

Sumario

- 2** TERESA BERGANZA:
LA PRIMAVERA EN OTOÑO
PEDRO BARRIENTOS DUQUE
- 4** ACERCAMIENTO DIDÁCTICO
A LAS MÚSICAS DEL MUNDO
VERÓNICA GARCÍA PRIOR
- 7** MARIA CALLAS: LA VOZ ESCULPIDA (II)
JORGE MUÑOZ BANDERAS
- 12** SONATA OP. 120 N° 1 PARA
VIOLA Y PIANO DE J. BRAHMS
LIDIA COLADO GOLDEROS
- 16** TRANSFORMACIONES DEL LENGUAJE
MUSICAL A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX (I)
ALBERTO ALPRESA RENGEL
- 18** Hoy hablamos con...
ASIER POLO, VIOLONCELLISTA
POR PAULA CORONAS VALLE
- 23** PADRE ANTONIO SOLER:
CÉNIT DEL TECLADO ESPAÑOL
PAULA CORONAS VALLE
- 26** SALVADOR DE ALVA VALDIVIA: RUMBO
Y PASIÓN DE UNA VIDA DEDICADA A LA
MÚSICA
IVÁN VILLA
- 29** ENSEÑAR EL IDIOMA MUSICAL
SEGÚN EMILIO MOLINA
ALEJANDRA POGGIO
- 32** CONSIDERACIONES ACERCA
DE LA DIGITACIÓN
IVO CORTÉS MONTERO
- 36** Agenda Musical
PAULA CORONAS VALLE

COMENZAMOS
EL CURSO Y....

Queremos aprovechar la oportunidad que nos brinda la revista Intermezzo, a través de su directora, Paula Coronas, para presentarnos como nuevo equipo directivo del conservatorio Manuel Carra. Nos anima un nuevo proyecto, en el que entre otros propósitos, queremos potenciar todas aquellas iniciativas que teniendo como base la música y como destino final la formación del alumnado, permitan el enriquecimiento de aquellas personas que participan de este proceso, en definitiva de toda la comunidad educativa. Desde este punto de vista, valoramos muy favorablemente el canal de comunicación que representa esta revista donde esperamos seguir colaborando en el futuro.

Os animamos a visitar la página web del conservatorio, donde encontraréis una amplia información y el contenido del proyecto de dirección que desarrollaremos a lo largo de los próximos años.

EL EQUIPO DIRECTIVO
SEPTIEMBRE 2013

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.

TERESA BERGANZA: LA PRIMAVERA EN OTOÑO

80 CUMPLEAÑOS DE TERESA BERGANZA

PEDRO BARRIENTOS DUQUE

Profesor de Canto del Conservatorio Manuel Carra de Málaga. Tenor - Compositor - Investigador



Teresa Berganza es una artista capaz de poner de acuerdo a casi todos los sectores de opinión, algo que en el entorno de la lírica no es fácil.

En el público asiduo a la escucha de los cantantes líricos, las adhesiones o rechazos se afianzan de modo ecléctico. Los juicios que sustentan tal dicotomía, se basan en muchos casos, únicamente en una percepción sensorial profunda.

El espectador puede experimentar la inundación de sus sensibilidades, cuando el cantante proyecta sus artes. De esta forma, se justifica el valor de cada una de las opiniones.

La voz inteligente de Teresa Berganza es como una mano que moldea espacios dentro de cada individualidad. Cuenta entre sus atributos la capacidad hábil de articular un discurso brillante, convierte la poesía, la literatura y la música en un dardo certero, actúa en la metabolización inmediata del mensaje expresivo.

Algunas de las cualidades más apreciadas de su enorme peso específico, son **la verdad, la naturalidad y la simplicidad.**

Diría que refleja a la perfección los pensamientos que promulgaba **Christoph Willibald Gluck** (1714-1787) en su reforma operística, donde en el mismo

prólogo de su ópera **Alceste**, propugnaba **estas tres cualidades** y la siguiente idea:

- *“Cuando me dispuse a poner en música la ópera Alceste me propuse evitar todos los excesos que **una malentendida vanidad de los cantantes** y la excesiva complacencia de los compositores habían introducido en la ópera italiana, transformando el espectáculo más solemne y más bello en el más pesado en el más ridículo; yo intenté reducir la música a su verdadera función, que es la de secundar la poesía para reforzar la expresión de los sentimientos...”*

La verdad es el argumento aplastante de cualquier razonamiento y en el canto debe ser imprescindible. Mostrar la voz es mostrarse así mismo, exhibir la transparencia de la persona que canta. Es absolutamente real el estado de vulnerabilidad que ofrece a los dientes de las fauces voraces, el placer de engullir prestigios y estatus. Por esto y algunas cosas más, existen en el canto lírico verdaderos fuegos de artificio, dirigidos a esconder más que a mostrar.

El canto de **Berganza** es **“de verdad”**. Se muestra totalmente desnudo en este escaparate, sin ropajes. Delinea sus desabrigos con deliciosos trazos sin complejos y posiblemente por eso, sea tan apetitoso.

La voz de **Teresa Berganza** no cuenta con una tesitura amplia, ni un color argénteo, ni un timbre arrollador, ni le hace falta.

Es la inteligencia su mayor virtud, dádiva que le mueve a exponer su personalidad junto con una identidad superlativa. Así ella es única en sus dotes artísticas.

En la escucha analítica del canto, cualquier tesis podría quedarse sin sustento en la búsqueda de la pura objetividad. Cada oyente tiene derecho a organizar sus preferencias; libertad absoluta. Pero no basta aducir simplemente “no sé porqué, pero me gusta” para justificar una opinión que tenga peso.

Teresa Berganza supera de forma sobresaliente a la “eficacia” en la exposición de su arte, porque es estricta en lo mensurable, a saber: conoce sus medios, es justa en la afinación, traduce cada estilo de forma concisa, su dicción y articulación son precisas, domina una distribución perfecta del fiato permitiendo un fraseo pulcro.

En cuanto a otros parámetros algo más subjetivos, es donde cada opinión se amolda o se acomoda: expresividad, poder comunicativo, “aura”, encanto, seducción, etc.

Se comprende que sea difícil salir al encuentro de todas las acepciones incluidas en la disciplina del canto. Cuando se habla de la tradición de la **voz cantada**, se debiera optar por situar su contexto en todos los sentidos que ha ofrecido y que ha tocado, conocer el camino que ha recorrido en su larga evolución.

La actitud en la escucha puede enriquecer el objetivo de la manifestación cantada, pero es curioso, que esta disposición multiplique de forma exponencial una incomprensión de la mayoría de los valores que contiene el arte del canto.

No se debe justificar cualquier apreciación con banales argumentos, cuando es cierto que donde está lo sencillo y lo natural, está implícita la mayor virtud.

Asuma usted la escucha de cualquier registro legado por nuestra admirada artista y podrá comprobar lo fácil que le resulta cantar. Pues... eso, ¡nada más lejos de la realidad!

Así es el canto. Lo que parece no es y lo que es, tantas veces no lo parece.

Por eso Teresa Berganza es la primavera en otoño.



ACERCAMIENTO DIDÁCTICO A LAS MÚSICAS DEL MUNDO

SEMILLAS ETNOMUSICOLÓGICAS EN LA ESCUELA

VERÓNICA GARCÍA PRIOR

Licenciada en H^a y Ciencias de la Música y Maestra de Educación Musical

Resultan sugerentes y potencialmente infinitas las posibilidades didácticas que las músicas de los diferentes lugares del mundo proporcionan a la enseñanza musical en las aulas de primaria. Abordar las Músicas del mundo es abordar la universalidad del lenguaje de la música fundida en perfecto y armónico abrazo con las diferentes culturas del mundo, con la geografía planetaria y con las razas y costumbres que pueblan la Tierra. Su tratamiento didáctico invita a un enfoque multidisciplinar y multicultural que queda inmediatamente servido; las posibilidades metodológicas llaman a la globalización, y, los réditos -en términos de aprendizaje- quedan más que garantizados.

Éste es pues el punto de partida de mi interés por las músicas del mundo en mi calidad no sólo de Musicóloga sino de enseñante en un sentido más amplio.

El primer escalón en cualquier proceso de “enseñanza-aprendizaje” es –desde mi punto de vista– la motivación. En nuestro caso la motivación vendrá por la curiosidad (que es y será siempre la madre del aprendizaje y del interés por saber). Sones extraños, instrumentos curiosos, letras sorprendentes, agrupaciones y coreografías variopintas...; estos contenidos (asociados a nuestra cuestión) actuarán como detonantes y excitaremos la curiosidad de los alumnos por el conocer. Relatos milenarios o de leyenda acompañan las músicas orientales y asiáticas, costumbres y hábitos sociales inesperados en nuestra cultura occidental pueden sugerir un aprendizaje estimulado y estimulante.

Si las músicas del mundo son –en sí mismo– un crisol cultural inconmensurable, las posibilidades didácticas de este tema son casi infinitas. El enfoque didáctico será –indudablemente– multidisciplinar como ya apuntábamos, pero también puede abordarse desde los límites musicales de la materia de música en el currículum de la educación primaria. Esto permite enfoques didácticos muy flexibles en función de la complejidad de las unidades didácticas que queramos diseñar.

La pertinencia del tema que nos ocupa adquiere su máximo nivel de oportunidad en las aulas de nuestro tiempo en las cuales será difícil no encontrar alumnos de otros países y culturas. Por tanto, el enfoque multicultural queda retroalimentado de manera automática y necesaria. La combinación de nacionalidades en la mayoría de las aulas del entorno educativo público coloca al trabajo cooperativo en una esperanzadora pista de despegue que sitúa con naturalidad los elementos técnicos para un vuelo perfecto.

Por lo tanto, la práctica del didactismo aplicado a las músicas del mundo se convierte de forma inmediata en una relación triádica en donde multiculturalidad, multidisciplinariedad y cooperativismo giran como las aspas de un ventilador que trae al aula los sonoros vientos de la rotación del planeta.

El proceso de retroalimentación al que arriba aludimos se produce también en el ámbito de las materias del currículum escolar pues el conocimiento de ciertas músicas nos permitirá conocer una historia, una geografía...

La música puede vivirse y sentirse de muchas maneras y hay quien necesita escucharla, otros bailarla, otros estudiarla, otros interpretarla... No es previsible encontrar homogeneidad en este sentido entre el grupo de alumnos que conforman un aula. Esto hará necesario una especie de diversificación instrumentativa que adapte nuestras metas escolares (objetivos) a los intereses de cada alumno. Las músicas del mundo concentrarán (aspa multidisciplinar) todos los intereses (o aptitudes) de los diferentes alumnos.

Se impone una cierta organización en el abordaje de lo que nos ocupa. Plantearemos una sencilla propuesta en que una muestra de países articulen los grupos que vertebrarán el trabajo final. Un reparto de tareas permitirá investigar la geografía, la historia, la tradición musical, los bailes y los instrumentos típicos de dicho país, lo que servirá para entretrejer los hilos de las distintas materias académicas que formarán el entramado interrelacionado del currículum escolar, siempre desde el enfoque multidisciplinar.

En función de los niveles de primaria en los que nos encontremos podemos profundizar yendo desde una sencilla coreografía étnica a la construcción de instrumentos musicales autóctonos o foráneos. En los primeros niveles partiremos no tanto de la teoría como de la experiencia a través de la voz y el cuerpo, sin olvidar que en los sucesivos niveles ésta será una constante que adquirirá progresivamente una mayor complejidad. Inicialmente nos valdrán juegos de voz y expresión corporal, así como juegos sonoros con instrumentos de pequeña percusión, dramatizaciones o construcción de sencillos instrumentos de percusión. Quizás el mejor repertorio para ello sean los ritmos y las sensaciones sonoras que ofrece el repertorio de las músicas africanas pero también las de Cuba o la India. Con carácter inductivo, por otra parte, el conocimiento de la luthería etno-musicológica propiciará una adquisición competencial (léase práctica, procedimental) de las clasificaciones de los instrumentos musicales al uso.

