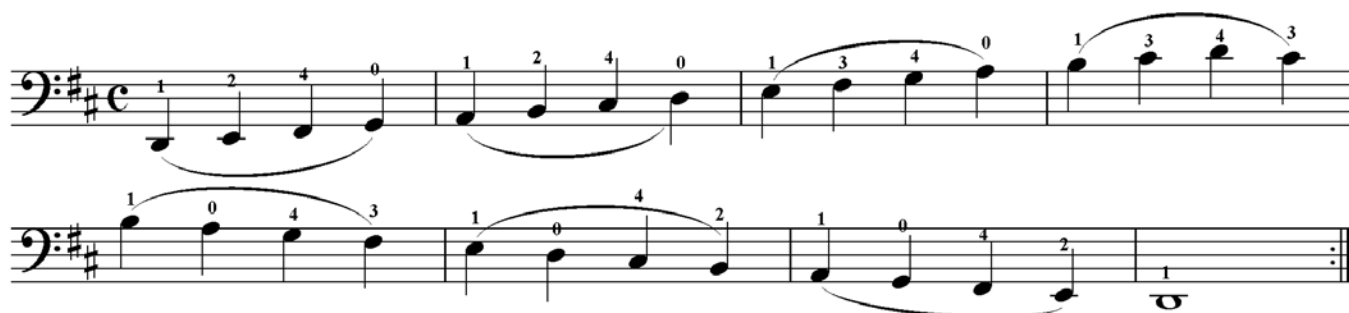
cuerda y arco. Más tarde se ligarán ocho notas en una arcada y finalmente dieciséis (e. 2). El grado de consecución de esta última escala dependerá del tempo adoptado para toda la serie, pero también de la correcta ejercitación de los dedos de la mano izquierda con la práctica de ejercicios de fuerza y agilidad.

### Segundo nivel

Para iniciar el segundo nivel necesitamos que el alumno haya conocido las cuatro primeras posiciones —o al menos la cuarta posición— y las extensiones de la mano izquierda, puesto que ahora proponemos simultanear dos escalas, Re mayor y Sol mayor en dos octavas (e. 3 y 4), que ampliarán el registro conocido por el alumno hasta el momento y aportarán nuevos elementos de estudio.



Ejemplo 2



Ejemplo 3



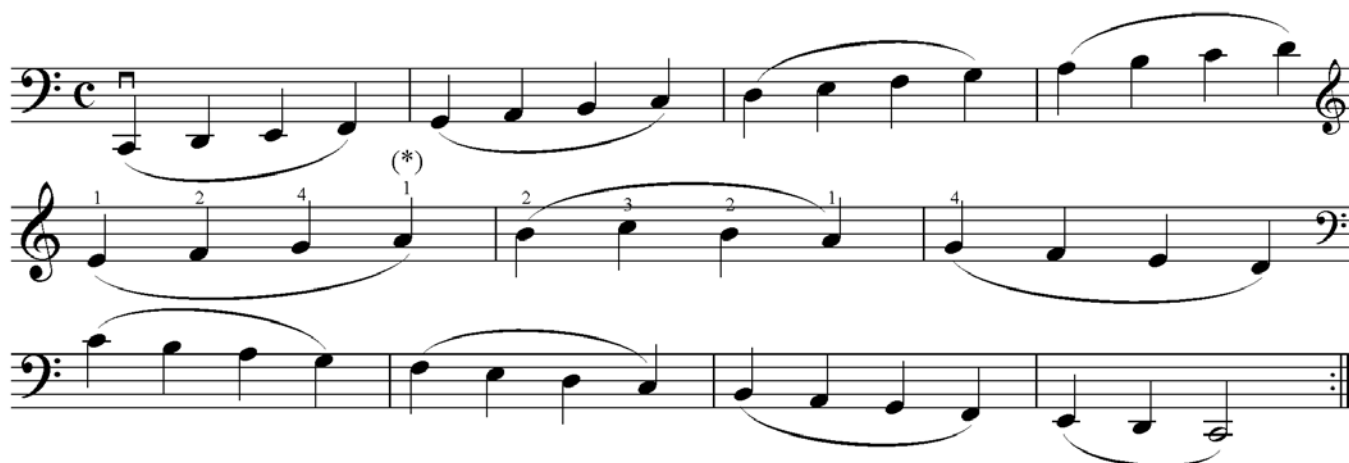
Ejemplo 4

En ambos casos, ya es posible iniciar el estudio de ambas escalas ligando cuatro notas por arcada, una vez introducidas las particularidades de cada una de ellas respecto a la escala de Do mayor: cambios de cuerda en diferentes zonas del arco, extensiones, combinación de posición-cerrada y posición-abierta, el cambio a cuarta posición, etc.

