

## Sumario

- 2** APLICACIÓN DE LAS “NUEVAS GRAFÍAS” EN LAS ENSEÑANZAS BÁSICAS DE MÚSICA EN LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA  
DAVID BRAVO
- 4** PAUL IS DEAD...  
M<sup>a</sup> TERESA COTTA BATISTA y ERNESTO J. ABAD FERNÁNDEZ
- 7** LA INVESTIGACIÓN SOBRE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL Y SU ENSEÑANZA  
ALEJANDRA POGGIO LAGARES
- 10** SANTIAGO TORÉS LÓPEZ, GANADOR DEL 1<sup>er</sup> PREMIO DEL III CONCURSO NACIONAL DE JÓVENES PROMESAS DE VIOLONCHELO “JAIME DOBATO BENAVENTE”
- 12** ARCANGELO CORELLI: EL PRÍNCIPE DE LOS MÚSICOS  
PAULA CORONAS VALLE
- 14** Hoy hablamos con... LOS MAESTROS LUTHIER JOSÉ ÁNGEL CHACÓN Y CHICO CHACÓN  
IVÁN VILLA
- 21** IN MEMORIAM FÉLIX LAVILLA  
PEDRO BARRIENTOS DUQUE
- 22** LA FENOMENOLOGÍA MUSICAL  
OCTAVIO CALLEYA
- 24** ÚLTIMO ACTO  
IVÁN VILLA
- 27** VERDAD Y FICCIÓN AMADEUS: DE LA BIOGRAFÍA AL TEATRO, Y DEL TEATRO AL CINE (2<sup>a</sup> PARTE)  
ALFONSO MÉNDIZ NOGUERO
- 31** LA POSTURA CORPORAL DEL MÚSICO (I)  
SANTIAGO MARTÍNEZ ABAD
- 34** ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE DIRECTORES DE ORQUESTA  
PAULA CORONAS VALLE
- 36** Agenda Musical  
PAULA CORONAS VALLE

## DOS REVISTAS QUE DAN LA NOTA

Bajo el titular de “Dos Revistas que dan la Nota”, el periódico El Ideal de Granada, publicaba el pasado mes de enero la noticia de la presentación de nuestra Revista Intermezzo en el Centro de Documentación Musical de Andalucía, enclavado en el bello marco de la Alhambra granadina y dirigido hábilmente por Reynaldo Fernández Manzano. EL número 50 de Intermezzo ha celebrado con éxito esta efeméride, siendo acogida junto a la Revista Música Oral del Sur, que dirige el Catedrático y Doctor González Alcantud, y que acaba de alcanzar su número 9.

El acto de presentación de ambas publicaciones especializadas estuvo presidido por la Delegada de Cultura de la Junta de Andalucía en Granada, Ana Gámez, quien destacó el rigor y la calidad de las revistas. Gámez valoró especialmente que Intermezzo “aúna actividad musical, docente e investigadora” al tiempo que destacó “la magnífica labor formativa y de impulso al disfrute de la música y de la cultura que se realiza desde los conservatorios públicos de Andalucía, la red publica más extensa de todo el territorio nacional”.

Todo un honor para nuestra Revista Intermezzo haber sido recibida y presentada en el Centro de Documentación Musical de Andalucía, “epicentro de la investigación, la conservación, publicación y difusión del patrimonio musical andaluz, un espacio único en la comunidad autónoma y un referente en España”, en palabras de la Delegada Ana Gámez.

Agradecemos desde aquí la invitación por parte de esta institución en cuyo espacio virtual aparecerá próximamente nuestra Revista. Enhorabuena a todos los colaboradores de Intermezzo por este nuevo logro.

Paula Coronas  
DIRECTORA DE INTERMEZZO

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.

# LA MEMORIA ARMÓNICA

**DIEGO PEREIRA LÓPEZ**

Profesor de Fundamentos de Composición en el Conservatorio Profesional “Martín Tenllado” de Málaga

Resumen: En multitud de ocasiones, al tratar de memorizar una pieza, hemos descubierto que generalmente conseguimos nuestro propósito, al realizar un número ingente de repeticiones que, en la mayoría de los casos, resulta agotador. También comprobamos con tristeza la fragilidad de nuestra memoria, al olvidar en poco tiempo muchas de las obras que hemos trabajado con tanto empeño.

Me gustaría contribuir con el presente artículo a establecer un punto de vista que favorecerá, y sin duda paliará, el duro trabajo que supone memorizar una partitura ayudándonos de nuestros conocimientos de armonía.

Si hacemos un análisis detallado de la partitura que pretendemos memorizar, observamos que la gama de acordes que componen la obra es muy limitada, sin embargo, el modo en el que el compositor combina el material musical y la armonía, hace que en multitud de ocasiones no percibamos un sencillo esquema armónico.

A continuación detallaré cómo podemos planificar el estudio de una obra para tratar de memorizarla primando el punto de vista armónico. Para favorecer la comprensión aportaré ejemplos musicales extraídos del estudio número 2 Op.100 “Arabescos” de Burgmüller.

**Palabras claves:** Armonía, Progresión, Acorde, Tónica, Dominante, Subdominante, Relativo.

Adelantarse a los acontecimientos.

El estudio “Arabescos” de Burgmüller se encuentra en la tonalidad de La menor y realiza una breve modulación al relativo (Do mayor). Sabiendo por tanto la tonalidad principal de la obra y la tonalidad a la que modula, podemos prever cuáles serán los acordes que aparecerán con mayor regularidad.

La progresión armónica fundamental en la música tonal occidental es:

I V I

Otra de las progresiones más utilizadas, es la sucesión de acordes que presenta las diferentes funciones tonales, es decir: Subdominante – Dominante – Tónica, las progresiones por tanto más usuales son:

IV V I

II V I

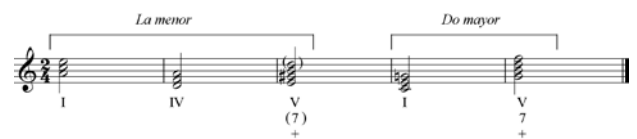
Cada uno de los acordes que componen las citadas progresiones, pueden aparecer en diferentes disposiciones (estado fundamental o en diferentes inversiones).

Si obviamos las dobles barra de repetición “Arabescos” tiene una duración de 31 compases. En la tabla que a continuación se detalla enumeramos el número de acordes que aparecen con función de Subdominante (II ó IV), Dominante (V ó VII) y Tónica (I).

Tonalidad	Función	Grado	Núm. apariciones
LA MENOR	Tónica	I	15
	Subdominante	IV	5
	Dominante	V	5
DO MAYOR	Tónica	I	2
	Subdominante	IV	0
	Dominante	V	2
<b>TOTAL</b>			<b>29</b>

El ritmo armónico de “Arabescos” es de blanca, es decir, armonía por compás. De los 31 compases que contiene la obra 29 están compuestos por 5 acordes diferentes (observamos como en la segunda fila de la tabla, el acorde de tónica aparece hasta en 15 ocasiones, representa por lo tanto, más del 48% del contenido armónico del estudio). Los dos compases que faltan están representados por dominantes secundarias.

A continuación se detallan estos 5 acordes, que representan el 94% de la obra:



Sugiero tocar cada uno de estos acordes y familiarizarse en sus distintas inversiones, así como enlazar un acorde con otro (cuando enlazamos acordes debemos mover las voces lo menos posible y dejar ligadas las notas comunes a dos acordes, teniendo en cuenta estas premisas evitaremos la mayoría de las temidas faltas armónicas).

## TRABAJAR CON COHERENCIA.

Cuando planificamos el estudio de una pieza, nos proponemos conseguir metas en el transcurso de un tiempo determinado. Planificar el estudio con pequeñas metas es muy positivo.

El estudio que tratamos en este artículo, aparece en la edición "Peters" (el formato coincide en la mayoría de las ediciones) con una extensión de cinco pentagramas que se distribuyen a lo largo de una página. Cuando tratamos de secuenciar el trabajo semanal es fácil caer en el siguiente tópico: El estudio tiene cinco pentagramas... estudio 1 pentagrama cada día y el sexto y séptimo día lo dedico a repasar.

Aunque pienso que es un acierto el trabajo diario y la consecución de pequeñas metas, desde mi punto de vista hay un error en este planteamiento: no hay un trabajo coherente; obviamos algo indispensable en la planificación del estudio: la forma musical. A continuación realizaré un brevísimo análisis de la forma:

La forma musical de este estudio es ternaria:

A – B – A' Coda.

- Compás 1 y 2: Brevísima introducción que presenta el material del acompañamiento con una textura acórdica.
- "A" - Compás 3 – 10: Presentación del tema. Una frase compuesta por 8 compases que a su vez se subdivide en dos semifrases de 4 compases. La construcción de esta frase es un tanto peculiar: la primera semifrase se encuentra en la tonalidad principal (La menor) mientras que la segunda se desplaza a la tonalidad del relativo (Do mayor).
- "B" - Compás 11 – 18: La duración y estructura es exactamente igual a la sección que hemos denominado "A". Se produce un desarrollo del tema inicial: el material temático pasa ahora a la mano izquierda y aparece una melodía nueva en la mano derecha, generando por tanto una textura contrapuntística en contraposición a la textura inicial que es de melodía acompañada.
- "A'" - Compás 19 – 26: Repetición del tema inicial. El cambio que realiza Burgmüller es previsible: modifica la segunda semifrase y en vez de desplazarse a la tonalidad del relativo, continúa en la tonalidad de La menor.
- Coda – Compás 27 – 31.

Observamos además la cuadratura con la que está escrita la pieza (característica de los compositores clásicos y románticos): 32 Compases: 8 + 8 + 8 + 8.

- "A" Tiene una duración de 8 compases.
- "B" Tiene una duración de 8 compases.
- "A'" Tiene una duración de 8 compases.
- La Introducción (2 Compases) más la Coda (6 Compases): tiene una duración total de 8 compases.

## SECUENCIACIÓN DEL TRABAJO

Una vez analizada la forma musical de la pieza, propondría la secuenciación del estudio de esta pieza en tres días:

### Primer día de trabajo

Estudio de la sección "A"

La inversión de cuarta y sexta del compás 5 es provocada por la pedal de tónica en el bajo, observamos el carácter de floreo del acorde en cuestión.

En el compás 5 aparece el acorde de tónica en inversión de cuarta y sexta, la mayoría de los teóricos explican este acorde como una doble apoyatura del acorde de dominante, ese es el motivo por el que aparece entre paréntesis la función de dominante.

### Segundo día de trabajo

Estudio de la sección "B" (La menor)

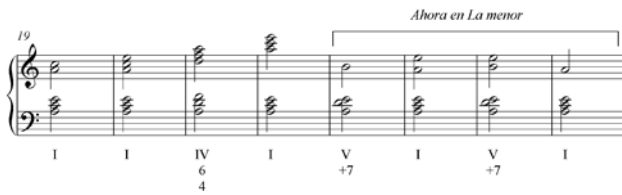
En el compás 15 aparece la dominante secundaria del IV (el compás que va a continuación es el IV), cuando tratemos de memorizarlo, observaremos que se trata del acorde de tónica pero en modo mayor.

En el compás 16 no es fácil determinar el acorde que subyace, ya que este compás está creado con fórmulas escalísticas. En la parte final de este compás se genera una nota de paso cromática (Re #) que recrea la sonoridad de la dominante secundaria más común: la dominante de la dominante.

### Tercer día de trabajo.

Estudio de la sección "A'", de la Introducción y de la Coda: si observamos por el número de compases (16 en total) es el día en el que aparentemente estudiaremos más, sin embargo, veremos como el compositor repite y recicla gran parte del material, por lo que el estudio de estas secciones van a resultar muy familiares:

### Sección "A"

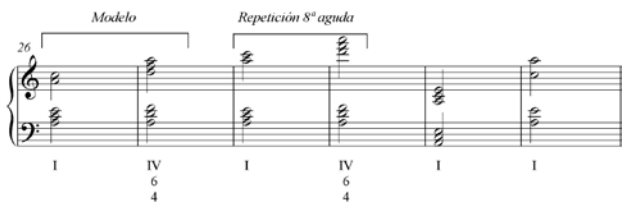


El estudio de esta sección se limita a los compases: 23 – 26, ya que los compases: 19 – 23, suponen una repetición exacta de los compases: 3 – 7.

#### Introducción:

Esta sección está compuesta de una manera muy simple: el material de acompañamiento de la frase inicial.

#### Coda:



La coda es el resultado de repetir los compases 3 y 5 (estudiados el primer día).

Posiblemente este planteamiento es más exigente y agotador que ceñirnos a leer de forma literal lo que aparece en la partitura, pero los beneficios de esta forma de estudiar son acumulativos. Cuantas más obras estudiamos, más observamos que la música funcional fluye con progresiones de acordes que se repiten hasta la saciedad.

El estudio que acabamos de analizar contiene 266 notas, sin embargo tan sólo se distribuyen en 7 acordes.

He tenido el placer de compartir prácticamente una vida con diferentes compañeros, con los que he mantenido enriquecedoras charlas sobre el mundo del piano y en general de la interpretación; siempre consideramos como auténticos dioses aquellos pianistas que son capaces de interpretar de memoria las 32 Sonatas de Beethoven, las 19 Sonatas para piano de Mozart o la integral de Chopin. A veces para tratar de explicar el talento de estos grandes intérpretes, lo achacamos a poderes sobrenaturales o a una inteligencia excepcional. Pero quizás, la respuesta sea otra y que se encuentra al alcance de todos, sin necesidad de recurrir a lo sobrenatural: la encontramos en esa maravillosa disciplina que conocemos como "ARMONÍA".



# Partitura






**INSTRUMENTOS MUSICALES**  
**SONIDO PROFESIONAL**  
**INSTALACIONES-ASESORAMIENTO**  
**SERVICIO TÉCNICO**



**PRIMER ROLAND PLANET DE ANDALUCIA**





**C/ JUAN DE AUSTRIA, 29**  
**TELF.: 952 612 227**  
**M A L A G A**

**AVDA. JESÚS SANTOS REIN S/N**  
**( DETRÁS DE GASOLINERA )**  
**TELF.: 952 46 90 01 - 952 46 98 13**  
**F U E N G I R O L A**

# 100 AÑOS DEL ESTRENO DE LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA

**ALBERTO ALPRESA RENGEL**

**Profesor de Fundamentos de Composición**

**El pasado 29 de mayo se cumplió un siglo del controvertido estreno de *La consagración de la primavera* de Stravinsky en el Théâtre des Champs-Élysées de París. Una obra que sin duda alguna marcó un punto de inflexión en la historia de la música del siglo XX y enfrentó a partidarios y detractores de un nuevo lenguaje musical, una nueva expresión artística que reflejaba los cambios de la sociedad de la época.**

En comparación, son poquísimas las composiciones que marcan un hito y causan una amplia y agria discusión sobre ella. Si a esto añadimos la confusión de juicios que despertó la obra, derivando en las notables escenas de violencia verbal y física desarrolladas durante su interpretación, hacen del acontecimiento cuanto menos algo peculiar y anecdótico.

## UNA HISTÓRICA VELADA

Ningún acontecimiento musical ha desarrollado una mitología tan célebre como todo lo concerniente al estreno de esta obra. Las crónicas de la época describían como transcurría otra agradable tarde de primavera en el concurrido Boulevard des Capucines. El joven Stravinsky gozaba en la capital francesa de un sólido prestigio adquirido gracias a los exitosos estrenos de sus dos primeros ballets, *El pájaro de fuego* (1910) y *Petrushka* (1911). Todo parecía presagiar una histórica velada. Sin embargo, el público de entonces, deseoso de recibir una nueva producción del dúo Diaghilev-Stravinsky, no estaba aún preparado para acoger una partitura casi obsesiva, sometida a tal frenesí rítmico y densas sonoridades extravagantes de una colosal plantilla orquestal. Una pieza revolucionaria en todos los aspectos.

Todo parecía abocado al fracaso incluso antes de la fecha de su estreno. La elección de Vaclav Nijinski, por parte de su amigo Diaghilev, como coreógrafo no convenció en absoluto al compositor. Éste, temeroso del analfabetismo musical del afamado bailarín, que convirtió todo el proceso de



ensayos en una auténtica pesadilla se decantó desde el principio por seguir trabajando con Mijail Fokín, autor de la puesta en escena de sus dos primeros ballets. En sus memorias, Stravinsky dio buena cuenta de ello y de los más de cien ensayos que precisó la obra para montarse. Por si no fuera suficiente, la polémica surgida un año antes, a raíz de la escandalosa y erótica versión del primero sobre *el Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, tampoco ayudaba demasiado. A los protagonistas ya mencionados hay que añadir Nikolái K. Roerich, pintor ruso encargado de los decorados y el vestuario, a quién estaba dedicada la partitura, y Pierre Monteux a la batuta.