En niveles más avanzados, podremos acercarnos a estas realidades musicales desde el punto de vista de la investigación sonora –sin abandonar nunca la expresión corporal, vocal e instrumental– más cercana al conocimiento e indagación de su contexto en un sentido amplio (su entorno cultural, social, natural, literario o tradición oral, etc.). En todos los casos no debemos perder de vista que un aprendizaje fructífero debe pasar por convertir a los propios alumnos y alumnas en los intérpretes principales de su propio aprendizaje. Así vista la cuestión los alumnos no sólo aprenderán sino que también descubrirán –por sí mismos– sus inquietudes y aptitudes en un amplio sentido del término. En el mismo sentido, al trabajar de esta forma potenciarán todas las competencias básicas que tan en boga están en el presente educativo; pero, sobre todo, serán el vehículo excepcional para potenciar valores tan positivos como la cooperación grupal, la sociabilidad, la sensibilidad y diferentes aptitudes, así como la valoración positiva de la cultura musical de los diferentes pueblos.

Invitaremos a los alumnos a viajar... Lo podrán hacer de África a América. La música atravesó el Atlántico llevada en los corazones de hombres esclavos que trabajarían las tierras del continente americano depositando en cada camino (o cada surco) unas gotas de África. Esto dará lugar a la creación de una trama multi-estilística que desembocará en la conformación del Jazz (que luego viajará a Europa para hacerse culto e internacionalmente conocido).

Si seguimos buscando puntos de anclaje y lo hacemos en la Comunidad andaluza encontraremos un universo de honda raíz etnomusicológica que se lla-

ma Flamenco; tan cercano y tan lejos de nuestro conocimiento mínimo en las enseñanzas primarias. Sorprende lo denostado y lejano del ámbito académico que está esta música del mundo... de nuestro mundo local. Un ensayo pedagógico-funcional consistiría en partir de lo general (las músicas del mundo), para irnos adentrando en el conocimiento de nuestro patrimonio artístico. De esta forma partiríamos de la música en los cinco continentes, pasando por la música europea (realizando un recorrido por nuestra historia musical occidental), hasta llegar al conocimiento de nuestro patrimonio español (estilos, compositores más significativos) y, en particular, de nuestra música folclórica y popular.

La ciudad que habitamos (Málaga) es poseedora de un folclore milenario considerado uno de los más antiguos de Europa (remontándonos a los orígenes mismos del continente) y que incorpora el violín a la vez que se viste con una particular indumentaria (sombbrero con flores y espejos...); ambos, rasgos atípicos entre los folclores circundantes. Con diferentes estilos nos referimos a los Verdiales. La proximidad geográfica de esta manifestación etnomusicológica (Montes de Málaga, Axarquía) permite una experiencia vibrante, directa y, sobre todo, viva...

El acercamiento al Flamenco (Cante hondo) nos abre a un universo que interesó a sectores tan influyentes en la historia de nuestra cultura como fue la Generación de 27. El Flamenco se hace apasionante por sus cadencias inconfundibles y sus ritmos tan fuera del vaivén metronímico, tan inestables, tan escapistas, que se asemejan a la improvisación jazzística porque ambas son músicas sureñas y nacen del sufrimiento humano... Y aquí está la globalización nuevamente servida, de la mano de las concomitancias que encontraremos por el camino de las músicas del mundo. Un folclore nos lleva a otro y éste viaja y cruza su camino con un tercero. Es como el gran árbol de las lenguas en las que todas son dialectos porque todas proceden (en sentido genético) de otra lengua anterior. También la música es un árbol que se ramifica en la generación de un paisaje sonoro ondulado y caleidoscópico.

El universo de las músicas del mundo –comúnmente– se ha puesto en relación con un variado y disperso conjunto de músicas raciales y folclóricas lo que supone una visión reduccionista del asunto además de resultar musicológicamente inexacto. En ese conjunto vario, en esa miscelánea musical es posible –sorprendentemente– detectar conexiones certeras con la tradición musical clásica europea (u occidental) y, más allá, hasta localizar sorprendentes formas embrionarias de polifonía avanzada, por ejemplo, en algunos pueblos africanos.

Esta última cuestión puede convertir del estudio y abordaje de las músicas del mundo en una fase de carácter propedéutico al estudio normalizado de las etapas y movimientos comunes en el estudio de la música clásica y también de la moderna.

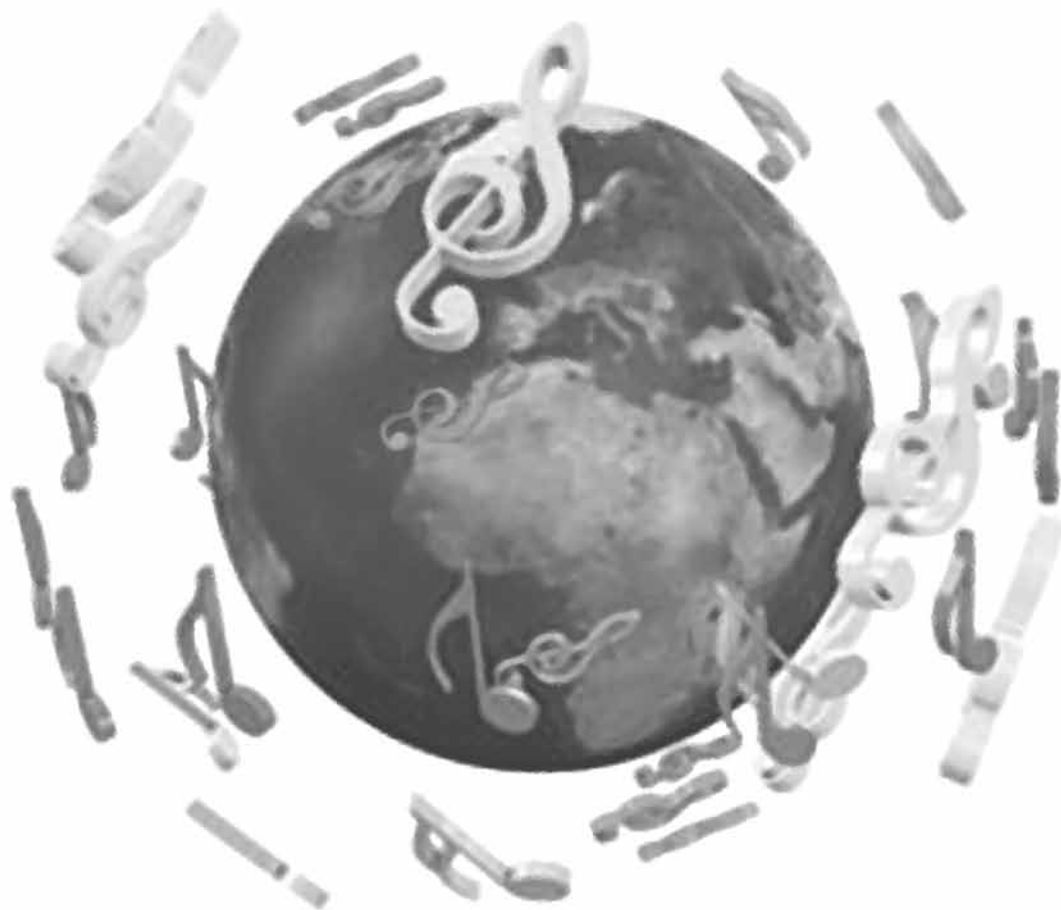
Descendiendo al ejemplo encontraremos influencias africanas (Egipto) en Debussy (*Khamma*) y en Halffter (*Pinturas negras*); sones de la India en Messiaen (*Turangalila symphonie*) pero también en Los Beatles (*Norwegian Wood*); ingredientes orientales (China-Japón) en Ravel (*L'enfant et les sortilèges*); o influjos claros del blues y el jazz en Dvorak (*Sinfonía del Nuevo Mundo*), en Stravinsky (*Ragtime*), en Geršwin (*Rhapsody in blue*)...

Así pues, no necesariamente son las músicas del mundo un coeficiente musical de la música universal

sino un universo propio, primitivo y, por tanto, iniciático y precursor de aquella. Conociendo esta universalidad, comprenderemos mejor nuestra particularidad musical y cultural.

Estas reflexiones ulteriores (de orden musicológico) no saldrán a la luz en el proceso de enseñanza-aprendizaje en un aula de enseñanza primaria pero sí tendrán un alto valor como "preconcepto" para la adquisición futura (o paralela) de los estadios más comunes en el estudio de la música occidental.

Sea, en resumen, el tema que nos ocupa más que un aprendizaje concreto un CICLO de aprendizajes que contribuirá al desarrollo y adquisición de todas las competencias básicas que persigue la pedagogía institucional más reciente.



.....
Orientaciones bibliográficas:

- ASSELINEAU, M, BÉREL, E. y TRÂN QUANG Hài.- *Músicas del Mundo (guía pedagógica)*, edición J. M. Fuezeau, Courlay (Francia), 1993.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique.- *Etnomusicología*, ICCMU, Madrid, 2003.
- CRUCES, Francisco y otros.- *Las culturas musicales (Lecturas de Etnomusicología)*, editorial Trotta, Madrid, 2008.

Orientaciones bibliográficas:

- *Putumayo World Music* (Colección de Cds de Músicas del Mundo).

MARÍA CALLAS: LA VOZ ESCULPIDA (II)

JORGE MUÑOZ BANDERA

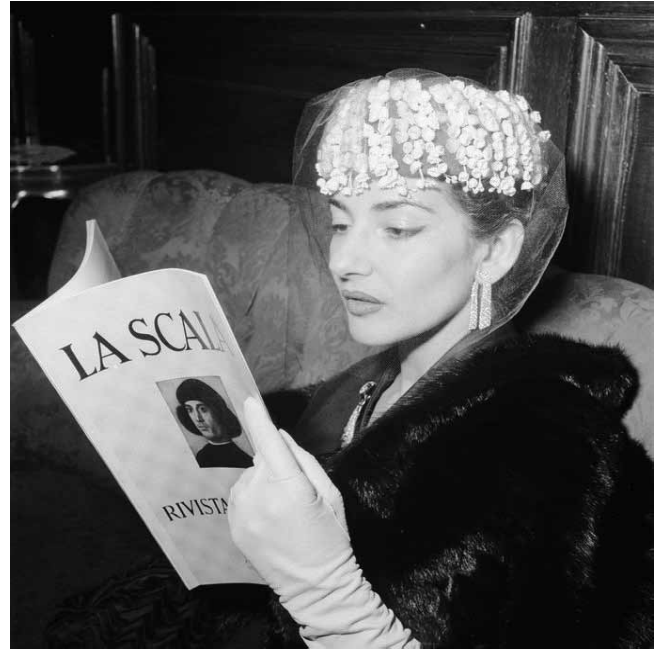
Maestro de Primaria, Psicopedagogo y Clarinetista (Investigador y melómano)

RESUCITANDO EL MITO DE LA DIVA

En la definición del musicólogo Kurt Pahlen, «...su canto asemeja una herida abierta, que sangra entre-gando sus fuerzas vitales...como si ella fuese la memoria del dolor del mundo...».

Su canto era increíblemente poderoso. Una voz muy cristalina en su juventud, un timbre dueño de vasta gama de colores. Abarcaba sin problemas el registro de soprano y el de mezzo; acometía con gran facilidad los pasajes floridos. Muy musical y dotada como actriz por añadidura, acaso sea cierto que María Callas no fue la mayor cantante del siglo XX, según muchos han pretendido: pero sí fue una de las más grandes.