De igual forma se procurará que el alumno utilice el arco en toda su extensión y a velocidad constante. Estaremos muy atentos a la correcta distribución del arco, a la función de cada parte de la extremidad derecha, y a los cambios de arco y de cuerda, sobre todo cuando estos se suceden rápidamente a medida que doblamos la velocidad. Asimismo, seguiremos siendo escrupulosos con el *tempo* a la hora de enlazar las tres escalas —negras-corcheas-semicorcheas— manteniéndolo constante en todas ellas.

### Tercer nivel

Aquí proponemos una vuelta a la escala de Do mayor, ahora en tres octavas (e. 5). Partimos por tanto de un material estudiado para ampliar nuevamente el diapásón conocido por el alumno. En este nivel, que correspondería al tercer año de aprendizaje aproximadamente, invito a que se introduzcan las posiciones avanzadas del violonchelo —si no se ha hecho ya— para servirnos, en este caso, de la séptima posición (\*). No será tarea fácil consolidar esta posición con su respectivo cambio y se necesitará una supervisión constante y atenta para conseguir la correcta colocación del brazo, la mano y los dedos, con especial atención al pulgar, cuya movilidad será imprescindible para que el alumno pueda alcanzar adecuadamente la nueva posición y desarrollar la velocidad en esta escala.



Ejemplo 5



Ejemplo 6

Complementaria a esta anterior es la escala de Re mayor en tres octavas. En ella hay nuevos elementos a observar, ya que su ejecución requiere desanclar el pulgar de la zona del retalón para que avance libre hacia la posición del segundo armónico. Intentaremos observar las posiciones y sus cambios contemplando la función del pulgar como dedo acompañante y no como dedo en disposición de pisar una determinada nota, con lo cual atenúamos las inevitables tensiones iniciales que surgen cuando se introduce este dedo. Aquí propongo dos alternativas de digitación que servirán para la adquisición de diferentes gestos relacionados con el cambio de posición en posición de pulgar (e. 6): por un lado, la digitación superior invita a la ejecución de la escala sin que el pulgar participe en ningún momento; por otro, la digitación inferior ilustra que, una vez que se inicia la escala en movimiento descendente, el alumno puede mantener la mano izquierda en posición de pulgar, levantando todos los dedos en esta configuración, para que una vez ha llegado al La toque esta nota como armónico y realice suavemente el cambio de posición a cuarta.

Se tendrán en cuenta todos los aspectos anotados referidos al arco, la calidad sonora, el tempo, la articulación, etc., es decir, seguiremos profundizando sobre los aspectos señalados en niveles anteriores. De la misma forma, iremos paulatinamente introduciendo en la escala otros elementos relacionados con los golpes de arco, las dificultades del repertorio, la expresión, la improvisación, etc.