Toda la élite de la sociedad burguesa parisina se había citado aquella memorable tarde en la nueva y flamante sala de conciertos, fusión de los estilos clásico y *Art Decó*, de la Avenue Montaigne. Entre los asistentes al evento, ilustres personalidades como un ya anciano Camille Saint-Saëns – protagonista de uno de los incontables incidentes – el embajador de Austria en París, la condesa de Pourtalés, quién afirmaría: “*en sesenta años que tengo nunca jamás nadie se había atrevido a reírse así de mí*”; los compositores Debussy, Ravel y Florent Schmidt; el polifacético Jean Cocteau y Pablo Picasso.

No hubo que esperar demasiado para que los ánimos se encendieran. Nada más comenzar la obra empezó en la platea el lamentable e histórico espectáculo donde hubo cabida prácticamente para todo, desde insultos, risas y abucheos hasta intercambios de tarjetas personales, voluntarias fluctuaciones de luces de la sala con continuas llamadas al orden, golpes y retos a duelos por honor. Estas circunstancias llevaron al compositor, abatido, a marcharse entre sollozos.

Para hacernos una idea real de lo sucedido aquella tarde lo mejor es recurrir a algunos de los testimonios directos que se recogieron como, por ejemplo, el de la escritora y mecenas estadounidense Gertrude Stein, quién en su libro *The autobiography of Alice B. Toklas* (1933), escribió lo siguiente: “*Se inició la interpretación, apenas comenzada, comenzó también la emoción [...] Con la música y la danza empezaron los silbidos. Los partidarios aplaudieron. No podíamos oír nada en absoluto. O sea que no me enteré de la música y me limité a verla por primera vez [...] La danza era muy hermosa por lo que pudimos observar, ya que nuestra atención*

se desviaba continuamente hacia un hombre del palco contiguo, que no hacía más que blandir su bastón y que, por último, se enzarzó en un violento altercado con un entusiasta del palco de al lado: el bastón aplastó la chistera que el otro acababa de ponerse como gesto de desafío”.

También el escritor y fotógrafo Carl van Vetchten describió la escena así: *“la audiencia empezó a maullar y a ofrecer sugerencias audibles acerca de la forma en que debía continuar la función [...] Un joven que estaba sentado detrás de mí en el palco se puso de pie durante el curso del ballet para poder ver con más claridad. El intenso entusiasmo del que era presa pronto se puso de manifiesto cuando empezó a llevar el ritmo con golpecitos de sus puños sobre mi cabeza. Mi emoción era tan grande que no sentí los golpes durante algún tiempo”*.

Otra exposición de este ignominioso acontecimiento fue plasmada por la primera ayudante de Nijinski, Marie Rambert: *“El estreno de este ballet fue un acontecimiento asombroso. Nada más comenzar la música, surgieron del público los gritos y los siseos, y era muy difícil para los que estábamos en el escenario oír la música, más aún porque una parte de la audiencia empezó a aplaudir para tratar de superar los siseos. Todos tratamos desesperadamente de conservar el tempo sin poder oír el ritmo con claridad [...] Pero después del intermedio las cosas se pusieron peor, y durante la Danza del Sacrificio estalló un auténtico infierno. Esa escena comenzó con la Doncella Elegida, de pie durante muchos compases, con las manos dobladas bajo el carrillo derecho, con los pies hacia dentro, en una postura hermosa y auténticamente prehistórica. Pero al público de entonces le pareció fea y cómica. Se oyó un grito que venía de la galería: ¡Un doctor! Otra persona gritó más fuerte: ¡Un dentista! Luego, alguien exclamó: ¡Dos dentistas! y así siguió. Una dama muy elegante se inclinó en su palco y dio una bofetada a un hombre que estaba aplaudiendo”*.

A las esperpénticas escenas en las butacas, más propia de Valle-Inclán que de este tipo de espectáculos, había que sumarle el encolerizado coreógrafo que, entre bastidores, se afanaba sin mucho éxito por indicar a gritos los compases a los aturdidos bailarines sobre el escenario, y a un impertérrito director de orquesta que seguía dirigiendo como si la cosa no fuera con él. Sin duda alguna, si nuestro Ramón Gómez de la Serna hubiera asistido a tal evento hubiera encontrado una fuente inagotable de inspiración para sus greguerías.

## UNA PARTITURA DESCONCERTANTE

Todo comenzó, tal y como cuenta el propio compositor, con una “visión” tres años antes: *“Vi en mi imaginación un rito pagano solemne: los ancianos sabios, sentados en un círculo, observando a una muchacha que baila hasta morir. La están sacrificando para propiciar al*

*dios de la primavera”*. Por entonces, en 1910, el músico tenía el firme propósito de escribir una primitiva sinfonía a la que iba titular “Gran Sacrificio”. Persuadido por el instinto de Diaghilev, finalmente decidió adaptarla escénicamente. Antes del estreno, Stravinsky presentó la partitura original, escrita para piano a cuatro manos, a Debussy quién la interpretó junto a él. Posteriormente, el francés le respondería en una misiva diciendo: *“Es una satisfacción ver hasta dónde ha ampliado usted los límites de lo permitido en el ámbito de la tonalidad”*.

El autor tuvo claro desde su concepción que, de una manera u otra, había que romper definitivamente con los lazos del pasado y, en cierta medida, dar la espalda a los últimos resquicios que quedaban del posromanticismo europeo. Para ello, el compositor ruso enfoca la partitura de forma introspectiva hacia el origen del ser humano y sus primeras manifestaciones artísticas y rítmicas. Una especie de viaje al origen del propio sonido y la música.

Ya con el novedoso comienzo del solo de fagot en su registro más agudo, llevó a Camille Saint-Saëns, indignado, a levantarse bruscamente de su asiento y marcharse de la sala entre improperios ante lo que consideraba *“un intento blasfematorio encaminado a destruir la música como una de las bellas artes”*. Desde luego, el vetusto compositor francés fue consecuente con sus gustos decimonónicos en los que no había cabida a ningún elemento novedoso que turbara sus principios de cánones estéticos de belleza. Para algunos, entre los que me incluyo, este tema (sacado del folklore lituano) nos puede recordar al solo de flauta del comienzo del *Prélude à l'après-midi d'un faune*, lo que puede entenderse como un guiño a su amigo Debussy.

La obra se desarrolla linealmente sin apenas elementos repetitivos. Todos los componentes parecen confluír individualmente en una suerte de desfreno caótico. Su estructura es caprichosa, dividida en escenas, plagada de breves motivos melódicos (hay 17 temas en toda la obra), de no más de cuatro o cinco notas, pasajes ostinatos, continuos cambios de dinámicas y células rítmicas, que van y vienen, imprevisibles, sobre armonías que se transforman lentamente hacia su gradación final en la segunda parte de la obra. El resultado es una música agresiva y provocadora, de naturaleza salvaje y primitiva que no nos deja indiferentes, propia de un genio o un visionario. El propio compositor dijo *“no fui guiado por ningún sistema. Escuché y escribí lo que escuché”*.

En cuanto a las texturas y timbres se refiere todo es insólito en esta obra. A la ingente plantilla orquestal formada por más de cien músicos (piccolo, 3 flautas y una más en Sol, 4 oboes y corno inglés, requinto, 3 clarinetes y un clarinete bajo, 4 fagotes y contrafagot, 8 trompas, 4 trompetas y otra piccolo, 3 trombones y 2 tubas, 2 timbaleros más dos percusionistas y una sección generosa de cuerda) hay que añadirle el protagonismo de los vientos, especialmente el metal, y la percusión, a la

que se suma un uso insólito de las cuerdas (como también ya haría Bartok). Todas las secciones se combinan en un juego de texturas tímbricas que contribuyen a crear esa tan característica atmósfera ritual que envuelve a toda *La consagración*.

El factor rítmico, sorprendentemente pese a la ausencia de una amplia y variada plantilla percusiva, domina sobre la dimensión melódica, siendo aquél el elemento esencial de unidad en toda la obra. Los cambios de metros, ritmos irregulares, síncopas, acentuaciones y polirritmias se suceden ininterrumpidamente de forma magistral.

Entre tanta percusión se escapan sugerentes y extraños arabescos, especialmente en las maderas, y la línea melódica poco o nada tiene ya que ver con el perfil expresivo de antaño. Sin apenas cromatismos, la fusión de diferentes y autónomas líneas horizontales en planos verticales da como resultado una politonalidad que parece acapararlo todo y en la que cada original disonancia producida es el resultado de un meditado proceso creativo. Todas las reglas del pasado se han evaporado de un plumazo y la armonía resultante, librada de toda funcionalidad, se obtiene por el acopio melódico.

Stravinsky, desde el principio, tuvo una visión muy gráfica de la partitura anotando en ella multitud de

indicaciones para el director de escena destinadas a su interpretación. Sin embargo, tras el fracaso de su estreno vinieron nuevas representaciones, en París y Londres, que sí obtuvieron el triunfo que la música merecía. Pese a esto último, la pieza ha llegado hasta nuestros días en su versión concierto y no tanto para la escena, tal y como fue concebida originalmente. Posteriormente, otros coreógrafos revisaron y adaptaron sutilmente la versión original de Nijinski.

A partir de aquí, la producción del compositor siguió enriqueciéndose notablemente hasta la fecha de su muerte el 6 de abril de 1971. Sin embargo, puede observarse una cierta "involución", semejante a la protagonizada por Richard Strauss tras el estreno de su *Elektra* (1909), solamente en lo que a énfasis rítmico y paleta orquestal se refiere.

El compositor, varias décadas después, escribió en la última página de la partitura original: *"Ojalá quien quiera que escuche esta música jamás experimente la burla a que fue sometida y de la cual fui testigo en el Théâtre des Champs Elysées, en París, primavera de 1913"*.

Sin duda alguna, y volviendo a la citada Marie Rambert, en su autobiografía, no puedo estar más de acuerdo con sus palabras cuando manifestó: *"ahora no hay duda alguna de que aquella noche se estrenaba una obra maestra, tanto musical como coreográfica"*.



www.trinomusic.com

# CUARTETO EN SOL MENOR , OP. 10

**M<sup>a</sup> DE LA LUZ CHAMORRO TRUJILLANO**

**Profesora de Contrapunto y Fuga del Conservatorio Superior de Música de Málaga**

**Resumen:** Cuando a principios del siglo XIX se teorizó sobre la “forma sonata”, con algunas excepciones sin importancia, el término quedó fijado de manera absoluta y rígida. Sin embargo, analizando obras escritas en forma sonata de multitud de compositores a partir de Beethoven, vemos que cada uno la usa de manera muy personal. Cualquier intento de sistematizar lo que hicieron los compositores con esta “forma” entre los siglos XIX y XX, se convierte en una tarea ardua, en parte por la falta de continuidad en el tratamiento formal de la sonata, debido a los cambios en ella que cada compositor introduce al realizarla.

**Palabras clave:** Cuarteto de cuerda, Debussy, sonata, impresionismo, evolución.

## INTRODUCCIÓN

Como ya sabemos, la forma sonata surgió a partir de la evolución de las formas binarias (A/B) y ternarias (ABA) principales del barroco. Esta evolución dio lugar a la estructura en cuatro movimientos que hoy conocemos.

La fuerte tendencia a concentrar una organización cerrada y una mayor complicación en el primer movimiento, hace que en este recaiga el peso principal de la obra completa, presentándonos de este modo el material principal, la estructuración tonal que tendrá lugar a lo largo de la obra, los temas principales, etc. Más que cualquier otro movimiento, el primero es el que condensa la polarización de la armonía, presentando la “disonancia estructural” que caracteriza a la sonata, el material temático y la textura.

- El primer movimiento de una sonata se caracteriza por tener tres secciones claramente diferenciadas:
  - La Exposición, contando esta con el grupo de temas principal en la tónica (A), la transición al grupo de temas secundario en la dominante (o el relativo, dependiendo de la tonalidad) (B, lo que llamamos también “disonancia estructural”) y la coda.
  - El Desarrollo, elaborando el material temático principal (de A y de B, y también de la transición entre A y B) ya expuesto en la sección anterior.
  - La Reexposición, recapitulando en la tónica todo el material principal, tanto el que ya estaba

en tónica, como el grupo de la dominante. Aquí se resolvería la disonancia estructural.

- El segundo movimiento, o movimiento “lento”.
  - Normalmente es una sección más lírica, estructurada en tres secciones A/B/A, donde B puede ser un desarrollo de los temas de A.
- El tercer movimiento es habitual escribirlo en la forma de Minueto.
- El cuarto movimiento es más flexible, menos rígido que los demás, y es muy habitual que nos encontremos ante una forma “Rondó” o “Rondó sonata” (ABACADA...CODA).

Esta férrea organización se comienza a diluir a partir de aproximadamente 1830. Desde entonces hasta nuestros días la forma sonata, tanto en cada movimiento individual, como en conjunto, ha sido manejada por cada compositor de una manera tan personal, que la sistematización se hace difícil, si no imposible.

## LA SONATA CÍCLICA

El intento de convertir la sonata en una “forma abierta” sugirió dos caminos:

1. La combinación de una estructura de un movimiento con otro de 4, es decir, los 4 movimientos se unen en uno dándoles el compositor a su vez una “forma de sonata”. Un buen ejemplo lo tenemos en la “Sonata en Si m” de F. Liszt.
2. La sonata cíclica, en la cual cada movimiento se basa en una transformación de los temas de los movimientos anteriores. Esta forma es especialmente utilizada por los compositores del siglo XIX, dado el énfasis que se atribuía a las relaciones temáticas, más que a las relaciones armónicas (o tonales). Tenemos ejemplos desde la sinfonía nº 5 en Do menor de Beethoven, hasta las sonatas de César Frank. Las apariciones del tema principal en movimientos que no son el primero pueden hallarse explícitamente o implícitamente.

## ANÁLISIS DE UN CASO

A continuación veremos el análisis de una forma sonata cíclica: el cuarteto de cuerda en Sol menor de Debussy.

Se trata de una obra cíclica, pues todos los movimientos se elaboran siempre a partir del tema principal del cuarteto. Existe pues una fuerte jerarquización del tema, el cual da origen a toda la obra. El tema en cuestión tiene unas claras reminiscencias modales; se trata en realidad de un modo frigio, muy presente a lo largo de los cuatro movimientos. Por último hemos de anotar algo importante; a lo largo de la obra, muchos acordes son tónicas modales, portadoras de una gran carga de inestabilidad.

### *I. Animé et très décidé*

## EXPOSICIÓN

Podría asimilarse a una forma rondó, por la vuelta periódica del tema principal. Existen dos temas entre las dos apariciones de A, con carácter secundario, pues no volverán a aparecer en todo el movimiento. El segundo tema importante hace su entrada en el compás 51, aunque será retomado con más fuerza en el desarrollo. A continuación presentamos un esquema detallado del análisis del primer movimiento, en el cual aparece el tema que se retomará de manera cíclica en los movimientos sucesivos.

A: Del c-1 al c-26 . Aparece el tema principal del cuarteto en la tonalidad de Sol menor, con las particularidades modales que ya hemos descrito.

En el c-13 y hasta el c-25 aparece un pasaje secundario, algo más inestable, y que no incluye el segundo tema del primer tiempo. La aparición de este segundo tema se pospone. El acompañamiento se hace muy dinámico por medio de las semicorcheas. Enseguida vemos aparecer una serie de acordes que en nuestro sistema tonal moderno suenan como verdaderas dominantes, pero que en realidad son tónicas modales.

A1: Del c-26 al c- 28. Vuelve a aparecer el tema principal del cuarteto, con unos cambios armónicos que le dan un aspecto de cierta inestabilidad tonal.

C: Del c- 30 al c-60. Se trata de un pasaje muy similar al anterior. En el c-51 aparece el segundo tema, de gran importancia en el cuarteto.

A continuación podemos ver un esquema del análisis detallado de la exposición, compás por compás.

**A(1-12)** Sol menor, sonoridad frigia

4 (2+2)

8: Progresiones y cadencia

**A1 (26-38)**

Estructura similar A.

Más inestable tonalmente 4 (2+2) Mib/Solm  
9(2+2+2+3) Mib/Solm/V-VI de Do b.

**Puente (13-25)** Aunque pueda confundirse con un tema B, en realidad actúa como un puente modulante. Aparece material nuevo y cambio de textura. 4(2+2) Modelo y 4(2+2) Repetición.

2: acorta la progresión

3: progresiones cromáticas

Dominantes que realidad son tónicas modales

**C (36-60)** Mi menor, modulaciones. Material nuevo y cambio de textura

8(4+4) Repetición de la misma idea.

4, modula a Mi Mayor

Progresiones y aparición del segundo tema (51)

2+2+2+4 (estos últimos V de Mi)

Los temas B y C no serán reexpuestos.

## DESARROLLO

Como podremos ver, en el desarrollo también se rompen los moldes de la sonata clásica.