Con un registro de soprano que abarcó tres octavas afrontó un inmenso repertorio. Su nombre es sinónimo de espectáculo, donde voz y gesto histriónico alcanzan su mejor expresión conjunta. La Divina perseguía el estudio obsesivo, perfeccionista, de la partitura tal como fuera concebida. Sabemos del poder que encierran las frases hechas, tantas veces explotado por la publicidad. “La más grande desde Eleonora Duse”, exaltó, por ejemplo, el fervor esteticista de Lucchino Visconti, amiga La Duse del gran Arrigo Boito compositor de la ópera *Mefistofele*; además de ser la gran sucesora dramática en la construcción de personajes como *Tosca* o *Violetta* de Sarah Bernhardt. Así llega también Leonard Bernstein, que junto con Visconti y los dos referentes dramáticos de Duse y Bernhardt, van a contribuir al punto culminante de la obra de arte llamada Callas, su rol dramático, el pathos griego de María, convirtiéndose así misma en contener la tragedia griega de forma personificada. Visconti sólo necesitó un decorado desnudo en blanco y negro para concebir la histórica *Traviata* de 1955, considera la mejor *Traviata* del Siglo XX. La presencia escénica de María Callas -la de su voz y la de su pathos teatral- desbordaba la Scala de Milán. El misterio radicaba en la verosimilitud. El maestro Carlo María Giulini, que tuvo la dicha de dirigir las funciones de



aquella “*Traviata* de 1955” en el foso de la Scala, en una entrevista aseguró que pretendía corregir a la diva cuando se “calaba” en el sobregado del desenlace de la ópera.

- Pero María...
- Maestro, me estoy muriendo.

No se estaba muriendo. Se estaba muriendo *Violetta Valéry*, pero María Callas conseguía que los espectadores se identificaran con la agonía del aria, que ya conseguía emocionar en el II Acto, y de cuya representación en la Arena de Verona en el año 1952, la propia Elisabeth Schwarzkopf, le afirmó que no volvería a cantar *Traviata*, ya que no tendría sentido si ella, María lo hacía perfecto diciendo: « ¿Cuál sería el sentido de hacerlo si otra artista lo puede hacer perfecto?». En noviembre de ese mismo año María Callas compartiría escenario con otro gran mito del bel canto, Joan Sutherland en la representación de *Norma* de Bellini en el Covent Garden de Londres. Igual le sucedía con las mártires del bel canto, con la *Carmen* de Bizet, con la imponente *Medea* y con el suicidio de *Tosca*, acaso premonitorio como el testamento de “*Vissi d’arte*”. Con Karajan, en la *Lucía*, la araña de la

Scala se iluminaba para el aria de la locura “Il dolce suono,..”, caía el telón y María se situaba en el centro de la escena.

Con Ponselle y Muzio, como referentes vocales más próximos y con Eleonora Duse y Sarah Bernhardt como referentes dramáticos ya tenemos la suma de todo, además de los sabios consejos de Serafin, en la construcción del mito y la voz esculpida y el resultado no es otro que el de: **La Gran Callas**. He aquí su revolucionaria carrera en el mundo de la ópera, para rescatar el mito de las grandes divas del Siglo XIX. En la carrera de María, nada estaba al azar. Ella sabía perfectamente cuáles eran sus referentes y cómo quería utilizarlos para convertirse en mito.

En Callas, John Ardoin cita: “Sin embargo, esta extensión vocal no era normal y costaba sacrificios lograr alcanzarla. Las voces de Malibran y de la Pasta y de otras que intentaron imitar sus éxitos (Cornelie Falcon y la hermana menor de la Malibrán, Pauline Viardot) no tenían la igualdad de color ni la homogeneidad tan apreciadas antes en el canto (...) La Pasta se sometía a un curso de estudio vocal severo e intenso para dominar y utilizar su voz. Igualarla era imposible. Había una parte de la escala que difería del resto por su calidad y permanecía hasta el fin “bajo un velo” (...)”

Siendo su tipología vocal muy peculiar y difícil de clasificar tanto por su particular timbre de voz (que no era bello según los cánones establecidos) como por su facilidad para cantar notas sobreagudas (propias de una soprano ligera) y también para interpretar roles de mezzosoprano como lo son Éboli, Carmen, Santuzza, Kundry, Delilah e incluso las arias de Rossina y Angelina.

La voz de María Callas suscita encontradas polémicas. Voz inclasificable, ni dramática, ni lírica, ni ligera; soprano trágica, recordando así la opinión de Giacomo Lauri-Volpi sobre Enrico Caruso. Al igual que Caruso, María Callas marcó un antes y un después en la historia de la ópera con su aparición. Sin ánimo de descubrir nada, vamos a recordar las claves de esta afirmación, tantas veces repetida pero muy pocas comprendida en realidad.

El mayor don de Callas se hallaba en su innata musicalidad que le permitía internarse instintivamente en el universo personal de cada compositor sin importar los defectos vocales en los que a veces incurría. Callas supo hacer de sus defectos sus mayores virtudes. Magnética en escena, no fue sólo una gran soprano con dotes vocales inusuales, sino también una gran

actriz que supo encarnar sus personajes de un modo único. Además de la resurrección del belcanto, la influencia de Callas cambió la importancia del trabajo escénico de los cantantes, estableciendo un nuevo modelo de cantante actriz. Si bien esto recordó el valor como conjunto de la representación operística, no ha dejado generar una corriente que ha terminado por justificar a malos cantantes por sus talentos dramáticos. Aunque, evidentemente, no se la puede culpar por ello. Recordemos si no la electrizante Tosca del Covent Garden en el año 1965. El talento de la actriz, capaz de respaldar con el gesto, y la mirada, cada instante de su actuación canora. Callas, genuina actriz cantante, no dejaba de actuar ni cuando permanecía en silencio. Rodolfo Celletti refiere en *Le grandi voci* que mientras llegaba la voz de Manrico desde fuera del escenario, ella movía las manos como acariciando el rostro del Trovador (en la escena del *Miserere*) o la introducción al aria “Tu ché la vanita” de Don Carlo en el Covent Garden en el año 1962.

Tenía una sorprendente capacidad de matizar, lo que ha llevado a algunos críticos a considerarla como soprano sfogato, una voz capaz de alternar entre registros de soprano aguda como de contralto con gran agilidad, siendo heredera directa de María Malibrán y Giuditta Pasta, musas de Vincenzo Bellini y es aquí donde radica el verdadero arte de La Callas, como ya hemos dicho.

En 1957 tienen lugar la histórica exhumación de Anna Bolena, de Donizetti, en La Scala, dirigida por Luchino Visconti, junto a Giulietta Simionato, y las igualmente históricas de La sonnambula, de Bellini, que el realizador trata como un cuento pastoral donde María equipara física y vocalmente a la soprano del siglo XIX Fanny Persiani, en ese afán por rescatar a las mártires del belcanto, como decíamos, como ya ocurriría con La Vestale de Spontini, Medea de Cherubini, Lucía de Donizetti,...

Siempre había alguna nota fuera de tono, especialmente al principio de sus actuaciones. Sus trémolos amplios y expresivos y sus trinos uniformes y sólidos daban a cada frase un significado totalmente fuera del alcance de otros cantantes más espontáneos... Poseía en alto grado la cualidad musical más esencial: el sentido de la proporción y de la interpretación justas. No consiste en la mera corrección medida por el metrónomo ni en la facultad artística de crear sin artificios sino en ese sentimiento instintivo de dar la medida justa a cada frase, su fuerza exacta que es algo que no se aprende en las lecciones.”



La voz de Callas manifestó los mismos problemas que sus ilustres antecesoras, sobre todo en cuanto a la falta de uniformidad, lo que ha llevado incluso a hablar de las “tres voces de Callas”. En efecto los cambios de color eran abruptos, tanto al afrontar el agudo como al descender al grave, producto quizá de una proyección hacia la máscara demasiado brusca y de un abuso del sonido de pecho respectivamente.

A la larga esto creó un vacío en el centro, cada vez más entubado y descolorido. Es éste el mayor reproche que se hace al sonido de María Callas, esa desaseosegante ruptura tímbrica, inaceptable para algunos oídos, motivo de encarnizadas discusiones aun hoy; en todo caso una voz que no puede dejar indiferente.

El material, extraordinario pero problemático por tanto, fue domado con voluntad férrea, lo que no dejaba de evidenciarse en la rebelde aridez del timbre. Se ha llegado a asegurar que durante las temporadas en que preparaba algún papel estudiaba hasta ocho horas diarias. El esfuerzo le permitió conseguir una emisión dúctil, capaz de plegarse a un juego dinámico y de colores riquísimo, con filados de sugerente eficacia y fulminantes fortissimi. Otro de los factores más criticados en su voz hacía aparición precisamente en los ataques súbitos del canto concitato a la zona alta: un vibrato amplio o tremolo que domeñó con mejores resultados en el canto elegíaco.

En el declive el tremolo se hará determinante, incluso poniendo en compromiso la entonación. Sin embargo es absurdo achacar estos aspectos a una técnica deficiente: además de la facilidad para modificar el volumen, Callas exhibía un dominio total del arte de legare e portare il suono, es decir del canto en su faceta más instrumental, enlazando grandes frases y utilizado expresivos portamenti entre las palabras. En el canto de agilidad di forza, trinos y escalas surgían penetrantes y timbradísimos, quizá sin la velocidad de las sopranos coloratura o la perfecta distinción entre notas que alcanzaría posteriormente Sutherland: para privilegiar su contenido expresivo el legato nunca desaparecía del todo. En la coloratura di grazia el sonido además fluía sin esos ribetes agresivos, sonando patético y evocador: los italianos dirían que tenía la lágrima en la voz, una de las pocas virtudes que se reconoce casi unánimemente.

Callas llegó en tan son 10-12 años, en lo que se vino a llamar su “década prodigiosa” en los 50, a trabajar con los más grandes directores tanto escénicos como musicales del momento entre los que destaca-

remos: Tullio Serafín, Antonino Votto, Victor de Saba, Nicola Rescigno, Leonard Bernstein, Georges Prêtre, Herbert von Karajan, Carlo Maria Giulini, Arturo Toscanini,...

Tras Callas aparecieron voces capaces de recoger el testigo y ampliar su radio de acción: Marilyn Horne, Joan Sutherland, Leyla Gencer, Montserrat Caballé, Renata Scotto y Virginia Zeani entre otras, hasta nuestros días con Mariella Devia como última representante. Las cuerdas masculinas tardaron más en reaccionar y nunca lo hicieron con la misma intensidad. Con el auge de intérpretes excepcionales, se alimentó el interés hacia las músicas anteriores al Romanticismo; esta nueva sensibilidad necesariamente había de mirar aun más atrás y no sólo puso en marcha la Rossini *renaissance* de los años 80, sino el movimiento historicista que ejerce actualmente su hegemonía en el Clasicismo, el Barroco (incluyendo la ópera del Belcanto) y la Música Antigua.

María Callas impulsó un modo moderno e integral de abordar un rol, de cantar e investigar sobre las potencialidades que guarda el repertorio lírico. Sobre sus electrizantes dotes de actriz, Franco Zeffirelli pontificó a partir del radical slogan que asegura que hay una ópera a.C. (antes de la Callas) y otra d.C. (después de la Callas). En todo caso, conjeturamos nosotros que es válido asegurar que hubo un tiempo con María Callas y otro a partir de ella. El legado de la soprano, pasados los años, despierta el interés de las nuevas generaciones. Su cualidad mágica, lejos de desaparecer con ella, sobrevuela su discografía.

La carrera de María Callas duró muy poco, apenas algo más de veinte años. Le alcanzaron sin embargo para revolucionar la interpretación concurrente con la lírica. Fue un ejemplo de consustancial acercamiento a cada una de las obras y cada uno de los personajes, incluido en esto el atreverse osadamente al teísmo. Callas ejerció el arte de convertirse en otra sobre el escenario, impregnada por la verdad profunda de cada uno de sus roles. Esta conexión tiene poco que ver con el canon y con lo académico. Mucho, en cambio, con el hallazgo de nuevas resonancias. En rigor, a partir de la lección de Callas se le dio más importancia al carácter dramático, al humor de los personajes. Innegable es, además, que le adeudamos el resurgir de numerosas óperas que habían sido olvidadas, como *Alceste* de Gluck, *Medea* de Cherubini, *La Vestale* de Spontini, o *Purítani* y *La Sonámbula* de Bellini. Arroados en estos pergaminos, tranquilizamos cualquier escrúpulo de conciencia y preparamos el espíritu para conmemorar con justicia el arte de María Callas. Ese



que la sobrevive, cada vez con mayor vigor, treinta años después del silencio final, de su mutis definitivo en la escena del gran teatro del mundo.