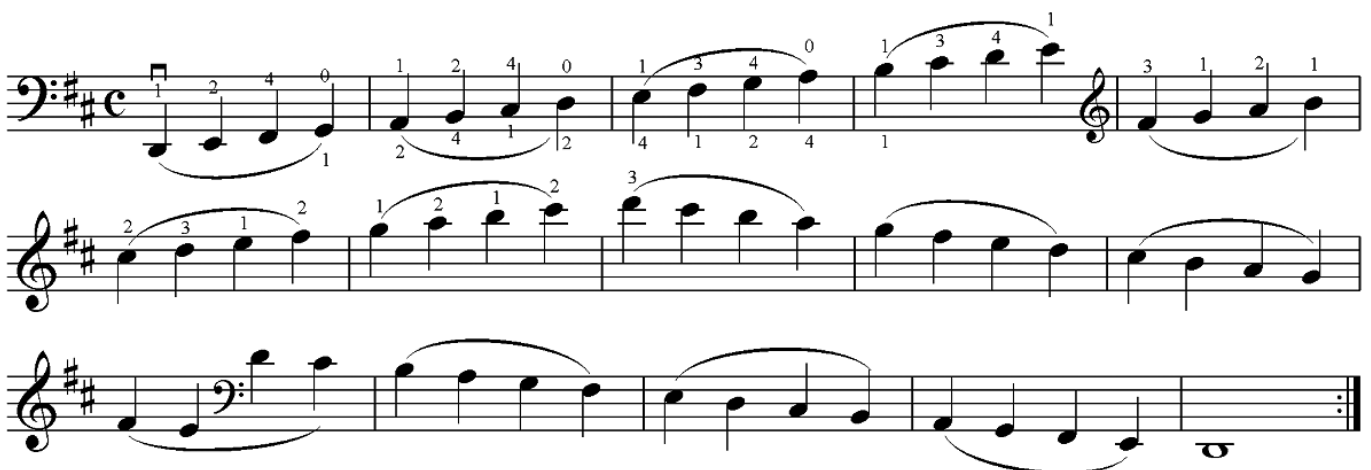
### Cuarto nivel

Una vez llegado a este nivel el alumno habrá adquirido cierta autonomía en el estudio de la escala. Superar

la cuarta octava en la escala de Re mayor sólo supondrá aplicar el patrón estándar de digitación (1-2) para las escalas en las posiciones altas del diapasón (e. 7). El alumno ejecutará con solidez las tres primeras octavas y la más aguda será un pequeño pero difícil paso: será muy importante que el profesor ayude a cada alumno a encontrar la posición básica de la mano izquierda, una posición estable que le permita la ejecución de todas las notas de la escala en posición de pulgar, lo que servirá principalmente para consolidar la afinación y desarrollar la velocidad.

La digitación superior, a través de cuerdas al aire, será la que se trabajará en este nivel, con el objetivo inicial de centrar nuestro esfuerzo en las posiciones agudas. Para desarrollos futuros adoptaremos la digitación modelo establecida por Carl Davidoff en su Escuela de violoncello de 1888, aplicable a todas las escalas, es decir, sin la utilización de cuerdas al aire, y que es la que aparece debajo.

El cuarto nivel al que hacemos referencia en este artículo, con nuestro deseo de temporalizar la escala dentro de la enseñanza elemental, estará felizmente superado si además de controlar la afinación en la nueva octava el alumno consigue un sonido de calidad y homogéneo a lo largo de todo el registro, observa la clara articulación de las notas, mantiene un ritmo constante de cuatro figuras negras ligadas y logra una posición ergonómica en todas las regiones del diapasón. Si en algún caso excepcional fuera posible desarrollar la velocidad en este nivel, sería sin la merma en ninguno de los factores citados anteriormente.



Ejemplo 7

# LA ORIENTACIÓN EN LOS CONSERVATORIOS PROFESIONALES

**C. ROCÍO RÍOS ZAMORA**

**Profesora de Percusión del CPM “Manuel Carra”**

La aprobación del actual ROC (Reglamento Orgánico de Centro de los Conservatorios Elementales y Profesionales de Música) en diciembre pasado supone una apuesta por actualizar la normativa existente y adecuarla a una realidad tan peculiar como es la de los estudios de conservatorio permitiendo la optimización de su organización y funcionamiento.

Este ROC contempla aspectos tan importantes como los deberes y obligaciones del alumnado y del profesorado o la implicación de las familias en el proceso educativo entre otros.

Una de las novedades que incorpora el ROC es la creación del *Departamento de Orientación, Formación, Evaluación e Innovación Educativa*. Ya el propio nombre del Departamento deja entrever la importancia y amplitud de su labor, pues entre sus atribuciones están las siguientes:

- **Orientación:** orientar al alumnado sobre el sistema educativo (bachiller musical, salidas laborales, becas, ...), atención a los alumnos que presenten necesidades educativas especiales del tipo que sea o colaboración en la mediación e implementación de medidas de mejora de la convivencia escolar.
- **Formación:** detectar las necesidades formativas del profesorado y realizar una propuesta al respecto para el perfeccionamiento del mismo.
- **Evaluación:** estudiar y analizar el funcionamiento del centro para a partir de ello determinar cómo mejorar el mismo. Para ello se establecerán unos criterios de calidad que permitan valorar la eficacia del sistema y a raíz de los resultados obtenidos se propongan medidas para su mejora. Como ayuda en el proceso de autoevaluación que se ha de realizar la *Agencia Andaluza de Evaluación Educativa* va a confeccionar una serie de indicadores de calidad comunes homologados para todos los conservatorios andaluces.
- **Innovación Educativa:** divulgar las líneas de investigación didáctica que se estén desarrollando en la actualidad, recoger y dar a conocer buenas

prácticas educativas que se estén llevando a cabo por profesores para darlas a conocer y poder beneficiarnos de las mismas, así como fomentar la creación de materiales curriculares.