También aquí se podría hablar de una especie de "rondó" en la forma de estructurar parte del desarrollo. Debussy alternará pasajes del tema principal, con otros en los que aparece el segundo tema.

c-61: Tema A en Fa sostenido menor

c-63: Aparición del verdadero segundo tema (B). Lo hace también en la tonalidad de Fa sostenido menor, y se observa que está sacado de la voz superior del c-51, por movimiento contrario.

c-67: Tema A en sol menor

c-69: Tema B en sol menor

A partir del c-75, Debussy sigue alternando pasajes de uno y otro tema, en un verdadero desarrollo de ambos. Es importante resaltar, como el tema A tiene unas claras reminiscencias modales, mientras que el tema B se mantiene con claridad en unas escalas y armonías tonales modernas.

c-75: Material de A. Tonalidad de Fa mayor.

c-88: Material de B. Comienza en Do menor, y se produce una gran elaboración de dicho material.

c-118: Pasaje de gran estatismo armónico, que recuerda la semicadencia ampliada, y que nos conducirá a la reexposición.

A continuación ofrecemos un esquema detallado del desarrollo del primer movimiento.

Lo más destacado es la aparición en él del segundo tema del cuarteto. También el hecho de que se base en la alternancia de los dos temas principales, imitando en cierto modo su forma de proceder en la exposición, con la vuelta periódica del tema principal.

### D1(61-96)

Textura lineal, inestabilidad y tensión.

14: 6 (Mi M) + 8 (6+2 en Fa M)

Cambio de textura: ahora homofónica y acórdica

4: Fa M/Re m

Cambio de textura

5

5: Imitaciones

4: Do mayor

5: Primer punto culminante.

### D2 (97-117)

Mayor inestabilidad y tensión.

6(4+2) (V de Mi m)

4: Fa sostenido mayor

Progresiones

5: Fa menor, estamos en el punto de mayor tensión, unísonos.

### D3: (118-137)

Pasaje que nos recuerda la semicadencia ampliada.

Pedal de dominante, 5ª disminuida.

Cambio de textura.

Material principal.

4 (2+2)+4 (2+2)+4 (2+2)

2

6: Puente a la reexposición, 2(modelo)+ 2(repetición)+ 2(unísonos, función de enlace)

## REEXPOSICIÓN

Del c- 138 al c-147 se produce con claridad una reexposición, estable en sol menor (A)

Del c-147 al c-161 aparece una especie de transición con enlaces por dominante de gran inestabilidad, que nos conducen a B

B comienza en el c-161. Se trata del segundo tema que Debussy hace aparecer en la tonalidad de Re Mayor como V grado del tono principal.

A continuación, el esquema detallado del análisis de la reexposición:

Su principal característica es la vuelta del segundo tema (B), que apareció anunciado en la exposición, y claramente en el desarrollo. No reexpone los pasajes secundarios a los cuales habíamos llamado puente y C. De ahí su carácter de "pasajes secundarios". Podemos observar en este punto un tratamiento bastante abierto y alejado de la férrea organización de la sonata clásica.

### A (138-146) en Sol menor

Aparición del tema principal en 4 (2+2)

5 (3+2) Aparecen tresillos sacados del tema C

### Transición o puente (147-160)

Sucesión de tónicas con 7ª y 9ª.

Progresión hacia la dominante de Re M (tono de B).

2

2(Do)

2(Mi)

2(Fa #)

4 (Triada aumentada, después dominante de Re).

### B (161-170)

Aparición del segundo tema en V. Armonía más convencional, sucesiones V-VI.

2+2+2+2+2 (Pedal de Re)

### Puente a la Coda (171-174)

Se caracteriza por la aparición de imitaciones y subida cromática; desaparece la pedal.

4 (al final cadencia V-I)

### Coda (175-194)

La hemos dividido en dos secciones:

1. Coda de la reexposición (175-182)

Con material del segundo tema, tresillos.

Pedal de tónica (Sol)

2+2+2+2 (Al final cadencia IV-I)

2. Coda del movimiento (183-194)

Se caracteriza por un cambio radical de textura, escribiendo Debussy todas las voces al unísono, y usando la escala pentatónica.

2+2+4+4

## II. *Assez vif et bien rythmé*

Es un movimiento en el cual la forma se haya tratada también con gran libertad. Aparece de nuevo el tema inicial del cuarteto, exactamente en el c-3 en las violas. El tema no aparece copiado exactamente, sino con variaciones de carácter rítmico y melódico.

El movimiento se estructura como un RONDÓ, pero tratado con libertad.

**PERIODO A:** Del c. 1 al c. 54 En la tonalidad de sol mayor. Podemos ver el tema principal repetido como un "obstinato" en distintas alturas y con acompañamiento en pizzicato. Aparece en do mayor en el c-19 y en sol mayor de nuevo en el c-37.

**PERIODO B:** Del c- 54 al c- 86 El tema es tratado en valores de figuración aumentados y sobre diferentes armonías. El acompañamiento es muy dinámico. Tonalmente también queda dividido en varias fases: c-54 Mi bemol mayor; c-70 Do mayor; c-78 Mi mayor.

**PERIODO A1:** Del c- 86 al c- 108 El tema aparece tal cual en las violas, pero el acompañamiento y la tonalidad le dan un aspecto muy distinto. La tonalidad gira en torno a Do menor.

**PERIODO B1:** Del c- 108 al c- 147. Vuelve la textura del periodo B anterior, en la tonalidad de Mi bemol

menor para pasar luego a sol bemol mayor. En cuanto al tema principal, solo se repite la cabeza de este.

**CODA:** Del c- 147 al fin. Este periodo conclusivo se realiza con material del periodo A y de B (exactamente del final), en torno a la tonalidad de sol mayor.

### III. *Andantino. Doucement expressif.*

La estructura de este Andantino de gran belleza y expresividad, es bastante clara con lo que respecta a los otros movimientos. La armonía usada suscita un interés especial

La estructura es la siguiente:

### INTRODUCCIÓN

El tema de la introducción se expone en el violín 1º en el compás 5, en la tonalidad de Re bemol mayor. A lo largo de este movimiento se hace un uso continuado del acorde de 5ª Aumentada.

### SECCIÓN CENTRAL

- Periodo A c-28

Nos hallamos en la tonalidad de do sostenido menor. Se trata casi de un recitado con material extraído del c-6; cadencia en Sol en el c-32, y en Fa sostenido en el compás 35; finalmente descansa sobre Do sostenido en el c- 40. Actúa de inicio al pasaje en estilo fugado que comienza inmediatamente.

- Periodo B c- 41

c-41 De carácter fugado. Se establece un primer antecedente-consecuente en el c-41, en la tonalidad de Do sostenido menor, sobre un material temático muy relacionado con los anteriores. Un segundo antecedente-consecuente aparece en el c-48, en sol sostenido menor, con un material temático que es variación del anterior. Antecedente en el c-48 y consecuente en el c-55 en Do sostenido menor.

### DESARROLLO

c-61 Lo hemos llamado así por tratarse de una especie de elaboración del material anterior. Se caracteriza por una gran riqueza armónica, y produce en algún momento una fuerte inestabilidad.

- Periodo A1 c-91

c- 91 Vuelve el recitado primero, con algunas cadencias sobre sol y la. Un puente en el c-103 nos lleva a la coda.

### CODA

c-107 Vuelta a la sección inicial con un marcado carácter conclusivo.

### IV. *Très modéré*

Tal y como apuntábamos al comienzo, he aquí un buen ejemplo de una forma de sonata tratada con gran libertad. Se caracteriza por la acumulación progresiva de tensión desde el comienzo hasta el final. En él se desarrollan libremente varios temas, los cuales hacen todos referencia, de alguna manera, al tema inicial del primer movimiento de la sonata que nos ocupa.

- Variación del tema 1, o Sección 1: c-1 En Re bemol mayor, con carácter de introducción, y abundancia de séptimas mayores en la armonía.
- Variación o sección 2: c-15. Gran inestabilidad tonal debida a los enlaces de acordes por séptimas disminuidas (por ejemplo c.19). Supone un comienzo de animación en el proceso constante de aumento de tensión. La primera sensación de estabilidad se produce en la que llamaremos sección 3, en sol menor.
- Variación o sección 3: c- 31 Tercera variación del tema, en la tonalidad de Sol menor. Se produce una gran elaboración del tema con un plan armónico muy rico. Se podría sintetizar puntualizando la existencia de numerosos acordes que suenan como si fueran dominantes, en un proceso armónico ya comentado al principio del análisis de la obra.
- Variación 4 o sección 4: c.125 Se trata de la 4ª variación del tema principal del cuarteto. A continuación, el sentido conclusivo se hace muy patente. Hasta llegar al c-326 con la coda. En este pasaje conclusivo se dibujan temas del último tiempo; así, en el c- 281 aparece la variación 4ª y también en el c- 289.
- Coda: c-326. De gran dinamismo y sobre una variación del tema inicial de la obra. El final es sorprendente por la cercanía de la tonalidad de la dominante en el final de la pieza.

### CONCLUSIÓN

Como hemos podido observar a lo largo del análisis detallado de los cuatro movimientos del cuarteto en Sol menor op.10 de C. Debussy, se trata, tanto en cada movimiento por separado, como en la sucesión de los cuatro, una forma sonata bastante abierta y alejada de la idea de "forma de sonata clásica". La aparición del tema principal en cada uno de los movimientos (no solo en el primero) y su cuidada elaboración a lo largo de ellos, nos hace pensar que se trata de una sonata cíclica, uno de los caminos de evolución que tomaron algunos compositores de formas de sonata, entre los siglos XIX y XX.

# UN VIAJE HACIA LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX MUSICAL DE LA MANO DE LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA

**LIDIA COLADO GOLDEROS**

**Profesora de Viola del Conservatorio Elemental de Música de Antequera**

El interés por la interpretación de la música contemporánea en los instrumentos de cuerda ha encontrado en los últimos años filones en la musicología, la composición y la ejecución instrumental. ¿A qué se debe este repentino interés en la sociedad artística de la actualidad? Tal vez sea porque absolutamente toda la música de la segunda mitad del siglo XX (con toda la polémica que la rodea, debates, detractores y defensores) sienta las bases de la composición musical del siglo XXI, la música del presente que se escucha en nuestros auditorios. Por ello, todos los amantes y profesionales de la música deberíamos conocer los últimos cincuenta años de nuestra historia musical y abrir nuestros oídos hacia nuevas formas de escuchar y comprender lo que se cuece en la actualidad. A lo largo del artículo viajaremos hacia los dos estilos más representativos de este periodo (serialismo integral y música aleatoria), analizando su impacto en el pensamiento del intérprete y la práctica interpretativa de la cuerda.

El año de 1946 es un momento histórico lleno de cambios que inevitablemente influyen en el arte, y rompen de un plumazo la concepción que del intérprete y de la música se ha tenido durante siglos. Se trata del nacimiento de las nuevas vanguardias musicales. ¿Quién se lanzaría al vacío de esta forma tan atrevida? Los responsables de este ímpetu revolucionario son un grupo de jóvenes compositores con unas ansias tremendas de reformar la concepción que se tenía de la música vanguardista, tachada de “*arte degenerado*” (*Entartete Kunst*) durante el III Reich. Los cursos de verano de Darmstadt serán el punto de encuentro y caldo de cultivo de multitud de corrientes independientes, caracterizadas todas ellas por una falta de estilo común y una diversidad de técnicas y recursos compositivos. A partir de ahora, parece que el lema “*anything goes*” o “*todo vale*” tiene sentido en un ambiente donde, o te reinventas, o tu música simplemente no interesa.

Comenzamos nuestro viaje por uno de los estilos que más ha desarrollado la técnica instrumental de la cuerda hacia formas más complejas y sofisticadas de interpretación: el serialismo integral. Del famoso trío de la Segunda Escuela vienesa, Anton Webern aparece como representante y guía

indiscutible del sendero que va a tomar la “*Nueva Música*” a partir de 1950. La adopción de la técnica serial aplicada no sólo a la altura, como promulgó Schoenberg en su método dodecafónico, sino a otros parámetros (dinámica, registro, modos de ataque y figuraciones) es el punto de partida que toman los compositores hacia la creación de nuevos lenguajes sonoros. Músicos de la talla de Pierre Boulez y Olivier Messiaen se suben rápidamente al carro, depurando al máximo una técnica compositiva donde el rigor, la objetividad y la racionalización actúan como premisas fundamentales, componiendo como si de un teorema matemático se tratase. Ahora bien, ¿de qué manera debe afrontar un intérprete este tipo de composiciones seriales? En obras todavía tempranas como las *Bagatelas para cuarteto de cuerda* Op. 9 Nos. 4 y 5 de Anton Webern, observamos un estilo muy comprimido, con constantes cambios de tempo, ritmo y dinámicas que saturan por completo la partitura, con una tendencia casi obsesiva por parte del compositor de anotar meticulosamente cada sonido al detalle. La forma de estas obras ha de ser necesariamente muy breve, pues el intérprete no puede mantener una concentración visual tan extrema durante tanto tiempo con una partitura sobrecargada de indicaciones. Por lo tanto, una de las dificultades a las que el intérprete ha de enfrentarse es la rapidez con la que se suceden tantos cambios, y tan diferentes, de ritmo y dinámica, empleando una buena técnica de arco que permita variar el punto de contacto de forma ágil y sutil. Por otra parte, sabemos que en la música serial desaparece el concepto tradicional de melodía para dar paso a células melódicas, a menudo fragmentadas y siembre brevísimas, que pasan de un instrumento a otro a velocidad pasmosa. Como consecuencia, los saltos interválicos son enormes y los constantes cambios de registro dificultan enormemente la expresión de la línea melódica. En este caso, la clave está en la técnica de mano izquierda, siendo necesario aprender a colocar posiciones más arriesgadas y comprometidas como consecuencia de los nuevos intervalos y armonías, fruto de la música serial. ¿Cómo enfocar la afinación al tocar estas nuevas sonoridades? Muy sencillo: reeducando el oído hacia la escucha comprensiva de segundas, séptimas, y también, ¿por qué no?, cuartos de tono y otros microtonos. Y siempre desde edades muy tempranas

en nuestras aulas, en la asignatura de Lenguaje Musical, y mediante el empleo de la voz y la escucha consciente como herramientas fundamentales.

Ahora bien, desde el punto de vista de la escucha, muchos músicos y aficionados a la música se habrán planteado una pregunta ya clásica cuando hablamos de música del siglo XX: ¿qué sucede cuando el compositor decide controlar todas las decisiones que afectan al proceso compositivo de forma tan cerrada, sin dejar que el intérprete siga los impulsos de su propio impulso e inspiración? Este afán casi obsesivo por sistematizar y racionalizar absolutamente todos los parámetros musicales, lleva a los compositores a escribir de forma automática una música ordenada en series y tablas de matrices como si de un juego matemático se tratase. ¿Realmente esto atiende a la búsqueda de la belleza o más bien a la lógica pura? ¿Cuál es el impacto que causa en el público? En cierto modo, la fuerza y superioridad de este estilo a lo largo de los años 50 radica justamente en esta idea: el gran impacto que creó en un público conservador todavía no acostumbrado a escuchar una música tan novedosa y compleja.

Como aficionada a las artes plásticas y siempre desde un punto de vista totalmente intuitivo y en absoluto profesional, me gusta comparar cada estilo musical con la pintura porque son dos artes con una gran carga de subjetividad. Digamos también que el serialismo integral posee su reflejo en las artes plásticas en el movimiento estético denominado “abstracción geométrica”. Encontramos aquí a pintores como Piet Mondrian, Wassily Kandinsky o Franz Marc, que emplean líneas, cuadros y planos para representar figuras muy objetivas. Una prueba de este paralelismo se observa en la relación tan estrecha que han mantenido a lo largo de la historia músicos y pintores: todos sabemos de la correspondencia tan íntima entre Schoenberg y Kandinsky o la afinidad estética entre Pierre Boulez y Paul Klee, llegando incluso Boulez a titular una obra con el nombre de un cuadro de Klee, llamado *À la limite du pays fertile*.

Continuamos nuestro viaje por uno de los estilos que más polémica ha levantado en el panorama musical del momento y es por ello, en mi opinión, el más divertido: se trata de la música aleatoria. Para disfrutar y valorar como se merece este estilo compositivo, lo primero que debemos saber es que su finalidad ha sido siempre la de romper los cánones tradicionales del arte o de la belleza artística, abarcando más bien un universo filosófico y social que va mucho más allá del contexto puramente musical. ¿Sería demasiado atrevido decir que el valor de la música aleatoria es social y no tanto “musical”? Al observar obras como *4' 33"* de Cage o *el Cuarteto para cuerda y helicóptero* de Stockhausen, donde el proceso creador o compositivo es limitado, por no decir nulo, parece que sus autores quisieran simplemente decirnos: “¡saquemos el arte de

los museos, liberemos el arte de la visión occidental y abramos los ojos hacia nuevas formas de buscar la belleza en la vida cotidiana!” Este pensamiento tiende hacia la *desestitización* de las bellas artes y la *estetización* de lo cotidiano, comparándose en artes plásticas a obras como *Fuente*, de Marcel Duchamp, obra que inaugura la técnica conceptualista del *ready-made* (“ya hecho”) y que consiste en un urinario al que se dota de valor artístico por el mero hecho de estar situado en un museo con un título conceptual. Por primera vez en la historia, los intelectuales comienzan a plantearse cuestiones nunca antes discutidas como ¿cuál es la frontera entre lo que es arte y lo que no lo es? ¿quién lo decide y por qué? ¿el arte va dirigido realmente al pueblo o a una minoría que no representa en absoluto la sociedad en la que vivimos? Sin duda alguna se trata de un tema realmente apasionante.