Entre el 3 de agosto de 1947 (fecha de su debut en Verona con *La Gioconda* de Ponchielli, en la Arena de Verona) y el 5 de julio de 1965 (con *Tosca* en el Covent Garden de Londres), la soprano ofreció un total de 535 funciones de óperas completas (salvo error u omisión involuntaria), con 43 caracterizaciones inolvidables, incluyendo en este listado 31 funciones de *Aída*, 43 de *Lucía de Lamermoor*, 58 de *La Traviata*, 84 de *Norma* y 21 de *La Sonnambula*, brillando con un absoluto esplendor.

Su eterno compañero y amigo Di Stefano que formaría el "trío magnífico" para EMI durante los años 50, junto con Gobi, diría de ella: "Ella era la Reina de la Ópera".

Es difícil afirmar cuál ha sido el tenor más importante del siglo XX, pero no existen dudas respecto a la hegemonía de María Callas en la categoría femenina. Especialmente si concedemos a su primado más argumentos que la estricta exquisitez vocal. Callas era una cantante y mucho más que una cantante. Callas era un fenómeno. Un animal.

Pueden mencionarse a favor del mito su naturaleza felina y su muerte prematura. Pueden destacarse sus pasiones amorosas y el atribulado romance con Onassis. Callas se había convertido en un personaje literario en vida y se ha convertido en un personaje legendario en la muerte, pero cualquier retrato póstumo y honesto que pretenda hacerse resultará frívolo y oportunista si no aparece en primer plano la personalidad musical y artística. Por otra parte, detrás de la artista y la figura de La Gran Callas estaba y estará simplemente María, una mujer que tuvo el mundo a sus pies y entregó su vida al arte y al amor, como diría la famosa aria "Vissi d'arte, vissi d'amore". Callas se convierte así en el gran legado musical y operístico como referente de las generaciones futuras. Su voz es y será eterna.

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 André, 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.

SONATA OP. 120 N°1 PARA VIOLA Y PIANO DE J. BRAHMS

LIDIA COLADO GOLDEROS

Profesora de Viola del Conservatorio Elemental de Antequera y Secretaria del Centro.

Es durante el siglo XIX cuando la viola por fin se consolida como instrumento solista, con carácter y entidad independiente. "Nunca más Cenicienta", como diría Lionel Tertis en su libro *Cinderella no more*, nunca más relegada a un tímido papel de *ripieno* orquestal. Ya desde épocas tempranas, obras como la *Sinfonía concertante para violín, viola y orquesta en mi bemol mayor* o los famosos *Conciertos de Brandenburgo*, apuntaban las posibilidades expresivas y tímbricas de un instrumento que ha necesitado el paso del tiempo para lucir en todo su esplendor.

¿Es casualidad que sucediera en un época tan convulsa como es el romanticismo? Desde luego que no. Con el advenimiento de la revolución burguesa, buena parte de Europa experimentó un nuevo modelo social y vital, con repercusiones en todos los ámbitos de la vida y, como no podía ser de otra manera, también en el arte. Cuando la razón da paso al sentimiento, cuando el orden neoclásico es sustituido por infinitas posibilidades de expresión, los compositores tienen la necesidad imperiosa de reinventarse hacia nuevos lenguajes sonoros. Todos los ideales románticos se hacen eco de esta nueva visión: el culto a la individualidad, el virtuosismo instrumental, la supremacía de la imaginación y la fantasía, y todos los demás que ya conocemos.

1844 es una fecha clave en el desarrollo de todos los instrumentos de cuerda, año en el que Berlioz publica su famoso *Traité de Instrumentation*. Y, de repente, recursos que antes no existían o se utilizaban de forma puntual, comienzan a formar parte de la paleta técnica de la cuerda. Hablamos de la sordina, los *pizzicatos* de mano izquierda, los armónicos dobles, una gama de dinámicas amplísima que incluye indicaciones como *sotto voce* o *sul tasto*, e incluso la aparición de nuevos golpes de arco como el *ricochet*.

En medio de todo este impulso hacia delante, la viola se abre camino en las piezas orquestales y camerísticas, participando del discurso sonoro no de forma puntual o acompañando, sino adquiriendo un mayor protagonismo y autonomía. Desde los Cuartetos *Razumovsky* de Beethoven, hasta obras como *Harold en Italia* de Berlioz o la *Sinfonía Romántica* de



Bruckner. Lo cierto es que los compositores comienzan a introducir en sus obras solos de viola por todas partes, y el repertorio del instrumento se amplía por completo. Y gracias a esto, los violistas podemos hoy contar en nuestro repertorio de clásicos con obras tan geniales como la que a continuación se analiza.

Brahms escribió las sonatas Op. 120 originariamente para clarinete y piano en 1894, dos años antes de morir. Se trata de una obra de madurez que refleja la etapa final de su vida, tal vez un resumen de todos sus ideales románticos siempre observados bajo un prisma clásico. Y, sin embargo, son muchos los que se atreven a decir que la obra no expresa agonía, temor, o nerviosismo ante un momento vital tan importante, sino más bien todo lo contrario, una fortaleza de espíritu inmensa, una madurez y una paz propias de una persona que ha vivido fiel a sus ideales románticos. Pero esto sólo es, por supuesto, una visión subjetiva de lo que representa la obra para muchos. Lo que sí sabemos a ciencia cierta es que se la dedicó al clarinetista Richard Muhlfeld, un excelente músico que ejerció una gran influencia sobre

Brahms. Fue el 7 de enero de 1895 cuando se produjo en Viena el primer estreno, protagonizado por ambos músicos a cargo del clarinete y el piano.

Sin embargo, el propio Brahms hizo una adaptación de las sonatas para ser interpretadas por la viola, añadiendo unas dobles cuerdas y cambiando de octava en diversos pasajes para adaptarse mejor a la extensión y sonoridad del instrumento. Observando las similitudes tímbricas y de registro existentes entre el clarinete y la viola, es bastante natural y acertado que Brahms pensara en estos instrumentos a la hora de hacer la transcripción. Y por qué no caer una vez más en el tópico por excelencia del "timbre cálido y melancólico" de la viola, perfecto para dotar de vida a una obra que expresa toda su madurez y filosofía del arte. Después de las Sonatas Op. 120, Brahms tan solo compondrá algunas obras para órgano (11 preludios corales), algunas canciones (*Vier ernste Gesänge* Op. 121) y pequeñas piezas para coro.

La sonata Op. 120 No. 1 está compuesta por cuatro movimientos. El primero es un *Allegro apasionato*; el segundo, un *Andante y poco Adagio*; el tercero, un *Allegretto grazioso* y el último, un *Vivace finale*. No obstante, nos centraremos en su mayor medida en el análisis del primer movimiento por ser el más representativo de su estilo.

1. *Allegro apasionato*.

El primer movimiento posee una forma sonata que respeta la tradición clásica y a la vez se expande e intensifica. Es como si el molde fuera en esencia clásico y ordenado, pero lo que hay dentro de él comenzara a extenderse y a despeinarse poco a poco. Más allá de las teorías que existan en cuanto a la relación entre tonalidades y afectos, no podemos negar que la tonalidad de fa menor encierra un carácter grave y austero. Y, además, es ideal para la viola porque las diferentes posiciones de la mano izquierda resultan muy fáciles y el sonido del instrumento se abre por completo de forma natural.

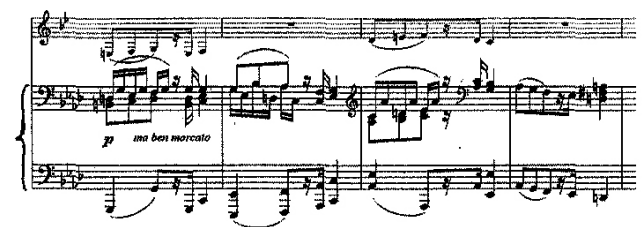
Su estructura es la siguiente:

EXPOSICIÓN (c. 1-89): La introducción a cargo del piano, de cuatro compases al unísono, contiene todo el material a partir del cual se genera el movimiento. En la exposición, Brahms presenta los dos temas principales A y B de naturaleza claramente contrastante. La viola presenta el tema principal A en fa menor, desplegando las notas del acorde de tónica hasta formar células melódicas en forma de arco, un recurso muy utilizado por el compositor. Este diseño melódico de arco tan típico del romanticismo, presenta saltos interválicos

muy grandes con novenas y décimas que exigen un toque lo más legato posible y sin cortar el sonido.



Tras un pasaje de transición, Brahms nos presenta el tema B en do menor que contrasta muchísimo con el anterior porque tiene un carácter más rítmico y agitado, bajo la indicación de *ben marcato*. Esta sensación de nerviosismo se debe a la célula rítmica silencio de semicorchea-corchea-negra, que debe interpretarse con absoluta precisión rítmica.



Un proceso cadencial donde ambos instrumentos cantan por imitación un motivo descendente, sirve para asentar la nueva tonalidad de do menor y para llevarnos a la siguiente sección. Cabe destacar esta modulación a otra tonalidad menor, en lugar de al relativo mayor típico de la forma sonata clásica, un ejemplo de molde clásico en la forma y expansión progresiva del contenido.

DESARROLLO (C.90-137): El material que Brahms utilizó en el desarrollo para pasar al tema B, adquiere ahora cuerpo y entidad suficiente para ser un tema principal de esta nueva sección. Dicho tema con aire elegíaco nos recuerda a una pequeña canción popular llamada *Volksliedchen n° 9* del *Álbum para la juventud* de Schumann. De carácter muy lírico, se desarrolla mediante una progresión descendente y lleva incorporado la segunda célula de la introducción inicial. Tras un nuevo pasaje que interrumpe la calma anterior por desfases métricos y hemiolias, llegamos al puente que nos lleva directos a la última sección.

REEXPOSICIÓN (c- 138-236): Los motivos principales A y B aparecen ahora en la tonalidad principal de fa menor. Pero ahora, A y B son ligeramente modificados con arpeggios que despliegan la tesitura de la viola y también con una escritura pianística mucho más densa, dando como resultado un contrapunto más elaborado. Brahms juega con estos cambios contrapuntísticos para

modificar la textura, bien para aligerarla o bien para crear una atmósfera más compacta.

La coda final, *sostenuto ed espressivo*, tal vez sea uno de los momentos más bellos y llenos de paz de toda la obra. Con aire elegíaco, la viola canta un nuevo tema que parece un lamento, siguiendo el piano a modo de canon. Aumenta la tesitura, la intención y el carácter de la música, hasta culminar con tres grupos de corcheas que dan sensación de *rallentando*, evocando un aire cansado. En un ambiente totalmente íntimo, la viola canta en *sotto voce* el material de la introducción inicial y concluye con unos arpeggios ascendentes del piano en la tonalidad principal mayorizada.

II. Andante y poco Adagio.

El segundo movimiento es un lied A B A en la tonalidad de la bemol mayor. La pieza se desarrolla con un tema principal de carácter muy lírico que se va modificando y presentando en diferentes registros a lo largo de la primera y tercera secciones. La textura general es de melodía acompañada y en ocasiones existe una escritura que favorece el intercambio de voces entre el piano y la viola.

III. Allegretto grazioso.

Se trata de un movimiento tipo *scherzo*, con una sección a modo de *trío* incluida. Viola y piano dialogan constantemente con motivos complementarios. En la sección central, las octavas a contratiempo del piano producen casi un desfase métrico que despierta la atención del oyente más adormecido.

IV. Vivace

El último movimiento, de carácter alegre y exaltado, está en compás binario. Se trata de una forma rondó alterada: A-B-A-C-B-A. El tema de A se presenta entre los compases 1-41, 77-118, y 174 hasta el final. El primer tema contrastante (B) se compone de tresillos de negra con un carácter plácido y dulce. Se presenta en su primera aparición en Do mayor, mientras que en la segunda lo hace en Fa mayor, la tonalidad principal, lo que nos sugiere una especie de forma rondó-sonata. Por su parte, C está en Re menor.