A la vista de todo esto al nuevo departamento no le va a faltar trabajo si quiere comenzar a echar a andar cada una sus 4 áreas. El mismo está formado por un grupo de profesores del centro (del que afortunadamente formo parte) que con mucha ilusión vamos a tratar de hacerlo lo mejor posible a sabiendas de que la tarea es ingente pero muy necesaria. Nuestra mejor herramienta es nuestra voluntad y amor por la docencia y la música.

Uno podría cuestionarse por qué en un momento de acusada crisis como el actual la normativa crea un departamento para evaluarnos, como si de una Gestapo se tratara, por qué cuando se nos recorta en profesorado, medios económicos, aumenta las horas de clase, se aumenta la ratio, nos ponemos también a medir la calidad de lo que hacemos, como si no tuviéramos bastante en un momento así como para además sentirnos *espiados* por compañeros. Pero si leemos con atención la finalidad de este Departamento en el ámbito de la Evaluación, no es la de servir de *chivato* ante la administración, si no a partir de una autoevaluación ver la manera de mejorar el funcionamiento. Evidentemente no es la intención el ir contra nadie, la idea es más bien convertirnos en un foro abierto donde a partir de ahora los profesores especialmente pero también el resto de comunidad educativa tenga un espacio donde aportar su granito de arena para que entre todos hagamos que este barco que es nuestro Conservatorio navegue mejor, y algo así en un momento en que todos sabemos que los recursos con los que vamos a contar en nuestro quehacer docente no van a ir a más por las restricciones a las que nos está sometiendo esta crisis financiera, es la manera más inteligente para lograr optimizar nuestros recursos .

Todos y cada uno de los 4 ámbitos de acción de este Departamento son muy necesarios y cada uno constituye todo un mundo en sí mismo.

A título particular, siempre he sentido la necesidad de que las Enseñanzas de Régimen Especial contaran con una normativa donde la *Orientación Educativa* tuviera cabida oficial. Una Orientación Educativa que abarca una doble vertiente: por un lado la Orientación educativa con fines profesionales por así decirlo (becas, inserción en el mercado laboral, estructuración del sistema y continuación de los estudios al nivel superior...) y por otro lado la Orientación educativa encaminada a dar respuesta a la diversidad de nuestro alumnado para hacer que todos tengan al final las mismas oportunidades reales en el sistema. Es este último ámbito el que especialmente me interesa, pues ya desde mis muchos años de docencia me he encontrado que si bien todos nuestros alumnos son únicos y especiales, algunos necesitan de nosotros *un poco más* para estar en igualdad de condiciones que el resto. Obviamente me falta preparación específica para poder dar la mejor respuesta educativa a cada uno de estos alumnos y sobre todo información previa de los mismos y sus circunstancias para que cuando entren por la puerta de mi clase todo esté preparado para su singularidad. Hasta ahora los profesores hemos tenido que usar nuestra intuición y pericia a nivel individual para detectar y dar respuesta a estos alumnos pero a partir de ahora vamos a poder contar con un Departamento específico al que poder recurrir.

Obviamente andamos muy lejos de poder contar con una infraestructura a nivel de Orientación educativa como la que se dispone en las enseñanzas obli-

gatorias, aquí no contamos con un equipo de Orientadores especializados y no creo que como está la situación actual vayamos de momento a poder disponer de algo así pero sí sería interesante poder hacer uso de los equipos especializados de Orientación que ya se encargan de estos alumnos en su ámbito escolar obligatorio y de esa manera que todo el equipo educativo que trata a dicho alumno esté conectado para coordinar nuestras actuaciones en pro a darle al alumno la mejor respuesta educativa posible. La Orientación en este punto no hemos de verla sólo como algo necesario para alumnos por encima o por debajo de la media, si no también aquellos que presentan una singularidad física o psíquica, o que presentan comportamientos disruptivos, alumnos que provienen de distintos sistemas educativos, alumnos inmigrantes que se manejan poco en nuestro idioma todavía o que están en una situación o momento personal que afecta a su normal desarrollo escolar en un momento dado...