Centrándonos un poquito más en la música, hacia 1950 aparece John Cage con un montón de ideas sobre cómo aplicar este pensamiento en sus obras, siguiendo dos caminos: el de la composición y el de la interpretación. Desde el punto de vista de la composición, el ritmo, la melodía, dinámicas y tempo de las obras, se combinan siguiendo pautas extra musicales como el I Ching, el famoso oráculo chico antiguo, y también métodos matemáticos y juegos de azar. Cage parece estar muy influido por las ideas del budismo y el misticismo oriental, escribiendo obras cuya estructura musical se basa en procedimientos totalmente azarosos como lanzar monedas al aire, fotografías, evocaciones personales, etc. Desde el punto de vista del intérprete, éste no se limita únicamente a ejecutar la partitura, sino que es co-creador y goza de cierta libertad expresiva delimitada por las partituras gráficas y los nuevos sistemas de notación. Un ejemplo *Sincronismos* No. 2 de Davidovsky, donde aparecen indicaciones como “tocar lo más rápido posible”, e incluso, en ocasiones, el intérprete puede elegir el orden de interpretar un material dado como mejor le apetezca en ese momento.

Con todas estas nuevas propuestas, ¿cómo se modifica la función del intérprete? Lo más llamativo es que a partir de ahora comienzan a ser más valorados por parte de los compositores, como consecuencia de un aumento de su responsabilidad en la ejecución. No sólo ejecutan, ahora también inventan. Esta idea nos impulsa inevitablemente hacia una mayor especialización instrumental, donde el músico busca un mayor grado de perfección con una técnica mucho más virtuosística, más rica y completa. Entramos por fin en un proceso cíclico que favorece el desarrollo instrumental característico de una época de vanguardia, donde el intérprete mejora y con ello inspira a su vez a los compositores a crear obras nuevas. A esto contribuye sin duda alguna la aparición de nuevos sistemas de notación: ahora es imprescindible encontrar nuevos símbolos con los que poder dar rienda suelta a las propuestas tan diferentes y variopintas. La aparición de

los nuevos sistemas de notación es una de las propuestas más radicales e imaginativas por parte de los creadores de la música aleatoria, cuya influencia en nuestros días es indiscutible.

Profundizando un poco más en la idea de hasta qué punto cambia la función del intérprete, observamos un aumento de la importancia visual en la interpretación. Aspectos que antes pasaban desapercibidos, como el gesto, el espacio y el momento, pasan a ser el centro de atención supeditando el resto de parámetros musicales. La música se convierte en un espectáculo visual donde se mezclan diferentes manifestaciones artísticas, apareciendo así los *hapennings*, espectáculos donde el público no se limita a escuchar pasivamente desde la butaca, sino que participa en la creación musical. Lo verdaderamente importante es la "acción" creativa y no el "resultado", el proceso de pintar, tocar, componer, y no tanto el efecto estético. Si el serialismo encuentra su paralelismo en la "abstracción geométrica", la música aleatoria posee su reflejo en el "expresionismo abstracto norteamericano", con impulsores como Franz Kline, Willen De Kooning o Jackson Pollock. Este último inventa la técnica denominada "*dripping*" o técnica de chorreo sobre lienzo, donde el artista se libera de las restricciones del caballete y los formatos clásicos, para pintar con todo el cuerpo sobre una tela extendida sobre el suelo con una lata llena de agujeros. Es otro ejemplo de cómo la acción importa más que el resultado. Sin duda alguna, esta actitud es un desafío en toda regla, una revolución social y un afán por sacar el creador que todos llevamos dentro; desde mi punto de vista, éste es el valor absolutamente positivo y entusiasta que posee la filosofía de la aleatoriedad en música y en todas las artes en general.

Debemos ir finalizando nuestro viaje! Vamos llegando al momento actual y vemos que, a lo largo de todo el siglo XX, la técnica de cuerda ha ido evolucionando de forma sorprendente hacia un extremado virtuosismo. Este desarrollo de los medios ha venido habitualmente acompañado de un desarrollo de los fines, es decir, de la obtención de nuevas sonoridades. Por curioso que parezca, los dos principios estéticos que acabamos de describir, tan aparentemente opuestos (música serial y aleatoria) han producido en el oyente sonoridades y formas de percibir muy similares. No obstante, el intérprete, en cambio, ha tenido que trabajar procesos técnicos muy distintos en uno u otro caso. De esto deducimos que el desarrollo técnico de los instrumentos de cuerda ha ido siempre paralelo al

desarrollo de los sistemas compositivos inventados a lo largo del siglo XX, actuando los primeros como solución y representación de las diferentes propuestas musicales de los compositores.

La exigencia interpretativa de la música de vanguardia ha ido siempre in crescendo, haciendo inevitable una especialización instrumental cuya repercusión en nuestros días se traduce en una formación mucho más profesional e individualizada. Este aumento de la dificultad técnica se refleja en algunas tendencias compositivas que han llevado al instrumentista al límite de sus posibilidades técnicas y mentales, como en ciertas partituras del serialismo integral o en las grafías casi jeroglíficas de Ferneyhough o Lachemann. No obstante, a decir de los propios compositores, esta sensación de esfuerzo y dificultad del intérprete está siempre justificada y es parte del mensaje audiovisual que quiere transmitir la propia composición. Esto es debido a, como apuntábamos antes,



la revalorización del gesto interpretativo por encima del resultado sonoro. ¿Hasta dónde podrá llegar tal desarrollo y qué grado de virtuosismo y de control se puede llegar a esperar de un instrumentista de cuerda, quien ha de asimilar una técnica tradicional ya de por sí complicada de dominar a la perfección? Observando todas estas ideas, es lógico pensar que cualquier intérprete de la actualidad debería especializarse en todas las técnicas musicales contemporáneas, inspirando a su vez a los compositores a crear obras. Porque tan sólo de esta manera podemos enriquecernos mutuamente en aras de evolucionar hacia una nueva música del presente viva y cambiante.

Al igual que el siglo XVIII tuvo que asentar definitivamente la tonalidad bimodal a partir del laberinto modal del siglo anterior, así el siglo XXI deberá, seguramente, dar orden a la pluralidad de sonoridades, técnicas y sistemas que los compositores de la segunda mitad del siglo XX fueron experimentando de forma más o menos atrevida. Es obvio que necesitamos una perspectiva histórica lo bastante amplia como para poder apreciar en su totalidad y desde un punto de vista sensible y objetivo todos los avances estéticos, compositivos e instrumentales que ha traído consigo la segunda mitad del siglo XX musical, y evaluar los experimentos prometedores así como discernir los experimentos fallidos. Ello sobrevendrá al paso del tiempo, que todo lo ordena y que elige el arte de calidad para que pase a la posteridad y a nuestro repertorio de clásicos, y también, cómo no, a la paciente labor de los educadores.

# FRANCIS POULENC: FRAGANCIAS DEL ARTE MUSICAL FRANCÉS

**PAULA CORONAS VALLE**

**Directora de Intermezzo. Profesora de piano del Conservatorio Manuel Carra de Málaga y Doctora por la Universidad de Málaga**

Con el sobrenombre de “Le moine et le voyou” (mitad hereje, mitad monje), pasa a la historia el célebre compositor francés Francis Jean Marcel Poulenc (París 7 de enero de 1899-París, 30 de enero de 1963).

Gran ocasión la que nos brinda el centenario de su muerte, que celebramos este año 2013, para recordar al que fue uno de los más destacados miembros del denominado grupo de Los Seis, junto a los creadores Milhaud, Auric, Honegger, Tailleferre, y Duray. Poulenc estableció además fuertes vínculos con Erik Satie y Jean Cocteau, quienes apoyaron y protegieron especialmente su carrera artística. Estos compositores se habían conocido en el Conservatorio de París, y fueron bautizados por su mentor, el crítico musical Henri Collet, a raíz de un artículo titulado “Álbum de los Seis”, que fue publicado a modo de crónica tras un concierto en el que se programaban obras de estos seis compositores: “No fue en sus orígenes otra cosa que una agrupación de amistades y no de tendencias. Luego, poco a poco, las ideas comunes que fuimos desarrollando hicieron que nos sintiéramos íntimamente ligados en la reacción contra lo vago, el retorno a la melodía, el retorno al contrapunto, la precisión, etc. El buen aspecto de nuestro grupo se debía a que, vinculados por ideas muy generales, éramos en cambio, muy diferentes en cuanto a la realización de nuestras obras”, comenta el propio Poulenc acerca del grupo.

Nace en el seno de una familia acomodada. Musicalmente se inicia de la mano de su madre, pianista aficionada. Su padre, Emile Poulenc, era diector de la segunda generación de una empresa química que recibió el nombre de Rhône-Poulenc. Francis fue un niño precoz, cuyo aprendizaje se produjo de forma natural, casi autodidacta, evidenciado pronto grandes aptitudes artísticas. Es a la edad de 16 años cuando el joven músico se convierte en discípulo del mítico pianista español Ricardo Viñes y simultáneamente recibe lecciones de armonía del prestigioso profesor Charles Koechlin, alumno directo de Massenet y de Fauré.

En 1916 un amigo de la infancia, Raymond Linossier presentó a Poulenc al famoso editor y librero Adrienne Monnier, propietario de La Maison des Amis des Livres, donde el músico conoció a relevantes poetas de vanguardia como Apollinaire, Max Jacob, Paul Elvard y Louis Aragon, cuyos poemas sirvieron de inspiración musical al artista.

La herencia estética de los grandes maestros como César Franck, Saint-Saëns, Gounod, Lalo, Fauré, Debussy, Vincent d'Indy, Dupac y Chabrier planeaba sobre el imaginario del joven autor, pero realmente la figura que más influencia ejerció en su pensamiento musical fue Erik Satie, auténtico intelectual venerado por todos.

Su primera composición seria es Rapsodia Nègre (1917), que suscitó gran interés por parte del compositor ruso Stravinsky. Posteriormente aparece “Le bestiaire ou Le cortejo d'Orphée” (1917), ciclo de melodías en torno a los poemas de Guillaume Apollinaire, y en 1918 llega el estreno de su célebre Sonata para piano a cuatro manos que Poulenc realiza con un condiscípulo de Ricardo Viñes, Marcelle Meyer. Poco tiempo después surgen nuevos estrenos de piezas como sonata para dos clarinetes, sonata para violín o piano y “Trois mouvements Pérpetuels”, que da a conocer en un ciclo de conciertos que se celebra desde 1917 hasta 1920.

A partir de 1924 comienza a sonar su nombre más allá de los círculos parisinos con el rotundo éxito de su ballet “Les Biches” (Las Corzas), escrito como encargo para los ballets rusos de Sergei Diaghilev. Tras este triunfo se suceden otras partituras relevantes como “Alborada” en 1929.

Los años posteriores el joven creador se traslada a Le Grand Coteau, una casa cercana a Noizag, en Touraine, donde encuentra la atmósfera de tranquilidad, apropiada para componer incesantemente: así nace en 1928 su “Concierto Champêtre, para clave y orquesta, encargo de la prestigiosa clavecinista Wanda Landowska, dedicado al pintor Richard Chanlaire, pareja sentimental de Poulenc por aquellos años, su primera relación seria, a quien le escribió “ has cambiado mi vida, eres el sol de mis treinta años, una razón para vivir y trabajar”.

La pérdida de varios amigos y el fallecimiento del compositor Pierre-Octave Ferrand afectaron profundamente al músico francés, sumiéndole en una gran depresión y etapa de fuerte confusión existencial que desemboca en una transformación espiritual que dio lugar en 1936 a un despertar religioso. Tras su primera peregrinación a la ermita de la Virgen Negra de Rocamadour, se desata una línea mística que invade gran parte de su producción por estos años: Letanías a la Virgen Negra (1936), Misa en Sol (1937), el ciclo de canciones “Tel jour telle Nuit” (1937) y el Concierto en sol menor para órgano,

## FRAGANCIAS DEL ARTE MUSICAL FRANCÉS

cuerda y timbales (1938). Durante la 2ª Guerra Mundial, Poulenc, Duray y Auric se unieron en el "Comité de Front National des Musiciens", creado por iniciativa del Partido Comunista Francés y dirigido por Elsa Borraire y Reger Désormière. Una de sus canciones más populares es "Les chemins de l'amour", escrita originalmente como parte de la música incidental de Jean Anouilh, de la película "Leocadia" (1940). Otras composiciones destacadas son "Les animaux modèles" (1942), "Deux Poèmes" (1943) y la cantata "Figura humaine" (1943) que dedicó al director de orquesta Destouches Raymond.

Los años de postguerra trascurren con gran creatividad para el maestro, que aporta nuevos títulos y géneros a su producción, como son su única ópera bufa, "Les Mamelles de Tiressias" (1945); ciclos vocales con piano, "Chanson Huit françaises" (1945); música coral y religiosa, "Stabat Mater" (1950); piezas orquestales como "Sinfonietta" (1947); música de cámara con especial dedicación a instrumentos de viento, "L'Embarquement vertido Cytherè, valse" (1951) y música para películas como "La duquesa de Langeais" (1942).

Tras un par de años (1947-49) ejerciendo como locutor en la radio francesa, con particular afán de recuperación y revitalización del repertorio francés, Poulenc viaja por vez primera a Estados Unidos en 1948 con Pierre Bernac. Allí experimenta una época de gran efusión artística e intelectual, traba contacto con importantes personalidades musicales y establece vínculos de amistad con la soprano estadounidense Leontyne Price y con el compositor Samuel Barber.

La experiencia y el bagaje de conocimientos le impulsan a acometer uno de sus trabajos capitales: su ópera "Diálogos de las carmelitas", basada en una historia de Georges Bernanos. Desde los primeros apuntes en 1953 hasta el día de su estreno, que tuvo lugar en enero de 1957 en la Scala de Milán, transcurren años de incansable búsqueda y afán de perfeccionamiento a través del lenguaje sonoro.

La acción se desarrolla en la época de la Revolución Francesa, y especialmente llamativo resulta la escena final en la que aparece un coro femenino protagonizado por monjas que entonan un "Salve Regina" mientras esperan ser decapitadas en la plaza principal. La colosal página se cierra con una progresiva extinción del sonido de la orquesta, cuyas voces de instrumentos van desapareciendo tras la muerte de estas monjas en la guillotina.

En 1958 compone "La voix humaine", tragedia lírica basada en la obra de Jean Cocteau. La obra fue dedicada a Louis Gautier, última pareja de Poulenc con quien compartió su vida hasta el final de sus días.

A comienzos de los años sesenta, viaja nuevamente a Estados Unidos para asistir al estreno de su "Gloria" para soprano solista, coro y orquesta, que se celebró en Boston, bajo la dirección de Charles Munch.

Acercándonos al último trayecto de su biografía, cabe resaltar la publicación de su libro sobre Emmanuel Chabrier en 1961, y la producción de últimas páginas como "Rèpons des ténèbres" (1962) y dos sonatas estrenadas póstumamente: para oboe y piano, interpretada por Pierre Pierlot y Jacques Féurier, y Sonata para clarinete y piano, ofrecida por Benny Goodman y Leonard Bernstein. En este campo de la música de cámara, Poulenc evidenció una gran debilidad por los instrumentos de viento, como se refleja en su serie de sonatas para flauta, oboe, clarinete y en la "Elègie", para trompa francesa.

Solo tuvo un discípulo de piano, Gabriel Tacchino, intérprete especializado en su obra para teclado, quien ha realizado la grabación de la integral de su música pianística, incluyendo su Concierto para dos pianos y Orquesta (1932). Conviene recordar las versiones discográficas que se conservan de las propias grabaciones que el artista realizó en vida sobre sus canciones y conciertos, verdadero referente sonoro de su catálogo musical. Otras piezas pianísticas de interés son "Improvisaciones", "Nocturnos", "Intermezzi", "Tres Noveletas" y "Pastourelle", y su valiosa "Sonata para piano a cuatro manos" (o su versión para dos pianos).

Poulenc muere a consecuencia de una insuficiencia cardíaca en París, el 30 de enero de 1963, y sus restos mortales permanecen en el célebre cementerio de Père Lachaise. Su legado artístico es el más fiel al primitivo ideario de "Los Seis", como lo manifiestan su sencillez –algo sofisticada–, su frescura y su espontánea invención melódica –"mi guía es el instinto", resumió.