Para concluir el análisis, tan sólo decir unas palabras sobre la interpretación de la sonata. La calidad del trabajo camerístico es en esta pieza de suma importancia para empastar los dos instrumentos a la perfección. Hablamos de un trabajo centrado en el intercambio de voces, la comunicación corporal a la hora de dar las entradas y sobre todo, el equilibrio dinámico adecuado para destacar la melodía principal de la viola cuando el piano interpreta acordes densos y compactos. En definitiva, adquirir la capacidad para escuchar la música en su conjunto y no únicamente la voz que interpretamos.

Por otra parte, la armonía ya no se dedica únicamente a crear momentos de tensión y distensión, sino que además posee una función colorista. Esta función colorista de la armonía amplía enormemente las posibilidades dinámicas, para lo que es imprescindible una buena técnica de arco que las exprese. Dicha técnica sienta sus bases en la búsqueda de un sonido potente y de calidad, que conseguiremos dejando descansar todo el peso del brazo izquierdo sobre el arco, como si descansara sobre una superficie invisible. Al cambiar de arco el *legato* ha de ser perfecto, sin dar tirones ni hacer movimientos bruscos. Así, el arco se agarrará a las cuerdas con solidez, de forma casi “pegajosa”, y el sonido resultante nos permitirá cantar frases largas con continuidad y musicalidad. La escritura típica de Brahms en forma de arco que apuntábamos antes en el análisis formal, favorece esta forma de toque. Variar la paleta de sonoridades dependerá de la cantidad de peso que dejemos caer sobre el arco, de la cantidad del mismo que utilicemos, así como el punto de contacto, ya sea acercando el arco hacia el puente o por el contrario, tocando *sul tasto*.

Se podrían decir más cosas sobre cómo concebir y ejecutar una composición tan perfecta como esta sonata de Brahms. En cualquier caso, considerar y realizar cuestiones interpretativas como las que hemos venido comentado es lo que hará que la obra cobre todo su significado, haciendo así merecer a la viola la categoría de solista que se ganó a lo largo del siglo XIX.

Bibliografía:

- QUODLIBET N° 17: LENNEBERG, H., Monográfico: *La estética del romanticismo*.
- DE BENITO, L.A. Y ARTAZA, J., *Guía práctica para la aplicación metodológica del análisis musical*. Máster Ediciones.
- RILEY, M., *Historia de la viola*.
- BRAHMS, J., *Sonata Op. 120 n° 1 en fa menor para viola y piano*. E. Urtext.

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 flutes
SANKYO FLUTES
MIYAZAWA
AZUMI

MUSIKARTE

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

TRIAARTE
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.triarte.net

TRANSFORMACIONES DEL LENGUAJE MUSICAL A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX (I)

ALBERTO ALPRESA RENGEL
Profesor de Fundamentos de Composición

Si observamos cronológicamente la evolución del lenguaje musical como un “ente” que está en continuo cambio, llegaremos a la conclusión que dicho desarrollo va precipitándose a medida que avanza el movimiento romántico. Todos estos acontecimientos se circunscriben en un sistema jerarquizado que se ha ido debilitando a medida que avanza la cromatización, el alejamiento de los centros tonales de partida y las sustituciones en las funciones armónicas. Por tanto, ante este escenario, era obvio presuponer que tal progreso conllevaba una conversión conceptual de todos los parámetros musicales que habían regido la historia de la música hasta entonces. Este nuevo ideal, que se iba inexorablemente solapando y fundiendo sobre la tradición, no trajo consigo el cisma que muchos creyeron divisar sino una necesaria apertura de miras en un mundo excesivamente cuadrulado, al que enriqueció notablemente la búsqueda de nuevas sonoridades. Paradójicamente, la secesión entre un pasado y un presente o futuro, no vino, pese a las múltiples novedades del estilo impresionista, con Debussy y sí, varias décadas después, de la mano de Schönberg.

Por diversas causas en los conservatorios profesionales (la falta de tiempo principalmente, su planificación o no en la programación o, por qué no decirlo, el estricto academicismo que, a veces, hace sernos excesivamente tradicionalistas), no siempre se implementan para tratar estas renovaciones más allá de su sistematización. Por lo tanto, el objetivo del presente tríptico es mostrar, especialmente al alumnado de último ciclo de enseñanzas profesionales, de una manera sencilla algunas transformaciones del lenguaje musical aplicándolas en obras de diversos autores (Debussy, Schönberg y Bartok) que desempeñaron un papel fundamental en la música del siglo XX.

Un buen punto de partida para observar dichos cambios pueden ser los *Preludios* para piano de Debussy (1862-1918), en concreto el No. 2 del Libro 1, *Voiles* (1909) se presta, por su claridad y accesibilidad, a nuestras intenciones.

Ya de entrada, el motivo generador de la pieza es bastante simbólico y aporta gran cantidad de datos

que ejemplifican algunas de las novedades que lo caracterizan. La ubicación del tema en la fracción débil de un $2/4$, como en un comienzo anacrúsico pero escrito en un compás completo, responde a un tratamiento libre de éste por parte del autor, lo que supone un aspecto muy importante. Dicha presentación, dividida en dos motivos que sutilmente surgen de la nada, parece imbuirnos en un estado aletargado. De hecho, la música en Debussy se convierte en un arte sensorial donde priman las sensaciones por encima de todo. Las terceras mayores que lo componen, circunscritas en una escala hexátona descendente, no hace más que reforzar este tratamiento onírico. Cuando la segunda y breve célula, al ascender una octava, responde a la primera a modo de un lejano eco, resulta no menos interesante observar la indiferencia que para Debussy, por ejemplo, tiene ya escribir un *sol #* o un *la b* lo que adelanta a la conocida como “emancipación de la disonancia”.



El gusto por este tipo de escalas exóticas viene tras descubrir, en la exposición Universal de París de 1889, las sonoridades de una orquesta de gamelán con sus sistemas de división de la octava (*Slendro* y *Pelog*), lo que ayudaba notablemente no sólo la búsqueda de nuevas sonoridades sino el alejamiento de cualquier percepción tonal.

La exposición de ideas breves y fragmentadas, que se desvanecen, denota una imprevisibilidad que dista mucho de la direccionalidad musical de tiempos pasados. El discurso narrativo, a veces presentado como teselas individuales que conforman un mosaico, se teje a medida que evoluciona dinámicamente su forma, dentro de un marco de “tonalidad” fluctuante. Aunque parece caprichosa su estructura esconde un sólido orden. Cada hecho musical que acontece no es casual, nada se repite igual, y todo conforman ese

universo característico que envuelve a las obras de este autor francés.

A continuación vuelve a aparecer el tema modificando levemente la segunda célula que lo compone. Sin embargo, la presentación del tema de forma pareada, con una parte abierta y otra cerrada, puede interpretarse como vestigios de una construcción articulada de la frase musical a la que aún muchos compositores de la época se adherían.

Si hasta el momento todo el material se sitúa en un nivel, resulta interesante como Debussy va a abrir un segundo, mediante un obstinado pedal armónico inferior sobre *si b* presentado en diferentes células rítmicas a lo largo de la pieza. Esta base va a servir como nexo de unión en la conformación del segundo tema del preludio, mediante un fragmento ascendente en octavas que se sigue perfilando en la escala de tonos enteros. Al igual que ocurrió al principio, este breve segmento es presentado en pareja.



Es a partir del compás 10 cuando el segundo tema, que quedaba inconcluso anteriormente y de perfil ascendente, se completa en un plano medio de contorno descendente envuelto entre el pedal y la exposición en el registro agudo de la primera célula motivica. Ésta se desplaza justo a continuación hacia la parte fuerte, lo que corrobora el tratamiento libre del compás. La densidad irá en aumento con el uso de acordes deslizados, en el compás 15, conocidos como *mixtura real* (Diether de la Motte) que surgen del segundo tema. Este aspecto es muy importante en este tipo de música ya que el acorde goza de plena autonomía y, en muchas ocasiones (como es el caso), engrosa a la melodía. En otros numerosos casos el lento, e incluso estático ritmo armónico, es consecuencia del sostenimiento de amplios arcos melódicos.

Todo el material va progresivamente mutando, como se percibe en la modificación de la segunda célula en terceras mayores hasta llegar al fin de la primera sección (c. 22).

En el segundo bloque de la obra vemos como se dinamiza el material rítmico puesto que el plan tonal sigue supeditado a los trazos hexátomos. Para ello se sirve de todos los elementos presentados hasta el momento, uso y sutiles transformaciones de células

motivicas, especialmente la primera, marcadas escalas, acordes paralelos y una amplia textura fraccionada en tres planos donde parece recobrar especial interés, en el medio, el tritono. Y en este punto debemos hacer una nueva puntualización ya que los juegos interválicos son fundamentales como elaboración musical. En un mar de tonos no deja de llamar la atención los ondulantes cromatismos del compás 31 como una frivolidad.

La calma atmósfera que envuelve a la partitura se rompe sorpresivamente con el abandono de la escala hexátoma por la pentafónica en la transición que comienza en el 42, que nos conduce al clímax de la pieza coincidiendo con la sección áurea de Debussy.

Los movimientos paralelos, tan característicos en este estilo, especialmente los intervalos primarios (según el fenómeno físico-armónico) de octava, quinta, cuarta y tercera son un arcaísmo intencionado de su autor que busca en el *organum* medieval y en la música modal nuevas fuentes de inspiración.



La finalización de esta llamativa composición se realiza mediante una peculiar "reexposición". Por un lado tenemos un regreso al carácter de ensoñación y a una "tonalidad abierta". El pedal cambia su figuración en octavas sobre el que destacan unos característicos arabescos debussiano (motivos arpegiados y breves) que conforman una progresión ascendente en parejas de la que no participa el bajo y que hacen la función de enlace hacia el regreso a **A** de forma inversa, es decir, presentándose primero el segundo tema nuevamente en tres planos sonoros.



En 54 y 56 aparecen elementos nuevos en forma de fugaces acordes que muestran cómo la base de su formación acórdica se sustenta en intervalos que, aunque contengan un fuerte contenido tonal carecen de cualquier vínculo funcional. Y así llegamos al final donde reaparece el primer motivo yuxtaponiéndose con elementos melódicos y rítmicos de las secciones pasadas a modo de recuerdos.

Hoy hablamos con... ASIER POLO

VIOLONCELLISTA

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

Sin duda, reconocido y aplaudido mundialmente como uno de los mejores violonchelistas de este tiempo, Asier Polo (Bilbao, 1971), ha recibido enseñanzas y consejos de los más grandes intérpretes de este instrumento, como N. Gutman o M. Rostropovich. Desde su primer galardón obtenido en el Concurso Nacional de Juventudes Musicales de España, su vertiginosa y ascendente carrera artística no ha hecho más que cosechar grandes éxitos en los teatros, festivales y auditorios más importantes del mundo, siendo requerido tanto en recitales, como solista con orquesta, o en agrupaciones de cámara, donde ha compartido escenario con músicos de la talla de Josep Colom, Eldar Nebolsin, el Cuarteto Janacek o Alfredo Kraus, entre otros.

Cabe destacar su compromiso activo con la música contemporánea, siendo impulsor y destinatario de numerosos estrenos y obras de compositores como Luis de Pablo, Jesús Villarrojo y Antón García Abril. Junto a composiciones de J. Rodrigo, T. Marco, C. Bernaola o Usandizaga, ha completado gran parte del repertorio que ha registrado en 14 discos grabados hasta el momento.

Es director artístico de Forum Musikae (Academia Internacional y Festival de Música de Pozuelo de Alarcón, Madrid) y actualmente es profesor en el Centro Superior de Música del País Vasco, desplegando su labor pedagógica que compagina con interés y entrega.

Asier Polo es un Músico integral, cuya sensibilidad, rigor y carisma le han hecho brillar desde lo más profundo de ese sonido inigualable que posee. El violoncello, su compañero inseparable de viaje y de vida.