Casos como el de Evelyn Glennie son un ejemplo de que la singularidad de nuestros alumnos no debe ser un hándicap ni para ellos ni para nosotros como docentes. Ella es una percussionista escocesa de gran reconocimiento mundial que ejerce como concertista solista con innumerables orquestas sinfónicas por todo el mundo a pesar de ser sorda profunda desde los 12 años de edad. Ella se formó musicalmente en la prestigiosa *Royal Academy of Music* de Londres. Y es usual verla tocando descalza en el escenario como medio para sentir la música.



*Evelyn Glennie descalza en uno de sus conciertos*

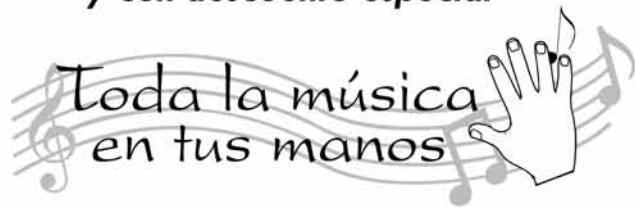


**ume** unión musical

Instrumentos musicales • Pianos acústicos • Sonido profesional  
Especialistas en informática musical • Baterías  
Instrumentos percusión • Clásico • Librería musical

**¡No dudes en visitarnos!**

*Hasta 24 meses sin intereses  
y con descuento especial*



C/. CUARTELES 1 • TELF.: 952 324 775

**TRIA****ARTE**

**CENTRO DE ESTUDIOS ARTÍSTICOS**

CENTRO AUTORIZADO EN GRADO ELEMENTAL DE MÚSICA POR LA  
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA

A partir de **4 Años**  
sin límite de edad

**Estudios Oficiales**  
Grado Elemental de Música  
sin prueba de ingreso

También Grupos para  
**Adultos**

**MÚSICA**

Iniciación a la Música  
Estudios Oficiales de Grado Elemental  
Preparación a Grado Medio ...

**DANZA**

Iniciación a la Danza Clásica y Española  
Estudios libres de Grado Elemental de Danza  
Flamenco, Danza del Vientre, Danza Moderna, ...

**TEATRO**

Talleres de Interpretación  
Grupos de Infantil, Juvenil y Adultos  
Técnica vocal



C/ Cgdor. Antonio de Bobadilla, 16 - 29006 - Málaga

[Tras la Comisaría Provincial de Policía]

**951 09 15 15 - 654 333 201**

**www.triarte.net**

# agenda musical

PAULA CORONAS

• **IV Ciclo de Conciertos Fundación BBVA de Música Contemporánea 2012-2013 PLURALENSEMBLE**

- 7 de noviembre 2012: Obras de Manzini y Xenakis. Director: Fabián Parisello. Solistas: Joo Cho (soprano) y Roberto Abbondanza (barítono).
  - 18 de diciembre de 2012: Clásicos del siglo XX: Los años 30. Director invitado: Péter Csaba.
  - 20 de febrero de 2013: La música en Francia en el siglo XXI. Director: Fabián Parisello. Solista: Alberto Rosado (piano).
- Sala de Cámara. Auditorio Nacional de Música de Madrid. Información: Telf. 913659982 entradas@pluralensemble.com

• **Grandes Estrellas en LAS NOCHES DEL REAL. Teatro Real de Madrid. Temporada 2012-13:** Matthias Goerne, Semyon Bychkov, Katia y Marielle Labèque, Joyce Didonato, María Bayo, Maurizio Pollini, Measha Brueggergorsman, Requiem de Verdi, Rufus Wainwright, entre otros.

Más información: taquilla 902244848

• **SINFÓNICA DE GALICIA. Abono viernes y sábado. Ciclo de cámara y lied. Temporada 2012-13.**

Consortio para la Promoción de la Música: Glorieta de América, 3. A Coruña. 981252021. Xunta de Galicia, Ayuntamiento de A Coruña, Diputación de La Coruña: sinfonicadegalicia.com

• **ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA**

Andrea Marcon: Director Artístico, Harry Christophers, principal director invitado.