El crítico musical Claude Rostand ha señalado en Poulenc la coexistencia o alternancia de la fe católica con la libertad artística. Leemos en uno de sus artículos (1950) que el músico fue "un amante de la vida, travieso, impertinente, con cualidades muy acentuadas como la acentuada melancolía y la serenidad mística". Su música es fundamentalmente tonal, a pesar de introducir aspectos de innovación armónica como el pandiatonismo y el uso de acordes cromáticamente alterados. El lirismo, la sensualidad y la originalidad armónica impregnan su corpus, donde subyacen importantes contribuciones en pro de un arte muy personal.

Hijo espiritual de Stravinsky y devoto de Mozart, este maestro se convierte en uno de los pilares básicos de la música del siglo XX, tras la sugerente estética del gran creador Gabriel Fauré, muy representativo en la música religiosa francesa, donde sin dudas se sitúa a la cabeza junto a otras figuras señeras como Oliver Messiaen. La hondura de su proceso melódico permanece sonando hoy con intensidad, medio siglo después de sus primigenias luces. Bravo maestro.



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](http://www.hinves.com)

🏠 Ctra. de la Sierra, 26 GRANADA

# 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](http://www.mobydickestudio.es)

🏠 Trinidad Grund, 21

📞 666 704 871

@ [mobydickestudio@gmail.com](mailto:mobydickestudio@gmail.com)



# Hoy hablamos con...

## CARLOS ESPINOSA MANSO

Por ESPERANZA MARTÍN MORALES, ADOLFO SUAREZ GARCÍA  
Y M<sup>a</sup> VICTORIA RUÍZ BERMÚDEZ

Profesores del Conservatorio Profesional "Manuel Carra".

*Durante este curso, y a través de nuestro Grupo de Trabajo "Educación holística en Con-ser-vatorios", hemos tenido la oportunidad de tener la asesoría de D. Carlos Espinosa como parte de una actividad formativa, en la que además nos obsequió con una amena conferencia acerca de la educación holística.*

**Reseña:**

Carlos Espinosa es Maestro de Enseñanza Primaria, Licenciado en Filosofía y Letras, sección Ciencias de la Educación, Diplomado en Filosofía, Diplomado en Psicología, Doctor en Ciencias de la Educación, Formador de formadores por la Universidad de Zaragoza. Como profesional ha ejercido la docencia en diversos centros de España y la Dirección escolar durante 5 años. En el período 1975 a 1980 fue profesor de los emigrantes españoles en la zona Norte de Francia. Desde entonces he ejercido como Inspector de Educación del Estado, actualmente transferido a la Inspección de Educación de la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía en Málaga. Ha desarrollado numerosas actividades al margen de la profesión: Miembro activo y colaborador de la Asociación de Estudios Geobiológicos desde el año 1.999, habiendo impartido cursos sobre Radiestesia y Geobiología básica, con dedicación especial a la armonización de los espacios desde el punto de vista cosmotelúrico. Ha dado numerosas conferencias sobre Educación en valores, orientación escolar, los nuevos paradigmas de la educación, familia y la escuela. Es Coautor del libro "Los niños y jóvenes del tercer milenio", de la Editorial Sirio.



Como profesional ha ejercido la docencia en diversos centros de España y la Dirección escolar durante 5 años. En el período 1975 a 1980 fue profesor de los emigrantes españoles en la zona Norte de Francia. Desde entonces he ejercido como Inspector de Educación del Estado, actualmente transferido a la Inspección de Educación de la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía en Málaga. Ha desarrollado numerosas actividades al margen de la profesión: Miembro activo y colaborador de la Asociación de Estudios Geobiológicos desde el año 1.999, habiendo impartido cursos sobre Radiestesia y Geobiología básica, con dedicación especial a la armonización de los espacios desde el punto de vista cosmotelúrico. Ha dado numerosas conferencias sobre Educación en valores, orientación escolar, los nuevos paradigmas de la educación, familia y la escuela. Es Coautor del libro "Los niños y jóvenes del tercer milenio", de la Editorial Sirio.

**1. Desde principios del S.XX la sociedad está viviendo un cambio de paradigma en la ciencia, donde se empieza a concebir al hombre desde una visión más integral y completa y donde muchas teorías y métodos anteriores se quedan obsoletos. ¿Cómo afecta ese cambio paradigmático a la educación?, ¿Qué pilares dejaríamos atrás y cuáles pasarían a ser la base de la nueva educación según esta visión?**

F. Capra , en su libro "La trama de la vida " nos define un paradigma como "una constelación de conceptos, percepciones, nociones sobre valores y prácticas, compartidas por una comunidad que forman el fundamento del entendimiento particular de la realidad" y también como "un concepto en base al cual una sociedad se construye(se organiza) a sí misma"

Hasta finales del siglo XIX ha existido una visión integral del mundo. La unidad se pierde con la aparición de las ciencias "modernas": la ciencia física ha desmontado el universo en piezas y pedazos para estudiarlos, sin interrelación y que no ofrecen un entendimiento global del universo.

Se transfieren los conceptos de fisio-esfera (materia inerte) a la bio-esfera (ciencia de la vida) y niegan la noo-esfera (ciencia de la mente y del espíritu): "No pueden entenderse el comportamiento de los seres vivos, ni su desarrollo y menos los procesos de la mente o el desarrollo de la conciencia"

El método favorito del antiguo paradigma es la cuantificación: "Todo se puede expresar en números (calificaciones escolares) hasta el arte y la religión(?)"



Carlos Espinosa Manso

Esta dicotomía del pensamiento tan fragmentado nos ha conducido, sin darnos cuenta, al dualismo. Los guías del comportamiento humano son la inteligencia y el conocimiento. ¿Y lo demás no cuenta en la vida?

Si bien es verdad que se han generado progresos gigantescos, también es verdad que no podemos dominar las creaciones tecnológicas: en vez de responsables nos hemos convertido en observadores pasivos. Ese modelo no nos sirve para solucionar los problemas que ha generado ese mismo progreso.

Es irreal y demasiado optimista pensar que enseñando los nuevos conocimientos guiamos el comportamiento de los seres humanos para concienciarse y responsabilizarse

Es erróneo el lema: "sólo hay que saber cómo deben ser las cosas para luego hacerlas así" y también: "todo lo que el neocórtex es capaz de percibir, trabajar y almacenar influye directamente en el comportamiento".

La interpretación holística del mundo y de la educación integra la materia, la vida y el pensamiento y se extiende hacia un sentido espiritual (no religioso) de la evolución y se pregunta

- ¿Quién es el ser humano?
- ¿Quién es el responsable de su ser, estar actuar en el mundo?
- ¿Cuál es su esencia constitutiva?

Para el paradigma holístico la persona es un ser completo (su cuerpo físico, sus emociones, sus pensamientos, sus aspiraciones de trascendencia, etc.), pero además un "ser en devenir", un ser en continua construcción y la misión de la Educación Holística consiste en promover y facilitar el proceso evolutivo de la conciencia.

De ahí que su meta sea EDUCAR PARA LA VIDA, EN LA LIBERTAD, PARA LA LIBERTAD Y HACIA LA TRASCENDENCIA.

2. **Además de vivir un cambio paradigmático, podemos ver cómo los niños de hoy "parecen ser" diferentes y con unas características muy especiales. ¿Nos podría comentar brevemente cuáles son esas características?, y ¿de qué forma deberíamos tratar a esos niños para llegar a ellos más fácilmente?**

"Se está perfilando una nueva humanidad, que se caracteriza por una psicología ya modificada, basada en la expresión del sentimiento y no en su represión", nos avanzaba ya John White, miembro de la Asociación de Antropología Americana en el año 2000.

Las características más notables de las nuevas generaciones de niños y jóvenes y que educadores y padres reconocen en ellos son las siguientes:

- Alto grado de sensibilidad
- Íntegros y congruentes con sus pensamientos, palabras y actos
- Nivel energético elevado
- Se resisten a la autoridad no orientada democráticamente
- No soportan la mentira, el engaño y la manipulación
- Manejan la tecnología desde muy temprana edad
- Muy alto grado de empatía
- Demuestran alta autonomía
- Ejecutan 2 ó 3 actividades a la vez
- Muestran insaciable curiosidad
- Se frustran con un sistema de estudio que no les dé libertad
- No soportan que se les alce la voz
- Expresan lo que sienten sin importar lo que sea
- Se regeneran muy rápidamente

Esto exige un nuevo planteamiento a los padres y educadores, por cuanto el llevar a cabo el modelo holístico a la educación y a los hogares:

- Ayuda a un mayor desarrollo de la conciencia. Se piensa de manera más global e integral.
- Aumenta la capacidad de entender las relaciones entre los sujetos, los objetos, hechos, causas, consecuencias.
- Aumenta la auto-responsabilidad hacia el medio físico y social.
- Elimina el antropocentrismo: un animal, una planta o un río tienen el mismo valor e importancia que una persona.
- Pone de relieve los valores femeninos frente a los valores patriarcales (poder, acción, control...).



Carlos Espinosa Manso

- Hará disminuir las jerarquías sociales hacia jerarquías más planas
- Aumentarán las redes informales y sociales

Todo este planteamiento holístico nos lleva a realizar una educación en los hogares y en los centros educativos que atienda a la persona completa como seres dotados de un cuerpo físico, y también de un cuerpo emocional, un cuerpo mental y un cuerpo de ideas o sentimientos elevados de trascendencia. Atendemos al florecimiento del ser como persona en evolución constante.

**3. Teniendo en cuenta que la música puede ser un recurso de primer orden en la formación integral de alumnos. ¿Qué nuevo enfoque se le debería dar a la educación musical en conservatorios para adaptarse a la nueva visión de una educación integral?**

Por el simple hecho de vivir se enseña y se aprende. La educación “no es una preparación para la vida, es la VIDA”, es un aprendizaje en comunidad. Y en ese aprendizaje la inteligencia musical juega un papel de primer orden.

El currículo oculto del maestro-educador, del profesor de conservatorio incluye su cosmovisión, sus valores, actitudes, sentimientos, ideología, creencias y experiencias. El desconocimiento de su propio mapa interno de ideas, el apego a fórmulas pasadas, el encadenamiento absoluto y la dependencia de los programas son los grandes lastres de los educadores actuales en todos los campos, trátese de la enseñanza en los hogares y familias, en los centros educativos y en los conservatorios.

“Antes de ser hombres de ciencia debemos ser hombres”, nos decía Albert Einstein. Este anquilosamiento y estancamiento en las fórmulas del pasado está lastrando fuertemente la acción educadora de la enseñanza y la didáctica. Debe producirse una liberación del formulismo anterior y perder el miedo a la innovación educativa.

Una buena metodología actual es consciente de que la música exige un esfuerzo especial a los alumnos pues obliga a los niños a adaptarse al espacio y al tiempo según el ritmo que impone. Hay que buscar, por consiguiente, medios y métodos para que ese esfuerzo sea facilitado de alguna manera.

Esto mismo llevó al pedagogo y compositor Emile Dalcroze a idear su método de rítmica y aplicar el movimiento corporal como de sensibilización hacia el arte con fines expresivos y como soporte, a la vez, de los fenómenos intelectuales y emocionales, a los que da tanta importancia la Educación Holística.

El actuar desde la “felicidad del sonido hasta la maravilla del silencio”, como diría Murray Schafer en su obra “El rinoceronte en el aula”, lleva a una labor de interiorización muy positiva a lo largo de la formación de la inteligencia intrapersonal tanto del profesor como del alumno.

**4. Inevitablemente asumimos que los conservatorios son centros de especialización musical orientados a la profesionalización del alumnado. Pero la experiencia en el aula muestra una realidad bien distinta con una gran diversidad de alumnos con motivaciones bien distintas. ¿en qué medida deberían las enseñanzas de conservatorio adaptarse más a esa individualidad?**

La Educación Holística no se enfoca tanto a una educación del individuo como molde, como mera transmisión de saberes sino que busca fundamentalmente el libre desarrollo de la persona, el descubrimiento del potencial personal.

El planteamiento holístico acoge en su seno multitud de variantes metodológicas siempre que se enfoque el desarrollo de la persona de forma total, poniendo en juego todas sus potencialidades.

De modo general cabría decir que la educación musical en los Conservatorios debería tender más a la individualidad de cada alumno y alumna que no pretender sacar estudiantes o profesionales en serie, muy parejos todos, sino atender ante todo aquellas virtualidades o talentos personales y perseguir apoyar más los talentos que el mismo programa en sí.

Lo ideal es llegar a armonizar el desarrollo de las habilidades interpretativas de los músicos jóvenes con el desarrollo de su quehacer creativo y con el desarrollo armónico de su personalidad sobre todo en el campo emocional y de pensamiento positivo.

**5. ¿Qué opina sobre la selección y criba de alumnos que se da en conservatorios mediante pruebas de acceso? ¿son realmente útiles y fiables si las analizamos desde el punto de vista psicopedagógico o desde el marco de las nuevas tendencias educativas holísticas?**

Lo primero que habría que cuestionarse o preguntarse es ¿cuándo se sabe que un alumno o alumna tiene la suficiente madurez o la mínima capacidad para seguir con garantías una enseñanza musical?

Parece que las pruebas de acceso iniciales no son muy fiables al jugarse todo un futuro de una persona de tan corta edad a unas pruebas de tan corta duración y que no pueden, de entrada, valorar toda una vocación musical o una capacitación para el aprendizaje musical.

La fiabilidad de las pruebas de acceso al Ciclo Medio parece ser mayor, pero tropieza con un inconveniente grave: que no son admitidos todos los que aprueban, lo cual también es un serio problema para ellos y sus familias. Lo más más lógico es que fueran admitidos todos los que aprueban, aunque ello conlleva, como es lógico, el posible aumento de recursos en los Conservatorios. El mantener el equilibrio de la enseñanza de calidad y la cantidad de alumnado ha sido y será siempre un problema no de fácil solución.

**6. A ese respecto, ¿consideraría que la aplicación e implantación de la “iniciación musical” reflejada en la ORDEN de 24 de junio de 2009, por la que se desarrolla el currículo de las enseñanzas elementales de música en Andalucía sería un marco adecuado para empezar a ofertar una educación musical más abierta?**

Evidentemente que sí. La Orden de 24 de junio de 2009 traza un marco muy abierto- y por qué no decir muy acertado- para el desarrollo del currículo de las enseñanzas elementales de música en Andalucía.

Permite además una puesta en práctica con un tipo de organización muy flexible y abierto y con una gran autonomía de los Conservatorios.

Podría ser un marco muy adecuado si se dotara de profesorado a los Conservatorios

para las enseñanzas de iniciación. Por el momento- que yo sepa- ningún centro de la provincia se ha acogido a esta posibilidad para no perder alumnado en las enseñanzas básicas.

**7. ¿Qué opina de organizar la practica musical en torno a talleres en vez de clases especializadas, y por niveles de habilidades y actitudes, en lugar de Ciclos limitados en el tiempo?**

En los primeros cursos, sobretodo, es necesario integrar no sólo contenidos de la enseñanza musical, sino integrar las artes, en los que podríamos denominar “competencias de sensibilización y expresión”, siempre tendiendo como vehículo fundamental la música.

Entre las nuevas generaciones hay mucho interés por lo que se da en llamar “medios mixtos”, “medios complementarios”, “medios integrados” de diversas artes o campos de las mismas artes y les ayuda a comprender y sentir el sentido de “totalidad” de los seres humanos. Todo nuestro cuerpo es oído, pero también es vista, también es movimiento, también es sensación y así podríamos seguir. Somos totalidad y hay que prestar atención a lo que somos y no parcelarnos. En este sentido los Talleres no son sólo convenientes sino necesarios.

Por otra parte hoy día son usadas ya muchas técnicas que proceden de otros campos como preparación para las experiencias de la audición, la ejecución, la creación, etc. como son la relajación, el yoga, el reiki, que formarían parte del desarrollo de unos buenos talleres musicales, con la denominación que se crea más conveniente, pero que es lo menos importante.

**8. Todos estos cambios inevitablemente exigirán un nuevo tipo de formación en el profesorado ¿Qué tipo de formación sería necesaria para que el profesorado atienda con eficacia las nuevas necesidades de la educación y del alumnado?**

El conocimiento del mundo sonoro, “del paisaje sonoro”, como diría Murray Schafer.

Es necesario dotar a la formación de un carácter más práctico, más activo, más dinámico, más creador y que el profesorado



Carlos Espinosa Manso



Carlos Espinosa Manso

conozca mejor y preste atención a los procesos emocionales y mentales de la enseñanza-aprendizaje del arte musical.

Más ligadas las enseñanzas al lenguaje musical contemporáneo, comprendiendo en profundidad lo que realmente es el fenómeno acústico y el entorno acústico.

Hay que llevar al alumnado a lo largo del proceso de formación musical a momentos de discusión estética, de experimentación, de improvisación, de análisis de su propia evolución personal musical, de creación individual y colectiva.