Gracias, maestro por la generosidad y tiempo que dedica a nuestra Revista Intermezzo. Ha sido un verdadero placer.



- 1) **¿Cómo comienza la carrera artística de Asier Polo? Por casualidad, o ¿hay alguna circunstancia especial que marca tu instinto de músico?**

Comencé a estudiar música de forma casual. Desde pequeño me gustaba cantar y bailar, era aun niño muy extrovertido. Sin embargo, en mi casa no había tradición musical y fue gracias a un compañero del colegio que estaba en el conservatorio por lo que me animé a estudiar.

- 2) **¿Por qué el violoncello?**

En un principio quería estudiar piano, debido a mi desconocimiento de los instrumentos que se podían estudiar, no los conocía. Mi tío era violonchelista y mi madre me convenció para comenzar con ese instrumento y, si me gustaba y perseveraba, me compraría un piano. Pero no fue necesario, ya que desde el primer momento que tuve y toqué un cello supe, por muchas razones, que ése sería mi instrumento.

Por otro lado, siempre he pensado y pienso que soy músico antes que violonchelista. Estoy convencido de que si mi tío hubiese sido trompetista, yo ahora tocaría la trompeta. Considero que la música está en uno mismo, y el instrumento es lo que su nombre indica, un medio para expresar la música.

- 3) **¿Qué recuerdos conservas de tu etapa inicial de formación en Bilbao? (profesores, experiencias, primeras actuaciones...) ¿Consideras que los maestros y profesores son determinantes en el desarrollo del músico o, piensas que el artista aflora en cualquier caso?**

Recuerdo con cariño toda mi etapa de estudiante en el Conservatorio de Bilbao. En esa época el profesorado era de la antigua escuela, entusiastas y entregados a su trabajo, les gustaba lo que hacían y lo transmitían.

No solo considero importante la figura del maestro, sino que para mi es fundamental. Todos conocemos casos de gente muy talentosa que se quedan por el camino por falta de formación y, muy importante, por falta de información.

- 4) **El sonido de Asier Polo es referencia ineludible para los músicos, especialmente para los amantes del violoncello. ¿De dónde parte tu concentración para extraer esa sonoridad tan mágica?**

Como he dicho al principio, siempre he sentido una atracción muy fuerte hacia la voz, el canto. De hecho siempre he tenido más discos de voz que de violoncello. Es ahí, en el canto, donde busco la referencia, la fuente.

Considero fundamental desarrollar el oído interno, aprender a identificar el sonido que quieres hacer antes de producirlo. El violoncello es un instrumento esencialmente melódico, y considero esencial la búsqueda constante de la calidad en el sonido. Ahí reside la emoción.

- 5) **A través de tus numerosas actuaciones, tanto en recitales como conciertos de solista con orquestas, habrás vivido grandes experiencias humanas y musicales. ¿Recuerdas alguna especialmente?**

He tenido la oportunidad de coincidir en el camino con grandes artistas que han compartido generosamente conmigo sus conocimientos y que me han ayudado a crecer, a evolucionar como músico. Destacaría especialmente mis conciertos junto al tenor Alfredo Kraus, el maestro Frühbeck de Burgos, Joaquín Achúcarro, mis largas conversaciones con los compositores Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Antón García Abril, Sofía Gubaidulina o Henri Dutilleux.

- 6) **¿Qué criterios sigues a la hora de elegir el repertorio de concierto? ¿Optas por un programa acorde con tu propia naturalidad musical o eliges obras que atraen y cautivan al público?**

Desafortunadamente casi nunca el intérprete puede escoger el repertorio que hace en concierto, al menos cuando tocas como solista con una orquesta sinfónica. Hay muchos factores que condicionan la elección final del repertorio, como por ejemplo, la elección del resto del programa por parte del director artístico de una orquesta.

En todo caso, un profesional ha de ser capaz, de tener los recursos técnicos y el



Asier Polo



Asier Polo

conocimiento estilístico suficiente que le permita abordar todo tipo de repertorio, aunque éste no sea siempre el más afín a su personalidad artística.

7) La Música Contemporánea ocupa una parte destacada en tus programas ¿qué opinión tienes de la Música que se hace en nuestro país actualmente?

He tocado, y en algunos casos estrenado, la mayoría de los conciertos para violoncello y orquesta que se han compuesto en España durante el siglo XX y XXI. Es muy interesante la diversidad que existe de lenguajes compositivos, las diferentes formas de plasmar la capacidad creativa y pienso que cada uno, a su manera, encuentra su camino para llegar a una forma de expresarse.

Tenemos en España compositores de grandísimo nivel y algunas obras se pueden considerar muy relevantes en el repertorio internacional.

Además, me encanta la libertad que me proporciona interpretar música contemporánea; al tratarse de un material más abstracto me permite y me obliga a desarrollar mi creatividad, para una mejor comprensión de dicho material.

8) Desde tu óptica de músico internacional, ¿cómo ves la educación y formación musical en España, y qué imagen cree que se tiene de ella fuera de nuestro país?

Considero que, en España, cada vez hay más distancia entre la exigencia académica y la profesional. Da la impresión de que aún hay muchos profesores y muchos alumnos que desconocen cual es la preparación mínima necesaria para poder acceder al mundo profesional.

La mayoría de los estudiantes quieren ser intérpretes, miembros de una orquesta, y la realidad actual es que cuando se oferta una plaza de músico de orquesta, en muchos casos se presentan una media de 70 personas de toda Europa y no sirve con tocar bien el instrumento, tienes que ser el mejor.

No estoy de acuerdo ni con los planes de estudios en España ni con el sistema de oposiciones para el profesorado.

Deberíamos de ser conscientes que con la globalización, un alumno español debe finalizar sus estudios con el mismo nivel que cualquier alumno europeo, algo que, salvo excepciones, desafortunadamente no hemos conseguido aún.

9) Pensando en los jóvenes talentos que están leyendo esta entrevista, ¿qué ingredientes crees que debe poseer una brillante carrera musical?

Aunque hay un condicionante de suerte muy importante, como decía Picasso, que la inspiración te pille trabajando. Además de desarrollar el talento que uno pueda tener, existen otros muchos factores extra musicales que influyen enormemente a la hora de hacer una carrera: la seriedad, la disciplina, la responsabilidad, el buen talante...

10. Asier Polo es un músico al que el éxito le acompaña, ¿cuál es la clave de tu triunfo?

Disciplina, trabajo y mantener la ilusión de la primera vez y el interés por seguir mejorando cada día. Esto es una carrera de fondo y hay que disfrutar en el camino.

11. Te ha interesado siempre la pedagogía, de ahí que tu dedicación a ella haya sido fructífera. ¿Qué recomiendas a las nuevas generaciones musicales? Y ¿qué te aporta la enseñanza?

A los alumnos deseo transmitirles la filosofía del esfuerzo. Intento explicarles que la única diferencia entre nosotros es el recorrido que yo haya podido hacer y que lo que voy a intentar transmitirles es el proceso de trabajo que he realizado para llegar a donde estoy.

Con las nuevas generaciones intento ser lo más realista posible y no engañarles. Darles las armas, la información necesaria para que puedan ser autónomos y buenos profesionales en un futuro. Me siento además responsable de su futuro profesional.

Me parece que para ser un buen maestro hay que ser generoso y me gusta mucho compartir la experiencia del aprendizaje de la música con personas de talento con interés y pasión por lo que hacen.



12. En otro nivel de cosas extramusicales, ¿cuáles son tus aficiones?, ¿qué objetos son imprescindibles en tu equipaje? Como buen vasco, probablemente la gastronomía sea uno de tus fuertes, ¿te gusta cocinar o eres mejor comensal?

Me gusta cocinar y también comer, me gusta llegar de viaje y encontrarme con la naturaleza, dar grandes paseos con mi perro y disfrutar del silencio del valle en el que vivo.

Mi equipaje, que dada la cantidad de veces que lo hago está perfectamente estructurado, contiene siempre perfume – me molestan mucho los malos olores-, mi sordina metálica para poder estudiar en los hoteles, y un buen libro que me haga compañía.

13. Un sinfín de éxitos cumplidos a lo largo de tu extraordinaria trayectoria profesional... supongo que numerosos retos por

delante ¿verdad? (proyectos, grabaciones, conciertos...)

Tengo conciertos programados en España junto a las orquestas de Bilbao, RTVE, ORCAM y Valencia, y este año viajaré a Estados Unidos, Canadá, México, Uruguay, Alemania e Italia. Además, dedico también parte de mi tiempo en la dirección artística de Forum Musikae, un proyecto pedagógico con el que quiero contribuir a la mejora de la educación musical en España.

14. De no haber sido violoncellista, ¿qué te hubiera gustado ser en la vida?

Cuando estoy muy estresado y cansado de estudiar, me gusta pensar que hay vida más allá de la música y me imagino siendo anticuario, jardinero, cocinero...pero cuando descanso un poco, respiro y despierto, doy las gracias por dedicarme a lo que más me gusta, la música.

Asier Polo

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

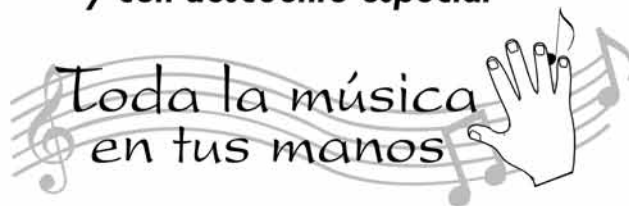


unión musical

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

PADRE ANTONIO SOLER: CÉNIT DEL TECLADO ESPAÑOL

EN EL 230 ANIVERSARIO DE SU MUERTE (1783)

PAULA CORONAS

Pianista, Doctora por la Universidad de Málaga, Profesora de Piano del Conservatorio Manuel Carra de Málaga, Directora de la Revista Intermezzo

Introducción

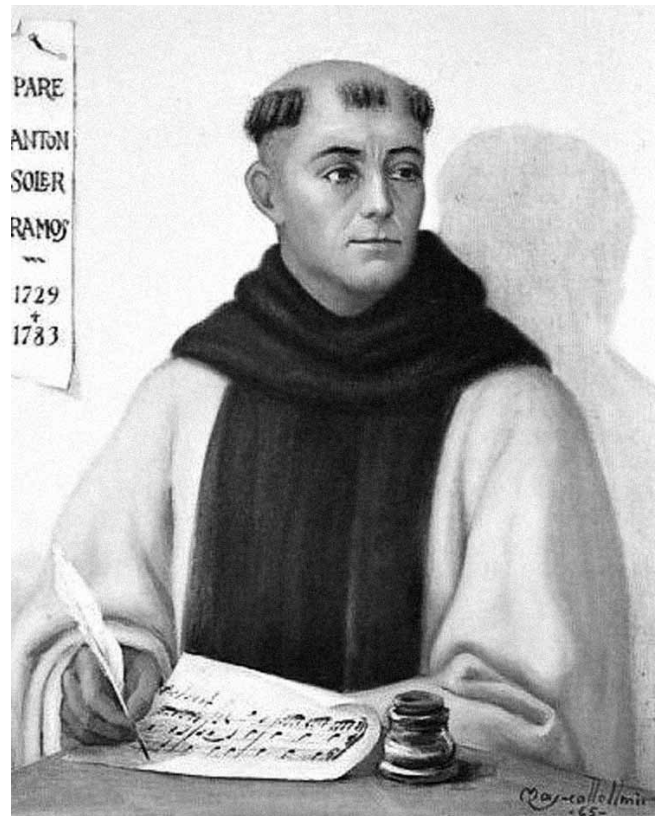
La Música instrumental del período barroco en España se reduce, casi exclusivamente, a la escrita para los instrumentos de teclado. Tres grandes figuras ocupan el panorama: Juan Cabanilles (1644-1712), Francisco Correa de Arauxo (1600-1663) y Gaspar Sanz (1640-1710). Grandes maestros del órgano que servirán posteriormente de fuente de inspiración para algunos compositores contemporáneos de nuestro país, como Manuel de Falla y Joaquín Rodrigo.