- 9 de noviembre 2012: Obras de Honegger, Sánchez Verdú, Schönberg. Director: Arturo Tamayo. Carole Sydney Louis, soprano.
- 16 y 17 de noviembre 2012: Obras de Chaikovski, Mendelssohn. Piotr Wegner, violín. Meter Csaba, director.
- 23 de noviembre: XVIII Encuentros Manuel de Falla. Obras de Rossini, Gálvez, Rachmanninoff, Stravinsky. José Ramón Encinar, director-
- 2 de diciembre: Concierto familia 1: Obras de Debussy. Susana Poyatos, vestuario. Escuela de Arte dramático, Centro de interpretación de Granada, actores. Diego Martín-Etxebarria, director.

• **11º Certamen Nacional de Interpretación "Intercentros Melómanos"**

Fundación Orfeo: [www.fundacionorfeo.com](http://www.fundacionorfeo.com)

Grado Superior: límite de inscripción: antes del 24 de noviembre de 2012. La fase final tendrá lugar los días 7, 8 y 9 de diciembre de 2012 en el Auditorio del Museo Joaquín Serna, Edificio C de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Telecomunicación (ETSIT), Universidad Politécnica de Madrid.

Podrán participar todos los alumnos que se encuentren matriculados en cualquier curso de una especialidad instrumental, se incluye el canto, de grado superior de un conservatorio superior de música de España a lo largo del curso 2012-13, excepto los ganadores del primer premio de ediciones anteriores en esta misma categoría e instrumento.

• **XVI Premio Infantil de Piano "Santa Cecilia" 2012-10-21**

Organiza La Fundación Don Juan de Borbón. Podrán participar todos los pianistas que en la fecha del 24 de noviembre de 2012 no superen la edad límite de cada grupo (Grupo A 11 años y Grupo B 12-14 años). Además de premios en metálico, los ganadores ofrecerán conciertos en la próxima edición del Festival de Segovia.

Información: [www.fundacionjuandeborbon.org](http://www.fundacionjuandeborbon.org)

• **CONCIERTOS FUNDACIÓN JUAN MARCH**  
Miércoles: 19.30h. Se transmite por Radio Clásica, de RNE

- Cinco siglos de Música Británica: 5, 10, 17 y 24 de octubre
- Prodigios Musicales: 7, 14 y 21 de noviembre.
- Mieczyslaw Weinberg (1919-1996): 28 noviembre, 5 y 12 de diciembre.
- Aula de Reestrenos: Canciones de la posguerra. Con motivo de los legados de Elena Romero y de Antonio Fernández -Cid.
- Conciertos del sábado. Sábado 12h. La Formación del virtuoso: estudios para piano: octubre y noviembre.
- Armstrong y el jazz de Nueva Orleans: 10, 17 y 24 de noviembre.
- Conciertos en familia: Poesía en música. Diciembre.
- Cuadros que suenan: de la vihuela a la guitarra eléctrica: 15 de diciembre.
- Viernes temáticos. Historia del lied en siete conciertos: octubre y noviembre.

musical  adn

 **málaga**

C/SAN MILLÁN, 27 SONIDO TELF: 952 65 23 92  
C/SAN MILLÁN, 27 CLÁSICA TELF: 952 65 23 89

 **fuengirola**

AVDA. MIJAS, 44 SONIDO TELF: 952 58 47 50  
C/INCA, 5 CLÁSICA TELF: 952 47 46 81

[www.musicaladn.com](http://www.musicaladn.com)



Distribuidor y Servicio Oficial



PIANISSIMO Powered by HINVES PIANOS®

ESTRENE PIANO DESDE 49 €/MES

LAS MEJORES OFERTAS EN PIANOS NUEVOS Y DE OCASIÓN ALQUILER CON OPCIÓN A COMPRA Y PARA CONCIERTOS PLAN DE RECOMPRA. SERVICIO POST-VENTA. TRANSPORTE

958 226 291

607 268 819

www.hinves.com

Ctra. de la Sierra, 26 GRANADA



# Partitura



INSTRUMENTOS MUSICALES SONIDO PROFESIONAL INSTALACIONES-ASESORAMIENTO SERVICIO TÉCNICO

PRIMER ROLAND PLANET DE ANDALUCIA



C/ JUAN DE AUSTRIA, 29 TELF.: 952 612 227 MALAGA

AVDA. JESÚS SANTOS REIN S/N (DETRÁS DE GASOLINERA) TELF.: 952 46 90 01 - 952 46 98 13 FUENGIROLA