Es básica la formación para trabajar por "proyectos", que también tienen su cabida –y no muy difícil de llevar a cabo– en la enseñanza musical. La necesidad de preparar programas de estudios interdisciplinarios es cada vez más acuciante y está resultando muy fructífera para alumnado y profesorado. Las enseñanzas aisladas, separadas, sin interdependencia con el resto del profesorado están desapareciendo y no tienen sentido en una sociedad tan globalizada e interconectada como la actual. La presentación de enseñanza globalizada es muy conveniente al menos en los primeros años de la enseñanza musical en los Conservatorios.

Las personas –y más los niños y jóvenes– tienen instintivamente la idea de que la vida es arte y el arte es vida y los Conservatorios tienen que tener muy clara esa idea y plasmarla en la metodología y la didáctica de la enseñanza musical.

Se habla hoy de proyectos integrados. Se realizan proyectos integrados bilingües y, ¿porqué no realizar en los conservatorios proyectos de artes integradas o de contenidos integrados?

Ello exige al docente capacidad de adaptación, humildad, saber compartir y trabajar en equipo y eso forma parte de su desarrollo personal y profesional a lo largo de los años. El Profesor debe sentirse en ciertos momentos alumno y ser consciente de que "aprendemos en comunidad", como reza uno de los principios básicos de la enseñanza Holística.

Finalmente, el profesor de Conservatorio tiene que tener muy en cuenta que es más importante el espíritu con que se enseña y se recibe la enseñanza que el contenido que enseñamos. El profesor tiene que tener alma de artista para respetar a sus alumnos como artistas que también lo son, aunque sea en otro plano. La empatía con el alumnado es clave a lo largo de todo el proceso de enseñanza ¡Qué hermoso ver cuántas confianzas, cuántos consejos prácticos para la vida, cuántos recuerdos y anécdotas guardan muchos profesores y alumnos en sus horas de "enseñanza/convivencia musical"!

#### 9. Por último, ¿Qué mensaje lanzaría desde su experiencia y conocimientos a la comunidad educativa de conservatorios?

Suele repetirse la frase –no sé si malintencionadamente o no– de que "el arte oficial es artificial". Algo de verdad sí encierra.

Muchas instituciones educativas –entre ellas los Conservatorios (de conservar, claro!)– tienen todavía mucho miedo a la innovación, a cambiar y mejorar formas y métodos de enseñanza. Están demasiado basados en la tradición y la autoridad, que normalmente son lo opuesto a la invención, a la creatividad. Ello representa, en el fondo, una renuncia a aprender, a mejorar, a evolucionar. La innovación no es caos, es una forma distinta de acercarse a la realidad y transformarla.

Y es que en el cosmos todo cambia cada segundo, nada permanece igual. La vida es un fluir permanente y nosotros no somos los mismos de un día para otro.

¿Por qué no animarnos a mejorar nuestro trabajo profesional si es mejorable? Nosotros mismos, nuestros alumnos, nuestros padres de alumnos, la sociedad nos lo agradecerán, sin duda.

Y no olvidemos que:

**"Si anhelamos con seguridad y pasión la seguridad, el bienestar y el libre desarrollo del talento de todos los hombres, no hemos de carecer de los medios necesarios para conquistarlos"**

(ALBERT EINSTEIN)

**MUSIKARTE**  
INSTRUMENTOS MUSICALES  
www.musikarte.net informacion@musikarte.net

**BUFFET**  
Crampon & Cie  
PARIS

**CENTRO BUFFET MÁLAGA**

Conservatoire  
R13  
RC  
Vintage  
Festival  
Prestige  
Tosca  
Divine

Stock permanente  
Servicio Técnico

**BUFFET GROUP**  
WIND INSTRUMENTS

The Muramatsu flute  
SANKYO FLUTES  
MIYAZAWA  
AZUMI

**MUSIKARTE**

Cgdor. Antonio de Bobadilla, 16 29006 Málaga  
951091515 | 618411379

**TRIA RTE**  
CENTRO DE ESTUDIOS ARTÍSTICOS  
CENTRO AUTORIZADO EN ENSEÑANZAS PROFESIONALES DE MÚSICA  
POR LA CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA

**MÚSICA  
DANZA  
TEATRO**

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

**Estudios Oficiales**  
Enseñanzas Básicas de Música  
sin prueba de ingreso  
Enseñanzas Profesionales de Música  
También grupos para **Adultos**

Corregidor Antonio de Bobadilla 16  
29006 Málaga  
(Tras la Comisaría Provincial de Policía)

**951 09 15 15 654 333 201**  
www.triararte.net

## LA POSTURA CORPORAL DEL MÚSICO (II)

**SANTIAGO MARTÍNEZ ABAD**

Profesor de clarinete del C. P. M. Gonzalo Martín Tenllado de Málaga

### LAS POSTURAS PARA EL ESTUDIO

Empecemos a trabajar con nuestro cuerpo para conseguir un nivel de consciencia superior que nos sirva para mejorar nuestras interpretaciones. Para llegar a conseguir esa buena consciencia corporal es necesario aumentar en todo lo posible nuestra capacidad de percepción, en especial de todas las cosas que ocurren en el interior de nuestro cuerpo. Para llegar a conseguirlo recomiendo practicar todas las posturas y ejercicios que se proponen a continuación con los ojos vendados con un pañuelo ya que al no usar el sentido de la vista, podemos centrar toda nuestra capacidad de atención en observar lo que ocurre dentro de nosotros y en escuchar lo que tocamos llegando a conseguir mejores resultados.

En primer lugar, es más fácil siempre realizar ejercicios sin el instrumento para que podamos centrar toda nuestra atención en una acción corporal concreta, cuando ésta la vayamos interiorizando y automatizando será el momento de incorporarla con él. Evidentemente la práctica de las posturas con el instrumento dependerán en parte de cuál sea éste, pues en algunas ocasiones por razones físicas no se podrá estar tumbado (por ejemplo con un trombón) o sentado en el suelo (por ejemplo con un violoncello) con la postura y preparado para tocar.

Comenzaremos con una postura tumbada boca arriba, en una superficie dura como el suelo pero sobre una alfombra o yogamat. Flexionaremos las rodillas y levantaremos los pies del suelo como si estuviéramos sentados en una silla; si al principio es un poco exigente el ejercicio por falta de tono muscular abdominal podemos colocar una silla debajo de los gemelos, pegada hasta la corva de las rodillas de modo que controlemos mejor la postura sin un cansancio perjudicial. Debajo de la cabeza colocaremos algún objeto (libro, toalla) que nos permita tener la cabeza a dos o tres centímetros del suelo para que tengamos la garganta relajada y las cervicales bien alineadas. Los brazos los dejaremos a los lados del cuerpo con las palmas de las manos hacia arriba para facilitar una correcta colocación de los hombros.



Imagen 2. Postura tumbada con las piernas en forma de silla

Una vez conseguida esta postura empezaremos por observar el contacto de nuestra espalda con la superficie del suelo, no intentemos rectificar nada, sólo observar y llegar a ser conscientes de dónde hay contacto y dónde no. Nuestro objetivo ideal será que no haya ninguna holgura entre espalda y suelo y, para ello, usaremos la musculatura abdominal inferior, alrededor del ombligo, haremos con ella una pequeña contracción muscular en dirección hacia el suelo que nos permita sentir toda la zona lumbar pegada al suelo. A continuación, pasaremos a la zona media y alta de la espalda, alargándola y ensanchándola con suavidad de modo que haya contacto con el suelo tanto en el centro como en los lados y a la altura de los hombros. Finalmente, con la ayuda de la toalla ya mencionada, nos ayudaremos con las manos para alargar el cuello y de este modo habremos conseguido una buena postura para nuestra espalda y columna vertebral en general. Un buen truco para mantener una buena postura del cuello es pensar en separar todo lo posible las orejas de los hombros.



Imagen 3. Postura tumbada con ayuda de un balón de tonificación. Más sencilla

El siguiente paso consistirá en mantener esa buena postura con nuestro instrumento realizando sencillos ejercicios de escalas o similares lentamente. Evidentemente, no es una postura completamente natural para tocar, sentiremos sensaciones diferentes a cuando tocamos en la postura habitual, pero pensemos que es un ejercicio para mejorar, habrá que ser algo flexible en cuanto a la calidad del sonido que se obtendrá. Es muy importante que cuando mantengamos esta postura con el instrumento no cambiemos nada respecto a cuando la hacíamos sin él, por ejemplo, curvar las lumbares, adelantar los hombros o encoger el cuello. En los casos en los que físicamente no sea posible mantener esta postura con el instrumento de igual modo es fundamental aunque sólo sea sin él para ir educando al cuerpo en un buen uso del mismo.

La segunda postura de trabajo que recomiendo es sentarse en el suelo con la espalda contra la pared. Será mucho más cómodo si nos sentamos sobre una pequeña manta que nos eleve un poco para que no se nos canse la espalda. Las acciones corporales son las mismas que en la postura tumbada pero al tener el tronco en sentido vertical hemos de realizarlas con mucha más consciencia para mantener las alineaciones adecuadas; todas las acciones de la espalda y cuello serán las mismas. Podemos añadir el dirigir los codos hacia el suelo como si de ellos nos colgaran unas pesas que nos tiraran de codos y hombros hacia abajo. Es importante que mantengamos una buena dirección de la musculatura interior de la zona abdominal baja hacia abajo, como si estuviéramos empujando hacia el suelo en la zona de asiento y, para contrarrestar esa fuerza hacia abajo realizaremos otra hacia arriba tirando de la coronilla continuamente manteniendo bien erguida toda la columna en su zona abdominal. Cuando lleguemos a sentirnos cómodos podemos comenzar a trabajarla con el instrumento mientras tocamos pero siempre sin hacer modificaciones.



Imagen 4. Postura sentada en el suelo contra la pared

La tercera postura sería sentado en un taburete sin respaldo usando también la pared como chivato para que sea más fácil sentir la postura de nuestra espalda. Aunque parezca que esta postura es casi una repetición de la anterior, sentados en el suelo, tiene sus diferencias pues aunque de caderas hacia arriba todo es igual, las sensaciones de caderas hacia abajo son diferentes, se es mucho más consciente de que las piernas están ahí y hay que mantenerlas en una determinada posición. La postura ideal para las piernas es aproximadamente la siguiente, los talones de los pies han de estar debajo de las rodillas o ligeramente adelantados y la separación entre rodillas no debe ser excesiva, siempre formando un triángulo entre ellas y el tronco del cuerpo.



Imagen 5. Postura sentada en un taburete

La cuarta postura sería semierguido con la espalda contra la pared. Separaremos los talones unos 25 centímetros de la pared, apoyaremos la espalda en ella y las rodillas nos quedarán bastante flexionadas, esto es básico para conseguir una zona lumbar bien relajada y alineada. Empujaremos los cuádriceps atrás y el pubis dirigido hacia arriba (lo cual ayuda mucho a mantener la zona lumbar bien pegada a la pared), el esternón lo mantendremos arriba pero sin adelantar las costillas y la espalda bien abierta y ancha. El resto de acciones de la espalda y cuello serán idénticas a las de la postura sentada. Como siempre antes de pasar a una postura nueva o a trabajarla con el instrumento es importantísimo estar seguros de que nos sentimos cómodos y relajados.



Imagen 6. Postura semierguida con ayuda de la pared

La quinta postura es ya la postura completamente erguida habitual pero pegado con los talones a la pared. Recomiendo ir pasando progresivamente de la postura anterior a esta por todas las separaciones intermedias de los talones a la pared, reduciéndolas poco a poco de modo que el cambio no sea brusco. Las acciones corporales son las mismas que las de las anteriores posturas con la precaución de mantener

siempre ligeramente flexionadas las rodillas pues la postura contraria, empujando las rodillas hacia atrás nos produce una gran curvatura lumbar y siguiendo hacia arriba todo el resto de desalineaciones. Sin embargo, la precaución de pasar progresivamente de talones separados de la pared a tenerlos pegados a ella influye mucho en lo fácil o más exigente que se va a ir convirtiendo el tener que mantener la zona lumbar con la alineación adecuada, para ayudarnos en ello es también primordial mantener el pubis hacia arriba (con ello se cambia ligeramente la curvatura de las caderas como cuando se baila salsa o bailes similares).



Imagen 7. Postura erguida con ayuda de la pared

Finalmente, llegamos a esta misma postura pero separados ya de la pared. Todo es igual que en la anterior pero nuestro nivel de consciencia corporal debe estar ya entrenado para que todas las acciones que hemos ido aprendiendo y comprobando con ayuda del suelo o la pared las podamos mantener sin ayuda de los mismos.



Imagen 8. Postura erguida sin ayuda de la pared

También podemos practicar la postura sentada en una pelota de tonificación que tenga la altura adecuada (las rodillas tienen que formar un ángulo de 90° en posición sentada), como las que se usan en los gimnasios, lo cual nos ayudará a utilizar muy bien y mejor la musculatura más interna para mantener el equilibrio corporal. Además, si probais a tocar sentados en la pelota de tonificación y rebotais sobre ella suavemente vereis como se destensa toda la espalda de una forma muy rápida y divertida. Hacedlo mientras tocais y repetireis.



Imagen 9. Postura sentada en una pelota de tonificación

Hay un ejercicio que recomienda el profesor Yehuda Gilad a sus alumnos de la Universidad del Sur de California que me gusta muchísimo para destensar la espalda y ayudar a mantenerla bien alineada y firme. Este ejercicio consiste en tocar ejercicios fáciles con el instrumento, sentados en el borde de una silla mientras con los pies pedaleamos con un pedaleador de los que se suelen usar para hacer ejercicio físico las personas mayores en casa. El movimiento de las piernas ayuda mucho a mantener sin tensiones innecesarias el tronco del cuerpo y a que su alineación sea la correcta. Sin embargo, como todo el mundo no tiene este aparato en casa o quizá no quiera adquirirlo propongo una variante de este ejercicio que he probado con igual éxito. Este nuevo ejercicio consiste en mantener la misma pose sentados sin apoyar la espalda pero en lugar de pedalear, colocar los pies sobre una pelota pequeña (cuyo tamaño dependerá de la altura de cada persona, siempre buscando la comodidad) la cual nosotros deslizaremos hacia adelante y atrás realizando también un movimiento con las extremidades inferiores que nos proporcionará los mismos beneficios que el propuesto por el profesor Gilad.



Imagen 10. Postura sentada moviendo una pelota con los pies

Todo lo tratado hasta aquí está pensado para conseguir lo que todos ansiamos al tocar, que nuestro cuerpo sea un amigo que nos ayude a hacer lo que mentalmente hemos decidido y de la forma más eficaz posible. Para ello es necesario conseguir una buena alineación del cuerpo, desarrollar todo lo posible nuestra percepción y capacidad de observación del exterior e interior corporal y, además, nos ayudará a mejorar la firmeza muscular de la zona abdominal y relajar la espalda, hombros y cuello. Estos ejercicios y posturas nos ayudarán a conseguir usar mejor el principal instrumento que tenemos que es nuestro propio cuerpo, sin este dominio surgen pequeños problemas de técnica de base con nuestro instrumento como pueden ser los de tipo respiratorio, tensiones musculares, mal uso de la garganta o de picado, entre otros, que pueden ser prevenidos adecuadamente si se busca en el origen de todo, que somos nosotros mismos.

.....

**Bibliografía:**

- Alexander, F. Matthias: **El uso de sí mismo**. Barcelona: Urano, 1995
- Calle, Ramiro: **El gran libro de yoga**. Barcelona: RBA, Colección Cuerpo mente, 2007
- Gelb, Michael: **El cuerpo recobrado. Introducción a la técnica Alexander**. Barcelona: Urano, 1987
- Iyengar, B.K.S.: **Light on yoga**. New Delhi, India: Harper Collins, 2000
- Winsor, Mari y Laska, Mark: **Pilates. El centro de energía**. Barcelona: RBA, Colección Cuerpo mente, 2007
- Wong Kiew, Kit: **Chi-kung para la salud y la vitalidad**. Barcelona: Urano, 1998

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)

# VERDAD Y FICCIÓN AMADEUS: DE LA BIOGRAFÍA AL TEATRO, Y DEL TEATRO AL CINE (3ª PARTE)

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

## 10. EL TONO, LOS TEMAS, LOS PERSONAJES

La transformación de la obra en película no sólo ha cambiado el foco del argumento (de Salieri a Mozart) y la plasticidad de la pieza, sino que también modifica el tono general de la historia. La obra de Shaffer se definía como un “drama psicológico”, pero el filme –sin desdeñar su hondura psicológica– pone el acento en el atractivo de la propia historia.