Pero el Padre Antonio Soler y Ramos (Olot–Girona-, 3 de diciembre de 1729- San Lorenzo de El Escorial, 20 de diciembre de 1783) es considerado el mejor compositor hispano del siglo XVIII, representante de la escuela española de música para teclado del momento y seguidor de la corriente estética introducida en España por el italiano Domenico Scarlatti.

Trazos biográficos

Su formación musical se inició en la Escolanía de Montserrat, donde ingresó a los seis años para cantar en el coro. Allí estudió órgano y composición con Benito Esteve y Benito Valls. Tras presentarse a varias oposiciones para maestro de capilla, en 1744 ocupó el puesto de organista de la catedral de la Seo de Urgel, en la provincia de Lérida. Pero poco tiempo después el obispo de la localidad le comunicó que en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial hacía falta un organista y decidió ingresar como monje en la orden religiosa de San Jerónimo, consagrándose como sacerdote en 1752, por lo que se le conoce como “el padre Soler”.

Como curiosidad, cabe citar las exigencias del monasterio en lo referente a las cualidades necesarias que debía reunir el aspirante para su ingreso: el novicio debía saber gramática y canto llano, gozar de buena vista, tener una estatura perfecta y no presentar defecto físico alguno. Las competencias de Antonio



Soler en El Escorial se centraban en la interpretación de música en los diversos órganos, así como la composición de piezas destinadas al culto.

Como parte de la comunidad de jerónimos, llegó a convertirse en maestro de capilla, organista, compositor y profesor de música del infante Gabriel de Borbón, hijo de Carlos III, por cierto muy dotado para la música y destinatario de varias sonatas para clave compuestas expresamente por Soler para él.

Dentro de sus funciones se encontraban las tareas de preparar y dirigir el coro, componer música religiosa y también profana, con motivo de las frecuentes visitas que el monarca español y su familia realizaban al monasterio.

No es extraño pensar que su decisión de trasladarse al Monasterio de San Lorenzo se debiera en gran parte

al deseo de estar cerca de la corte –que pasaba allí varios meses al año-, y especialmente de los músicos cortesanos, asegurándose así el conocimiento por la teoría musical, su aproximación a los círculos musicales más elevados de la época y la difusión de sus propias creaciones.

Fue en El Escorial donde parece ser que estudió con José de Nebra y con Domenico Scarlatti, compositor este último, de la corte española –al servicio de Bárbara de Braganza- e impulsor de la forma sonata barroca. La influencia que ejerció sobre Soler es significativa, ya que ciertamente se encuentran multitud de semejanzas en las sonatas de ambos compositores: presentan el mismo esquema bitemático de dos fragmentos que deben ser repetidos, el primero de los cuales expone el tema en el tono fundamental.

Movido por el afán de conocimiento y aprendizaje musical en aras de una apasionante carrera musical, Antonio Soler aspira a desarrollar su trayectoria en un contexto más amplio. Sin embargo, estas ansias chocan con el espíritu de recogimiento y devoción que se respira en el monasterio jerónimo. En general se considera que la relación de los monjes con los cortesanos era perjudicial para los primeros, llevándoles a distraerse en exceso de su vocación. Las palabras del fraile Juan Núñez lo aclaran:

“Una de las malas semillas que pudieran aumentar esas espinas y cambroneras en los hijos de San Lorenzo es la familiaridad y trato de la Corte, que con sus acostumbradas jornadas frecuente anualmente aquel Real Sitio y Monasterio. Como en las Cortes brilla y luce lo que en el mundo, estando éste con sus pompas, fastos y diversiones a la vista de los que por su profesión renunciaron a vanidades y embelesos, se hace precisa una advertida perpetua vigilancia para que tales objetos y sujetos no expongan al monje a que, puesta su mano en el arado, vuelva atrás sus ojos a ver y codiciar lo que abandonó”.

Probablemente por esta razón nuestro protagonista trató de buscar sin éxito otro destino más acorde con el auge de su vocación musical. De hecho, a través de su correspondencia con el Duque de Medina Sidonia, gran melómano, se ha llegado a conocer una petición velada por parte del músico para entrar a formar parte de la corte de éste, propósito jamás realizado. Poco tiempo después, Soler solicitó oficialmente su traslado al Monasterio de San Jerónimo de Granada, que nunca llegaría a producirse. Fallece en 1783 en El Escorial a los 54 años de edad, donde descansan sus restos mortales.

Su principal legado musical: obra y aportaciones

Su brillante carrera como intérprete de órgano aportó el gran interés por conocer la construcción de este rico instrumento, que llegó a dominar profundamente. Su actividad creadora puede quedar clasificada en seis apartados:

- 1) **Música vocal en latín**, siguiendo dos ramas: el estilo polifónico y el estilo armónico. Destacan sus diez *misas*, cincuenta *salmos*, nueve *Magnificats* y dieciséis *motetes*.
- 2) **Música vocal en español**, aglutinando una producción de 130 *cantatas* y *villancicos* en los que el principio esencial de su construcción es la formación de una gran forma compuesta de varias partes en las que se hace uso de diferentes recursos compositivos; combina fragmentos corales y solistas, instrumentales y vocales. Se diferencian aquí dos tipos: aquellos interpretados en festividades religiosas del monasterio, emparentados con la estética italiana, y los que se acercan a las formas populares españolas.
- 3) **Música teatral**, su finalidad era entretener a los colegiales y seminaristas. Muchas de sus obras escénicas están basadas en textos de Calderón de la Barca.
- 4) **Música para tecla**: alcanza la cumbre de su corpus global, aportando más de 150 *sonatas* para clave, gran parte de ellas dedicadas a su alumno Don Gabriel. En forma binaria y en un único movimiento, Soler supo apartarse del lenguaje italiano para crear uno esencialmente español, incorporando elementos del folclore hispano: como máximo exponente de su interés por las canciones y danzas típicas se encuentra el célebre *Fandango*. Emplea en su escritura elementos del lenguaje galante y clásico, como el denominado “bajo Alberti”, y en el ámbito organístico se desenvuelve como un maestro contrapuntístico.
- 5) **Música de cámara**: estas piezas se distancian del Barroco y se dirigen al estilo galante. Su obra consta de *Seis Quintetos*, compuestos para cuatro cuerdas y un instrumento de tecla, y fueron creados en su madurez (1776). Los *Seis Conciertos para dos órganos*, reúnen características semejantes a las de las Sonatas para clave.
- 6) **Teoría Musical**: gran parte de su producción no fue impresa, y han desaparecido la mayoría de sus manuscritos. Soler además de gran conocedor de la teoría musical, atendió especialmente al tema de la afinación de instrumentos, llegando a construir un

aparato que servía para dividir un tono en nueve partes, y así facilitar la afinación. Entre sus escritos sobre teoría musical cabe destacar *Llave de la modulación y antigüedades de la música*, publicado por la comunidad jerónima de El Escorial, a la que está dedicado. Se divide en dos partes en las que nos habla de la teoría de la modulación, y reflexiona sobre la creación artística y el significado de las reglas, arrojando aspectos muy novedosos. La segunda parte contiene un interesante estudio acústico de los intervalos y las escalas.

Desconocida personalidad. Algunas curiosidades

Según una nota necrológica de El Escorial, el Padre Antonio Soler era conocido en vida “por toda Europa”, pues sus obras para clave, órgano y composición se habían propagado por todas partes. A pesar de que en efecto, llegaron a publicarse algunas de sus sonatas en Londres, este juicio resulta exagerado. Realmente es muy poco lo que sabemos hoy de quien fue el músico más importante de San Lorenzo de El Escorial, y uno de los compositores más relevantes de la música española del siglo XVIII.

Un cúmulo de información y de nuevos datos se recopila en el interesante libro titulado “Vida y

crisis del Padre Antonio Soler” publicado por José Sierra Pérez (Editorial Alpuerto, 2004). Noticias como su deseo de secularizarse o profesar en el monasterio jerónimo de Granada, temiendo incluso por su vida dentro del propio monasterio escurialense, y la interesante correspondencia entre el maestro y el Duque de Medina Sidonia, añaden un atractivo especial a su poliédrica figura: Soler es un hombre ilustrado, inquieto, investigador. Pedagogo, intérprete, escritor, compositor, conocedor profundo de los instrumentos musicales... y de la moneda y su cálculo –publica un tratado titulado *Combinación de monedas y cálculo manifiesto* (1711). Siempre atento al momento de cambio y crisis de pensamiento que vive, Soler tropieza no sólo con su propia crisis personal, sino también con la crisis de su orden religiosa, por lo que sería apropiado pensar en crisis paralelas. Seguramente, también es víctima de las envidias y rencillas que como él mismo explica le mantienen “sumido en las amarguras de un mar alterado y encrespado de olas”.

El rico patrimonio humano y musical de este creador español de todos los tiempos se abre en nuestro horizonte para continuar admirando sus virtudes. Nuevas luces iluminan su aún desconocida obra y personalidad.

*Selección de los tradicionales
Vinos de Málaga*

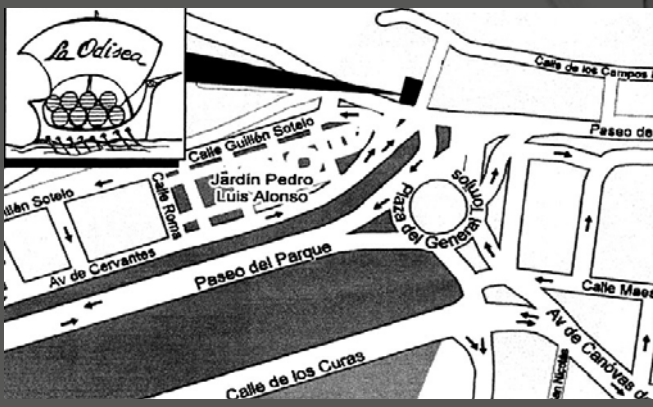
Degustación y venta



*Selection of the traditional
Wines of Malaga*

Tasting and sale

TIENDA de VINOS



*C/. Subida a la Coracha, 1 - 29016 Málaga
Telf.: 952 21 79 20 - Móvil: 658 77 43 33*

*Horario: de 12:00 a 16:00 h. y de 20:00 a 00:00 h.
Domingos y Lunes cerrados*

 *LaOdisea Vinos de Málaga*

 *Laodiseavinoss*

SALVADOR DE ALVA VALDIVIA: RUMBO Y PASIÓN DE UNA VIDA DEDICADA A LA MÚSICA

IVÁN VILLA

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

Málaga ha perdido, el pasado 23 de agosto, a una de las figuras clave para entender la música de la segunda mitad del siglo XX. Salvador de Alva Valdivia pertenece a una de las sagas musicales mayor tradición en nuestra ciudad, en un período en el que la música sinfónica ha experimentado una transformación espectacular y Málaga es deudora del impulso que esta familia le ha dado a la música y a las artes escénicas en general.

Nació en Málaga el 16 de septiembre de 1922. En dicha ciudad inicia sus estudios musicales en el Conservatorio Oficial de Música. Realiza estudios de solfeo, piano y armonía y posteriormente finaliza la carrera de contrabajo con el profesor Eduardo Sanchís Morell. En los primeros momentos de su formación musical es decisivo el apoyo de sus padres D. Blas de Alva Ortiz, que fue contrabajista y organista de la S.I. Catedral de Málaga y Dña. Ángeles Valdivia Plaza (Angelita Didier) profesora de ballet que, a lo largo de su dilatada carrera, formó un importante plantel de profesionales.

Ya desde su juventud era patente en él una polifacética capacidad artística. Desde muy joven destacó acompañando al piano a artistas malagueños de la danza y el canto. En el año 1945 interviene como compositor de la música y director del espectáculo "Rumbo y Pasión", donde figuraba en el cartel como artista destacada de la canción española, la cantante Encarnita Molina, que más tarde sería su esposa y madre de sus hijos; entre ellos nuestro querido compañero Salvador de Alva Molina, profesor de contrabajo.