Algunos críticos han acusado a Shaffer de ser ‘demasiado teatral’. Sus obras parecen estar fuera del espacio: combinan largos parlamentos con una sofisticada puesta en escena. En varias escenas de *Amadeus*, la acción se detiene y Salieri sale del grupo de actores para comentar la trama. Hay también cambios de luces, transiciones sorprendentes, juegos de máscaras, proyecciones en el fondo, música. Como señala Plunka, su obra produce una “teatralidad imaginativa, donde la metáfora y la no-realidad dominan la escena”. El director checo, sin embargo, vio en esa teatralidad “una bendición”. El hecho de que fuera una obra tan sofisticada –argumentó más tarde– “significaba que no tendríamos la tentación de traspasar simplemente la obra a la pantalla, sino que estábamos obligados a destruir el original y reimaginarlo como película”.

Éste cambio de tono afectó profundamente a los temas de *Amadeus*. En la obra, Shaffer exploraba en el conflicto diversos ámbitos de significación religiosa. La historia de Salieri frente a Mozart podía verse como un reflejo de la de Caín y Abel (envidia humana frente a elección divina) o como una proyección de la de Saúl y David (el investido en autoridad frente al inspirado por Dios). Incluso podíamos ver en el personaje de Mozart una alegoría del propio Cristo (M. BIDNEY, *Thinking About God and Mozart*): la Encarnación de Dios en un hombre, el ‘amado’ por Dios (como sugiere el título de la obra: *Ama-Deus*) que traía una música divina y fue, en cambio, perseguido por los hombres.

En el filme, por el contrario, todo este núcleo temático pasa a un segundo plano. El primer plano lo ocupa la propia historia, con unos personajes

atractivos, en conflicto, luchando por un sueño o una ambición de poder. Y así, al margen de la dimensión metafísica y hasta cosmológica, lo que nos atrae y nos capta es la propia narración. Y con ella, la estética preciosista que emana del propio guión: la música cautivadora, los vestidos llamativos, los ambientes suntuosos. De fondo, otros temas más cercanos a nosotros nos interpelan en el relato: la envidia del mediocre, la inconsistencia del genio, la disciplina frente al talento, la libertad del artista frente al poder...

En continuidad con esta lógica, también los personajes cambiaron en su traslación a la pantalla. Algunos fueron omitidos porque no añadían nada a la historia: como la Baronesa von Waldstätten, que no aparecía en escena y cuya única función era proveer de dulces a Salieri y ofrecer su biblioteca para los encuentros de éste con Mozart. Otros, en cambio, desaparecieron por exigencias del nuevo argumento: al aparecer Salieri como célibe, fruto de un pacto con Dios, no tenía sentido la referencia a su mujer, Teresa.

Pero más relevantes que esas omisiones son, en el filme, los nuevos desarrollos de personajes. Catarina Cavalieri, que era un personaje sin voz en la obra, aparece aquí en varias e importantes secuencias: la lección de música con Salieri, la representación de *El Rapto en el Serrallo*, la felicitación del Emperador; en todas ellas su presencia agudiza el conflicto entre los dos compositores. Otro personaje femenino, Constanze, que en la obra era casi una niña caprichosa, es ahora una mujer de mentalidad práctica, que constantemente pincha a su marido para que obtenga dinero de sus obras y mejore su carrera profesional. La estridente suegra de Mozart aparece también en varios momentos –en la obra ni se la menciona–, y su voz aguda y chillona sirve de inspiración para la famosa aria “La Reina de la Noche” en *La flauta mágica*. Finalmente, el Arzobispo de Salzburgo es traído también al guión para –en palabras del propio Shaffer– “mostrar la relación mordaz entre el joven y genial artista y su altivo patrón”.

Con todo, la principal incorporación es la del personaje de Leopoldo, el padre de Mozart, que es frecuentemente citado en la obra pero que no aparece en escena. Su encuentro con el Arzobispo refuerza el tema de la sumisión del artista en aquella época; y su visita a Mozart y Constanze en Viena permite desarrollar la relación de amor-odio con su hijo y el permanente conflicto con aquella. Su aparición en la fiesta de disfraces con una máscara negra (la misma que luego utilizará Salieri) tendrá luego un valor dramático añadido: cuando Wolfgang sabe que su padre ha muerto, el espectador percibe más claramente su sensación de culpa, el significado biográfico que imprime en su ópera *Don Giovanni* y el fuerte shock que experimenta al recibir el encargo del Requiem.

## 11. FOCALIZACIÓN NARRATIVA Y ESTRUCTURA DEL GUIÓN

Todo cuanto llevamos dicho son cambios del guión relativamente importantes. El gran cambio, desde el punto de vista estructural, es la nueva instancia narrativa. Tanto en la obra como en el filme los episodios del pasado se entremezclan con los comentarios de Salieri en el presente. A los pocos minutos, el espectador comprende que los hechos se cuentan sólo desde un punto de vista, y que esa versión de la vida de Mozart está desfigurada por la envidia y el afán de venganza. La interpretación está viciada, y el espectador lo sabe. Sin embargo, hay un cambio de perspectiva muy importante.

En la obra, Salieri narra la historia directamente al público, haciéndole partícipe de su fracaso y envolviéndole en una confidencia que pide un juicio global sobre su vida. En el filme, aparece un personaje –el sacerdote del hospital– que escucha esa larga confesión del compositor italiano. Esto hace, por una parte, que el relato sea más coherente y realista: difícilmente aceptaríamos que Salieri nos contara su historia directamente, mirándonos a través de la cámara. Pero, por otra, esa situación crea una distancia narrativa y emocional del espectador respecto a lo narrado. La presencia del sacerdote –y el hecho consiguiente de que ya no se habla a la audiencia– reduce notablemente la responsabilidad de la audiencia frente al relato. Ya no se siente urgido a formular un juicio sobre su vida, sino que se dispone a contemplarla como mero espectador. Incluso la última escena –la bendición de Salieri: “Mediocres del mundo, yo os absuelvo a todos, yo soy vuestro

santo patrón” (II, p. 116; en el filme: 157’)— adquiere una significación nueva para el público: Salieri ya no se dirige a la audiencia, sino a los enfermos mentales del manicomio. Ciertamente, el cine es un medio más frío y distante que la representación escénica.

Esto tiene también una importante consecuencia en la estructura del relato. El punto decisivo de la historia es, en ambas piezas, el momento en que Salieri se enfrenta con Dios por haber otorgado a otra criatura el don de la música. Esta escena atenaza el conflicto, lo empuja en una dirección más intensa y dinámica. En la obra, el momento actúa como una escena bisagra: la transición del primer al segundo acto, más o menos en la mitad de la historia. En el filme, por el contrario, la escena sucede en el primer tercio de la trama: en el minuto 55’ sobre un metraje total de 161’. El segundo acto –las intrigas de Salieri y la confrontación con Mozart– adquiere más centralidad en la película, mayor realce y mayor conflicto. Finalmente, la aparición del hombre enmascarado hacia el final del segundo tercio (minuto 110’) confiere a la película una estructura más clásica y más cercana al esquema en tres actos: principio-medio-final, típico de los guiones de Hollywood.

Con todo, el principal cambio en la estructura tiene que ver con su elemento más dramático: el clímax de la historia. En ambas piezas la escena cumbre es la muerte de Mozart, el trágico final al que todo conduce. En la obra, Salieri visita a un Mozart muy desmejorado y le hace su dramática revelación: él es el hombre enmascarado. Wolfgang sufre una fuerte conmoción al comprender que ese hombre al que suponía su mejor amigo ha sido en realidad su más fiero perseguidor. Esa revelación termina por quebrar su espíritu, y cae en brazos de su mujer Constanze (II, pp. 105-111). En el filme, el clímax pasa a ser la composición del Requiem en el lecho de muerte de Mozart. En realidad, fue Franz Süssmayr, su discípulo predilecto, quien copió al dictado las escalas y las notas del *Confutatis* y del *Voca me* en los días que precedieron a la muerte de Mozart. Fue él –y no el Salieri de la versión fílmica– quien se vio desbordado, e incapaz de seguir la prolífica imaginación creadora del moribundo.

Esta escena, sin duda la más lograda de la película, traslada la atención del espectador del enfrentamiento personal a la unión de ambos en la música: un brillante experimento (9 largos minutos)

que trata de captar el fenómeno de la creación en su momento mágico, en esa inspiración divina que Mozart poseía en grado sumo.

## 12. DIÁLOGOS Y LENGUAJE DEL FILME

El teatro es un medio esencialmente verbal: la acción dramática avanza y se desarrolla a través de los diálogos. Sin embargo, el cine es un medio esencialmente visual, pues la cámara puede mostrar muchas cosas sin necesidad de que sean expresadas en palabras.

Esta gran verdad sobre la adaptación de obras teatrales ha llevado a Shaffer a decir que “el cine es un medio horrible para los dramaturgos que trabajan en él, pues toda adaptación se materializa en cortar parlamentos que muchas veces han supuesto días enteros de trabajo y sufrimiento”.

En *Amadeus* esa búsqueda de síntesis verbal se aprecia en el conjunto de la obra y en todo el trabajo de adaptación. Estructurada como una gran confesión al público, la versión teatral hilvana largos discursos sobre Dios, Mozart, la inspiración, la música, la creación, el destino. Son monólogos brillantes, de gran fuerza expresiva, pero resultan absolutamente inapropiados para el cine: ahí hubieran resultado pretenciosos y artificiales. En su lugar, Forman y Shaffer desarrollaron acciones, miradas, gestos, cambios de escenario y movimientos de cámara –en suma, todos los recursos de la imagen cinematográfica– para sustituir aquellos conflictos verbales en conflictos visuales. Buscaron, en definitiva, ‘equivalentes visuales’ que condensaran esos discursos de brillante hondura metafísica.

Quizás el caso más relevante es el enfrentamiento de Salieri con Dios, al final del primer acto, tras leer las partituras de Mozart. En la obra (II, pp. 62-65) esa escena se materializa en un largo soliloquio en el que maldice a Dios y reniega de su prometida fidelidad. En el filme (55’), eso se sustituye por un breve diálogo con el sacerdote –que resulta más dinámico en las palabras y en el montaje– y, sobre todo, por una imagen poderosa: Salieri arranca el crucifijo de su habitación y lo arroja al fuego de su chimenea.

Otros recortes del diálogo se hicieron más sutilmente. Así, la prevención de Salieri al emperador para que no escoja a Mozart como maestro para su sobrina Elisabeth es desarrollada en la obra teatral a través de un diálogo completo (II, p. 69).

En el filme, por el contrario, sólo encontramos la primera parte de la conversación y lo demás se adivina en las expresiones. Salieri está cazando y llegan a caballo el emperador y su sobrina. José II introduce el tema y el italiano sonríe (piensa por un momento que el elegido es él). El emperador alude a Mozart, y entonces las dudas de Salieri parecen decirlo todo. Tras un revelador cruce de miradas, sólo dice: “Veréis, debo preveniros contra cualquier insinuación de favoritismo...”. Nuevo cruces de miradas, esta vez entre los tres, y la siguiente escena muestra a Mozart furioso porque se le ha negado dar clase a esa alumna. El “favoritismo” que pudiera ejercer Salieri es imaginado enteramente por el espectador (47’).

Junto al recorte en los diálogos, la adaptación de *Amadeus* afecta también al lenguaje en su conjunto. Por un lado, se suaviza la exuberante grosería de Wolfgang. El personaje conserva su inaguantable risita y su absoluta falta de tacto, pero reduce considerablemente sus comentarios obscenos. Por otro, el registro lingüístico es ahora más cercano que en la obra teatral. Aquella incluía un montón de extranjerismos, quizás para reflejar el ambiente cosmopolita de la corte vienesa del XVIII. La presencia de una férrea camarilla de italianos (Bono, Orisini-Rosemberg, Salieri), que dominaban entonces el mundillo musical, tiene su reflejo en las frecuentes expresiones italianas, sobre todo en boca de Salieri. En la citada escena del enfrentamiento con Dios, el músico grita enfurecido: ¡Grazie Signore!, ¡Grazie e grazie ancora! ¡Dio Ingiusto! y otras expresiones semejantes (II, pp. 62-65). A la vez, Mozart se expresa en alemán, en francés o en latín, según el interlocutor que tenga delante. Porque Viena era, en aquel entonces, una suerte de Babel polifónica. Este lenguaje multicultural, que encajaba muy bien en la obra, hubiera resultado artificioso en la gran pantalla. Por eso el trabajo de adaptación llevó necesariamente consigo un notable rebajamiento de la sofisticación de la pieza: reducción de extranjerismos, lenguaje más cotidiano y expresivo, intervenciones más breves de los personajes.

Este recorte, motivado por las exigencias del medio cinematográfico, es el que tanto duele a los dramaturgos. Shaffer, aludiendo implícitamente a su trabajo en *Amadeus*, escribió que los guiones americanos “están escritos en screenspeak, una especie de esperanto cinematográfico que pueda ser comprensible lo mismo en Bogotá que en Bulawayo”.

## CONCLUSIÓN

En las páginas precedentes creo haber demostrado que en Amadeus hay una 'doble adaptación narrativa': de la biografía al teatro y del teatro al cine; y que, en ambos casos, esa adaptación viene condicionada por las potencialidades del medio. En los cambios realizados sobre el material de partida, como origen y sustento de las decisiones creativas, podemos apreciar los requerimientos propios del drama y del cine, junto al talento y la imaginación del autor.

Así, la obra teatral tiene en cuenta sólo algunos aspectos biográficos: aquellos seleccionados en función del conflicto (Salieri versus Mozart); y aun éstos son reorientados para potenciar la tensión dramática. Más que la biografía del compositor, Shaffer desarrolla sus temas preferidos: el hombre frente a Dios, el mediocre frente al genio, el poder destructor de la envidia, la incoherencia de los grandes artistas.

Por su parte, la adaptación cinematográfica –desarrollada por el propio Shaffer, con ayuda de Milos Forman– obedece a las características de un medio esencialmente visual. Los pensamientos de Salieri se exteriorizan en imágenes, y eso conlleva

un cambio de foco: el centro de la película ya no es Salieri sino Mozart, que aparece también más humano y complejo. Con ello, cambia también el tono de la historia: el "drama psicológico" se convierte en una historia fascinante y, en consecuencia, cambian también los personajes. Desaparecen los más teatrales o innecesarios (los Venticelli, la mujer de Salieri) y se potencian los que añaden interés a la historia: Constanze, Cavalieri, Leopoldo. Por otro lado, también los diálogos se modifican: son ahora más breves e incisivos, sustituidos en gran parte por la imagen. Sus aristas más groseras son pulidas para un público más amplio. En general, se rebaja el tono de sofisticación, y desaparecen los extranjerismos manieristas. Largos monólogos son reemplazados por una imagen visual, como el enfrentamiento de Salieri con Dios, sintetizado en la quema del crucifijo. Todo esto revela que, junto al talento, el medio impone sus presupuestos expresivos.

Por eso, podemos concluir, se equivocaron los eruditos musicales cuando denostaban la obra teatral y los críticos de la escena cuando juzgaban el filme. No es la estricta fidelidad lo que debe valorarse en una adaptación, sino en la capacidad de crear algo nuevo, sabiendo utilizar los resortes expresivos de cada arte narrativo.



**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***

**Toda la música  
en tus manos**

**C/. CUARTELES 1 • TELF.: 952 324 775**

# MARÍA CALLAS: LA VOZ ESCULPIDA (I)

**JORGE MUÑOZ BANDERA**

**Maestro de Primaria, Psicopedagogo y Clarinetista (Investigador y melómano)**

## EL NACIMIENTO DE UNA VOZ

Ana María Cecilia Sofía Kalogeropoulou (en griego Άννα Μαρία Καικιλία Σοφία Καλογεροπούλου) nace en Nueva York, 2 de diciembre conocida como María Callas, fue una soprano griega nacida en Estados Unidos, considerada la cantante de ópera más eminente del siglo XX. Como decía Franco Zeffirelli, con María tenemos una Antes de Callas y un después de Callas en el mundo de la Ópera.

María Callas supone para la Ópera una revolución total del género que revitaliza las viejas partituras del Bel Canto, dotándolas de un dramatismo y veracidad únicos, que aún sigue siendo ejemplo para los cantantes actuales, con Óperas como:

- Vincenzo Bellini: *Norma, I Puritani, La Sonnambula, Il pirata*
- Luigi Cherubini: *Medea papel que interpretó en la película de Pier Paolo Pasolini (sin relación con la ópera)*
- Christoph Willibald Gluck: *Alceste, Iphigénie en Tauride*
- Gioacchino Rossini: *Il turco in Italia, El Barbero de Sevilla, Armida*
- Gaspare Spontini: *La Vestale*
- Gaetano Donizetti: *Lucia di Lammermoor, Anna Bolena, Poliuto*

Rompiendo el molde puramente dramático de los personajes que cobran vida en su voz para luego engrandecer el Verismo más absoluto con una fuerza extraordinaria desde:

Giacomo Puccini: *Tosca, Turandot, Madama Butterfly, Suor Angelica* (1 rep. 1940) Umberto Giordano: *Andrea Chénier, Fedora*.

Pietro Mascagni: *Cavalleria Rusticana* (Santuzza) (1939 y 1944)

Amilcare Ponchielli: *La Gioconda* Arrigo Boito: *Mefistofele* (3 rep. en 1954)

Giuseppe Verdi: *Nabucco, Macbeth, Rigoletto, Il trovatore, La traviata, Las vísperas sicilianas, La fuerza del destino, Aida, Don Carlo, Un ballo in maschera*.

María fue una niña de infancia triste. Como sabemos nace en Nueva York en 1922, no siendo una hija deseada y curiosa la transformación del cisne para llegar a convertirse ya en 1955, en la grandiosa diva que luego a ser. Recorre la



ciudad neoyorkina, desde Queens al Bronx, recluida en su habitación, pasea por varios colegios y tan solo sus salidas al Troyon Park con su familia, le hacía salir de ese reclutamiento al que su madre la somete, hasta que un día María llena su habitación con unos canarios a los que imita a cantar y su madre descubre que María tiene algo especial, que la aleja de aquella niña miope, regordeta y más bien fea, en contraposición de su hermana mayor Jackie.

Es así, como su madre empieza a llevarla a la Biblioteca de la Columbia University y allí comienza a escuchar las primeras grabaciones sobre disco de pizarra de la gran Ponselle, en la legendaria Norma del Metropolitan de 1927. María, quiere ser como La Ponselle y de ahí construir el gran papel que le acompañó a lo largo de toda su carrera: Norma (casi 90 funciones en toda su carrera).

Pero en esta construcción juega otro papel importante otra coetánea: Claudia Muzio, de timbre redondo y capaz de grandes sutilezas en el uso de dinámicas como el del pianissimo, que dominó exquisitamente. En 1919 debutó como Loreley de Catalani bajo la dirección del maestro Tullio Serafin en el Teatro Colón de Buenos Aires, el mismo director que luego haría de María la Gran Callas.

Jugando con estas dos referencias vocales como son La Ponselle y la Muzio, María comenzará a esculpir su propia voz y es así como aún en Nueva York antes de marcharse a Atenas, su madre decide inscribirla en un Concurso de la radio neoyorkina, con tan solo 12 años, canta el aria: "Un

bel di vedremo” de Butterfly, quedando en segundo lugar, con el sobrenombre de Nina Foresti; será el primer registro que tenemos de su voz.

Bajo estos preceptos, el matrimonio Kalogeropoulou-Callas, se separa, quedando el padre en Nueva York y marchando para Grecia con su madre y su hermana en 1937, en la calle Patisson de la Atenas natal de su familia

Es allí donde comienza primero sus estudios de Canto con la profesora María Trivella y posteriormente con la que sería su gran maestra la soprano española Elvira de Hidalgo, la cual en entrevistas posteriores, ya hablaba de las grandes dotes de María, de su enorme disciplina, permaneciendo en el Conservatorio todo el día, para escuchar a todos los cantantes, y recordando la primera aria que le canto en un exabrupto torrente de voz sin educar el: “Ocean! Thou mighty monster” del Oberon de Weber, aria de la que tenemos una grabación de estudio del año 1962 en Londres. Sobre su férrea e incansable disciplina sabemos que cantaba a plena voz en los ensayos, mientras sus colegas solo marcaban, en unos de estos ensayos puso a todos a cantar a plena voz.

En origen, Elvira de Hidalgo se encontró probablemente con una voz de soprano spinto: “Se trataba de una violenta cascada de sonidos no enteramente controlados pero dotados de emoción y fuerza dramática”. Los esfuerzos de la maestra se centraron en pulir los aspectos inaceptables de ese instrumento y prolongar su extensión hacia el terreno de las sopranos ligeras. Así, aunque los escauceos iniciales de la joven se produjeron en papeles de soprano verista como Santuzza o Tosca, pronto de Hidalgo la orientó hacia la ópera romántica (los primeros papeles que aprendió fueron Norma y Gioconda) y el canto de agilidad (que trabajó sobre el aria de Dinorah)

El resultado fue una voz extensísima que cubría prácticamente tres octavas (lab2-fa#5). Su volumen parece haber sido medio, el agudo era squillante hasta el do5, por encima adquiría una ligereza, sin perder color, propia de una soprano de menor calibre. El grave era sonoro y no dudaba en reforzarlo con sonidos de pecho, al más puro estilo verista. El centro, ya en sus inicios, carecía de resonancias aterciopeladas o cálidas, mostrando una veladura levemente gutural. No puede decirse que fuera un timbre esmaltado, ni mucho menos dulce o acariciador, pues mostraba una cualidad metálica y aristada; sin embargo, resultaba enteramente personal. Es más, a pesar de esta falta de belleza intrínseca, la excepcionalidad de la voz no se podía poner en duda: hacía revivir tiempos pretéritos, los de una vocalità extinguida décadas atrás, la de soprano sfogato o drammatico d’agilità. Voces éstas surgidas en las postrimerías del Barroco como evolución de la contralto para conquistar el registro agudo y que encarnaron desde las heroínas de Mozart (Elettra, Konstanze) hasta las primeras de Verdi (1). Ejemplos paradigmáticos de esta tipología fueron Giuditta Pasta y María Malibrán, dos de las más admiradas intérpretes

de Norma, capaces de reproducir trinos, notas picadas y roulades con voces plenas y potentes.

Por tanto con María encontramos este afán suyo por el rescate del olvido y el polvo de aquellas viejas partituras del Bel Canto, como fueron La Vestale de Spontini, Medea de Cherubini, Armida de Rossini, Ana Bolena y el Il Poliuto de Donizetti, Alceste de Gluck,....serán algunos de sus mejores ejemplos, siendo digna sucesora de Pasta y Malibrán.

Por definición la soprano sfogato estaba emparentada con la contralto, poseía un timbre oscuro, casi de contralto pero un registro amplísimo que le permitía tener graves de contralto y agudos de soprano. Era un tipo de voz decididamente dramático, voces grandes y sonoras y que podían ser a la vez ligeras y suaves cuando estaban sostenidas por una técnica óptima.

Callas recupera esta voz, la de la soprano sfogato.

Y así empieza a esculpirse la voz de la gran Diva. Con la voz, comienza su carrera de ascenso a las cumbres del arte más sublime, y para completar la obra maestra nos faltará aún los referentes dramáticos que darán lugar a la cantatrice, pero esto llegará más tarde.

Debuta, el 2 de abril de 1939, con 16 años en Atenas como Santuzza con Cavalleria rusticana de Pietro Mascagni. y luego más tarde en febrero de 1942, en el Teatro Lírico Nacional de Atenas, con la opereta Boccaccio. El primer éxito lo tendría en agosto de 1942 con Tosca, en la Ópera de Atenas, donde canta para las tropas ocupantes durante la II Guerra Mundial, de lo que posteriormente se le acusó de colaboracionismo. Estas producciones se unen otros títulos como Tiefland y Cavalleria rusticana, también en Atenas. Canta Fidelio con el director Han Hümer con la Werchmacht Orchetra en el Teatro Odeón de Herodes Atico, donde la voz de María se convierte en el símbolo de la libertad de Europa ya que las fuerzas ocupantes pierden el control de Grecia y la flota británica llega al puerto de El Pireo. En 1944, durante los últimos meses de la Segunda Guerra Mundial, Maria Kalogeropoulos decide volver a los Estados Unidos para encontrarse con su padre, dejando atrás la propuesta de matrimonio que el barítono Vangelis Mangliveras, al cual conoce durante la producción de Tiefland, recordando su respuesta a tal proposición: “No me pidas mi vida, pues mi vida es el arte”, recordemos como se cumple esta sentencia cuando María canta su famoso “Vissi d’arte” de Tosca.

Sus audiciones no habían ido bien hasta que se le pidió a una audición para Edward Johnson, el director general de la Ópera Metropolitana. Johnson la escuchó e inmediatamente le ofreció los papeles protagonistas en dos producciones de la temporada 1946/7: Fidelio de Beethoven y de Puccini Madama Butterfly. Maria, para sorpresa de Johnson, se vino abajo. Ella no quería cantar Fidelio en inglés y sentía que era demasiado pesado para retratar al joven y frágil mariposa. Su verdadero deseo era cantar Norma, con lo que rechaza su entrada en el Met.

María, se ve incapaz de encontrar trabajo, y solo encuentra pequeños empleos como por ejemplo de cantante acompañante en un Restaurante italiano en Greenwich Village. Y es en este punto donde conoce a Zenatello, Director del Festival de la Arena de Verona, a la que invita a cantar a María la Gioconda de Ponchielli y donde se produce otro de los encuentros decisivos en su ascenso a la cumbre del arte y a la hora de esculpir ya no solo la voz si no al artista, hablamos del director de orquesta Tullio Serafin, el gran mentor musical para que María pudiera convertirse en La Callas. Es así como María entra en Italia.

Después de la Gioconda en Verona, María va a Argentina y México durante los años 1948-1950, y la llevan el 20 de mayo de 1949 al Teatro Colón de Buenos Aires como Turandot, Aída a su debut americano. Recordemos la legendaria Aída de Mexico de 1951 y su famoso Mi sobreagudo, en el "Gloria all'Egitto".

Viajó a Venecia para cantar Brünnhilde en Die Walküre para la temporada 1948/9 con Tullio Serafin como director I Puritani se llevaría a cabo en Venecia poco después de protagonizar la soprano italiana Margherita Carosio como Elvira, mientras tanto, María comienza a leer la partitura de I Puritani. Cuando la esposa de Serafin oyó Maria, de inmediato llamó a su esposo y le pidió que María cantará para él también. Ella así lo hizo, pero María no sabía que Carosio había enfermado y que se necesitaría un reemplazo.

A la mañana siguiente, María cantó para el Director Musical de la Ópera de La Fenice, que decidió que María sería la mejor opción como Elvira. Se le dio una semana para aprender la ópera entera, una semana, que contenía tres representaciones de Die Walküre. Después de la primera I Puritani el 19 de enero de 1949, María se convirtió en la voz de Italia, todo el mundo habla de ella. Tres meses después de su éxito, ella se casa con Giovanni Battista Meneghini, un hombre de casi 30 años más que María, el 21 de abril de 1949, en el Chiesa dei Filippini en Verona, Italia. Siendo a partir de la temporada 1950-1951 en La Scala y con I vespri siciliani con Kleiber, de Giuseppe Verdi, la auténtica reina de La Scala durante toda aquella década prodigiosa, dejándonos grabaciones históricas bajo el sello de EMI y de la de Walter Legge o hitos como la Traviata de 1955, considerara la mejor Traviata del Siglo XX. Es así como se convierte así en Primadonna Assoluta.

Recordamos cuatro grandes roles en toda su trayectoria, quizá lo más representados en su carrera:

Norma — 89 funciones (1948-1965)

La Traviata — 63 funciones (1951-1958)

Tosca — 51 funciones (1942-1965)

Lucia di Lammermoor — 46 funciones (1952-1956)

María es a la vez, Norma, Violetta, Tosca y Lucía, donde su propia vida se confunde con las de estas cuatro

heroínas que descubren a la María heroína trágica y romántica a la vez.

### BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA:

- 1960 • Callas, Evangelia, My daughter Maria Callas. Fleet, New York 1960.
- 1963 • Stelios Galatopoulos, Callas la Divina. Art that Conceals art-Cunningham, Londra 1963.
- 1964 • Roland Mancini / Jean-Louis Caussou, Maria Callas. Sodal, Parigi 1964.
- 1968 • Camilla Cederna, Chi è Maria Callas. Longanesi, Milano 1968
- 1974 • Ardoin, John, Callas, the Art and the Life. The Great Years.
- 1977 • Ardoin John, The Callas Legacy.
- 1979 • Segalini Sergio, Callas — Les images d'une voix.
- 1980 • Stassinopoulos Arianna, Maria — Beyond the Callas Legend.
- 1980 • Verga Carla, Maria Callas — Mito e malinconia.
- 1981 • Gastel Chiarelli Christina, Maria Callas — Vita, immagini, parole, musica.
- 1981 • Meneghini Giovanni Battista, Maria Callas — Mia moglie.
- 1986 • Jellinek, George, Callas: Portrait of a Prima Donna, ISBN: 0486250474.
- 1987 • Stancioff, Nadia, Maria: Callas Remembered. An Intimate Portrait of the Private Callas, ISBN 0-525-24565-0.
- 1987 • Ardoin John , Callas at Juilliard. The Master Classes. Knoff, New York.
- 1989 • Jackie Callas, Sisters, Macmillan Interactive Publishing.
- 1993 • Kesting, Jurgen. Maria Callas Northeastern University Press, 1993, ISBN: 1555531792.
- 1998 • Galatopoulos, Stelios, Maria Callas, Sacred Monster, New York: Simon and Schuster, 1998, ISBN 0-684-85985-8.
- 1998 • Tubeuf Andrè, La Callas.
- 1999 • Sutherland Robert, Maria Callas — Diaries of a Friendship.
- 2001 • Edwards, Anne, Maria Callas, An Intimate Biography, St. Martin's Press, New York.
- 2002 • Jacques Lorcey, Immortelle Callas, éditions Séguier, ISBN 2-84049-348-9.
- 2002 • Madeleine Chapsal, Callas l'extrême, Michel Lafon, ISBN 2-253-10961-4.
- 2004 • Seletsky, Robert E., The Performance Practice

of Maria Callas: Interpretation and Instinct, The Opera Quarterly.

- 2007 • Ève Ruggieri, La Callas, éditions Michel Lafont.
- Gage, Nicholas: Greek Fire: The Story of Maria Callas and Aristotle Onassis, ISBN 0-446-61076-3.
- Nicolas Petsalis-Diomidis, La Callas inconnue, ISBN 2-259-19393-5.

**DOCUMENTALES:**

- Callas absoluta. Philippe Kholy.
- María Callas: Life and art.
- The Callas Conversations Vol I y Vol II.

## FOTOS DE MARÍA



# agenda musical

PAULA CORONAS

## CONCIERTOS Y CONVOCATORIAS:

- **XXIII FESTIVAL ARTE SACRO.** Comunidad de Madrid. Del 2 de febrero al 24 de marzo de 2013. Religión y Espiritualidad: Música, danza y cine en las principales iglesias y teatros de la Comunidad de Madrid. Más información: [www.madrid.org/artesacro](http://www.madrid.org/artesacro)
- **CONCIERTOS CLÁSICOS en ruta.** Música en directo. Febrero 2013 a junio de 2013. Aie Artistas Intérpretes o ejecutantes Sociedad de Gestión. [www.aie.es](http://www.aie.es)
- **VII Edición Premio de Composición AEOS** (Asociación Española de Orquestas Sinfónicas)/Fundación BBVA. El plazo de presentación de obras finaliza el 30 de septiembre de 2013. Información y bases: [www.aeos.es](http://www.aeos.es) [info@aeos.es](mailto:info@aeos.es)
- **Premios Líricos Teatro Campoamor 2012:** Gala de entrega: Teatro Campoamor, 6 de abril de 2013. Dirección de escena: Calixto Bieito. [www.premiosliricos.com](http://www.premiosliricos.com) [fundacionpremiosliricos@oviedo.es](mailto:fundacionpremiosliricos@oviedo.es)
- **Ciclo Excelentia Serie Grandes Clásicos:** de febrero a mayo de 2013. Más información: [www.fundacionexcelentia.org](http://www.fundacionexcelentia.org)
- **Orquesta Filarmonía y Ballet de Cámara de Madrid.** Director Pascual Osa. Info: [info@orquestafilarmomia.com](mailto:info@orquestafilarmomia.com)/[www.orquestafilarmomia.com](http://www.orquestafilarmomia.com)
- **Fundación Juan March de Madrid:** Programación de enero a mayo de 2013. Aula de reestrenos Compositores. Solistas, cuartetos de cuerda, lied, jóvenes músicos. Más información: [www.march.es](http://www.march.es)
- **Conciertos para escolares de la Fundación Albéniz:** tendrán lugar entre febrero y mayo en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional, en doble sesión matinal, a las 10 y las 12h, en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional. Para ver las fechas y el programa de las sesiones, pueden dirigirse directamente a la web de la Fundación: [www.fundacionalbeniz.com](http://www.fundacionalbeniz.com)
- **Taller de Teatro Musical en el Teatro Arriaga de Bilbao:** de enero a junio de 2013. Dirigido a estudiantes, semiprofesionales y profesionales de las artes escénicas. El taller se realizará entre enero y junio de 2013 en la Sala Polivalente del Teatro Arriaga y tiene un coste de 150 euros.
- **XL Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música.** Temporada 2012-13. Auditorio Nacional. Sala Sinfónica y Sala de Cámara: Escolanía del Escorial y Camerata Antonio Soler; El concierto Español, Albert Atenelle (recital de piano), Joven Orquesta Nacional de España (JONDE), Sociedad Coral de Bilbao, Neopercusión, Elena Gragera y Antón Cardó (canciones de voz y piano), Orquesta Neocantes. Universidad Autónoma de Madrid

**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](http://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](mailto:salinamusical@hotmail.com)