Salvador soñó con una Málaga sinfónica y compartió ese sueño, como contrabajista, presidente y director, con el resto de profesores fundadores de la Orquesta Sinfónica de Málaga. En ella ha desempeñado una ejemplar labor y, en ocasiones ha dirigido representaciones líricas, Ópera, Ballet



y conciertos en distintas localidades dentro y fuera de nuestras fronteras. Dicha formación musical se convirtió desde 1946 en un referente de nuestra música culta. Ese sueño sigue presente en una realidad que perdura, no sin ciertas dificultades acrecentadas por una crisis económica que ahoga de incertidumbre a todas las formaciones musicales andaluzas. Igualmente realizó una importante labor social defendiendo la profesión de músico desde el Sindicato Nacional del Espectáculo.

En el ámbito docente ha sido profesor por oposición de Solfeo y Teoría de la Música y de contrabajo en el Conservatorio Superior de nuestra ciudad. Gracias a



su gran profesionalidad y excelente formación podía cruzar frecuentemente e incluso diluir las fronteras entre lo culto y lo popular, lo profano y lo religioso. Así se le ha podido ver y escuchar dirigiendo *Otelo*, tocando el órgano de la S.I. Catedral de Málaga, acompañando al piano a Marifé, interpretando con su orquesta en cualquier lugar de la costa, tocando en la orquesta de música ligera de Radio Nacional de España o yendo de gira a Francia con la Orquesta Sinfónica difundiendo música de los contemporáneos Manuel Castillo y Emil Cosetto.

Demostraba su grandeza con la humildad y sencillez que caracteriza a un hombre bueno, un "santo" calificado por sus colegas, que aunaba los esfuerzos del colectivo magistralmente para destilar una interpretación musical en la que estaba omnipresente su gran corazón, su cercanía, una mirada tranquila y un conciso y sereno gesto de dirección musical. Queremos trasladarles sus palabras publicadas en libro de Joaquín Claudio Kraus "La Orquesta Sinfónica de Málaga, memoria de los primeros 50 años". En ellas demuestra esta inconmensurable humildad, siendo un testamento musical en vida de lo que nos dona. Nos dice en tercera persona y no en primera: *"Quiero hacer constar mi agradecimiento a ese grupo de músicos, con Pedro Gutiérrez a la cabeza, que con un proyecto tan ambicioso como la creación de una Orquesta Sinfónica, cuando en Europa aún se recordaban los últimos coletazos de la guerra, decidieron apostar por la música como nexo de unión entre pueblos y culturas. De igual manera quiero agradecer a las distintas corporaciones que con su ayuda hicieron posible este proyecto. Así mismo, agradecer a los excelentes profesionales que durante estos 60 años han*

nutrido los atriles de la Orquesta, sintiéndose orgulloso de haber sido uno de ellos, y haber contribuido con mi granito de arena a la creación y consolidación de esta nuestra Orquesta. Animando a esta generación y a las venideras a que sigan apostando por la música y los músicos de esta bonita tierra, capital de la Costa del Sol, que es nuestra Málaga querida".

Forma, sin duda, parte de esa generación de músicos irrepetibles que han sentado las bases de nuestra música recompensados en reconocimiento con el premio a la mejor labor musical del año otorgado a la Orquesta Sinfónica de Málaga por el consistorio malacitano. Dicho galardón lo recogió Salvador de Alva de la mano del Ilmo. Sr. Alcalde de Málaga, D. Pedro Aparicio el 18 de diciembre de 1990. Ese mismo año había sido elegido Presidente de la Orquesta, siendo nombrado director titular en el siguiente año, puesto en el que permanecerá hasta 1994. Fueron años en las que todos los apoyos institucionales fueron a la entonces nueva Orquesta Ciudad de Málaga (actual Filarmónica), quedando la orquesta malagueña con el único apoyo de la Diputación Provincial de Málaga. No por ello la veterana orquesta perdió proyección o su frenética actividad.

Recuerdo algunos de los conciertos en los que participé siendo dirigido por el maestro en esta época, con especial cariño el concierto que realizamos en el teatro de Ópera de la ciudad francesa de Nimes el 12 de abril de 1991, con motivo del V Festival de Cine Español, interpretando como joven coralista la Rapsodia del Cante Jondo. Esta cantata sinfónica compuesta por de Emil Cosetto con poemas de Federico García Lorca fue interpretada con gran éxito



La pianista Paula Coronas y el maestro Salvador de Alva

por parte de la Orquesta Sinfónica de Málaga y la Coral Santa María de la Victoria. En la foto el maestro Salvador de Alva dirige "Memento" cantado por el tenor Enrique Díaz como solista y a la guitarra Javier García Moreno.

Otro de esos momentos mágicos que permanece vivo en nuestra memoria fue el concierto que la directora de nuestra publicación y pianista Paula Coronas interpretó bajo la dirección del entrañable maestro el 3 de junio de 1997 en el Teatro Cervantes junto con la Orquesta Sinfónica Provincial de Málaga con un programa muy atractivo de inspiración española: el intermedio de la "Torre del Oro" de Giménez, "Rapsodia Española" para piano y orquesta de Albéniz "traducido de forma ejemplar por una jovencísima Coronas- y "Sinfonía para la festividad de Santa Cecilia" del compositor malagueño Emilio Lehmborg Ruiz.

Pero nuestro querido maestro se ha marchado, sigiloso, tranquilo, discreto, con la sencillez que lo caracterizaba...Mientras los versos del Memento lorquiano nos vienen a la mente con la fuerza de la música de Cosetto... Unos dicen que el maestro se marchó de gira con Marifé, que allí no tenía a



nadie que la acompañara al piano y le hiciera unos buenos arreglos musicales...Otros dicen que pondrá música y dirigirá un nuevo espectáculo en el que cantará Encarnita Molina y bailará Angelita Didier, se llamará "Rumbo y Pasión de una vida dedicada a la música" ¡¡¡Bravo maestro!!!

Memento

*Quando yo me muera,
enterradme con mi guitarra
bajo la arena.*

*Quando yo me muera,
entre los naranjos
y la hierbabuena.*

*Quando yo me muera,
enterradme si queréis
en una veleta.*

¡Quando yo me muera!

FEDERICO GARCÍA LORCA

.....
Bibliografía:

- Claudio Kraus, Joaquín. "La Orquesta Sinfónica de Málaga, memoria de los primeros 50 años". Arguval 2012.

ENSEÑAR EL IDIOMA MUSICAL SEGÚN EMILIO MOLINA

ALEJANDRA POGGIO

Profesora del Conservatorio Superior de Granada.

¿Para qué sirve un lenguaje si no se puede hablar?

Con esta pregunta resume Emilio Molina la realidad de un sistema de enseñanza musical que enseña a los instrumentistas a leer el idioma de la música pero no les capacita para hablarlo. Catedrático de Acompañamiento del Real Conservatorio de Música de Madrid, profesor de repentización en la Escola Superior de Música de Catalunya y actual profesor de Improvisación al piano de la Escuela Superior de Música Reina Sofía, ya en su artículo "La improvisación y el lenguaje musical" del año 1998¹ ponía de manifiesto unas ideas sobre la enseñanza instrumental que no sólo continúan vigentes hoy, quince años más tarde, sino que están en el punto de mira de la vanguardia pedagógica musical.

Al igual que sucede con cualquier lengua del mundo, no todos los músicos conocen el lenguaje musical de igual modo, algunos sólo se han aprendido el "papel" de diferentes obras a lo largo de su vida, otros conocen el lenguaje de una forma exclusivamente práctica, ignorando por completo las reglas que lo conforman y solamente unos pocos lo hablan fluidamente y con conocimiento de causa.

Los músicos utilizamos comúnmente el paralelismo entre la música y el lenguaje para definir o relacionar los elementos sintácticos del discurso musical, así hablamos de frases, semifrases, preguntas y respuestas. Entonces, partiendo de estas ideas universalmente aceptadas, el autor amplía la analogía del lenguaje abarcando también a la armonía del sistema tonal, de modo que los sonidos equivaldrían a las letras, los intervalos a las sílabas y los acordes serían las palabras cuya sintaxis también responde a un orden, y unas reglas

mediante las cuales se pueden construir y elaborar frases y discursos.

Con un ameno y original formato en forma de diálogo, el autor relata una conversación entre un músico profesional y un profano en la materia. El profano le pide al músico que toque algo para él y éste se excusa diciendo que en ese momento está preparando un nuevo repertorio y que no es capaz de improvisar así, sin partitura.

Comienza entonces una conversación en la que el músico explica a su interlocutor en qué consiste la armonía, el lenguaje musical y sus destrezas básicas de lectura y escritura, qué es la improvisación y cómo está organizada la enseñanza de ese lenguaje que tantos años dedican los músicos a aprender en los conservatorios.

El profano acaba convenciendo al músico de que hablar es el equivalente a improvisar en cuanto a que es una forma espontánea de expresarse utilizando unas herramientas que se dominan. Las reflexiones de la conversación nos harán reparar en que la enseñanza de la interpretación musical tiene una carencia al respecto. A continuación se transcribe una recopilación de extractos del diálogo:

B: En los centros de enseñanza musical, en la clase de lenguaje musical (al que llamábamos solfeo), se aprende a leer y a escribir música y en la clase de instrumento utilizamos esos conocimientos para aprender a interpretar, es decir a transmitir correctamente las obras de los grandes compositores.

A: Espera un momento; no me ha parecido oír ninguna referencia a "hablar". ¿No habláis nunca música?

B: Pienso que hablamos cuando interpretamos una partitura. Para eso practicamos durante

¹ E. MOLINA, "La improvisación y el lenguaje musical", *Revista Eufonia*, nº 11, 1998, pp.59-76.

horas repitiendo los pasajes más complicados e intentando dar una expresión, un fraseo, un discurso apropiado a la obra.

A: Entonces para hablar música siempre utilizáis una partitura. Más que hablar eso me parece a lo sumo recitar. ¿No se podría hablar música sin la necesidad de repetir el mensaje que ha escrito otra persona? ¿Imaginas cómo sería mi inglés si tuviera que aprender de memoria un libro o un capítulo y recitárselo al señor que me atiende en una frutería?²

A: ¿Habías preparado éste diálogo al levantarte esta mañana?, ¿estudiaste la trama, las preguntas y las respuestas, la orientación que le darías, las conclusiones...?

B: Ciertamente, no. ¿Cómo podría haberlo hecho si ni siquiera esperaba encontrarte hoy?³

A: Permíteme una pregunta más, ¿estás improvisando esta conversación en este momento?

B: No entiendo lo que propones⁴.

A: Ahora explícame cómo es posible que podamos improvisar con nuestro lenguaje con tanta fluidez diciendo cosas que no hemos estudiado previamente, que no hemos aprendido de memoria y que seguramente no podríamos volver a repetir exactamente.

B: Me haces reflexionar y hasta llega a parecerme en cierto modo sorprendente y sin embargo es lo que hacemos normalmente mientras hablamos. Sin duda la normalidad cuando improvisamos se debe a que tenemos un mensaje que transmitir y sabemos cuales son las herramientas de que disponemos para expresarnos.⁵

A: ...¿Cuál sería tu opinión y tus sensaciones si después de estudiar durante varios años un lenguaje solo fueses capaz de expresarte repitiendo de memoria fragmentos de escritos de esa lengua, no pudiendo ni dirigir la palabra libremente al tendero de la esquina del país donde hablases ese idioma?⁶

Llegados a este punto el músico y profesor de conservatorio asume como real la necesidad de establecer un "guión de comportamiento pedagógico que permita una enseñanza lógica del lenguaje que se pretende hablar"⁷. El objetivo sería enseñar a hablar, leer y escribir el lenguaje musical a través del instrumento. Siguiendo con el paralelismo de las lenguas, el artículo propone tomar como modelo pedagógico la enseñanza de los idiomas, poniendo de manifiesto que muchas de las actividades típicas de estas enseñanzas encajan a la perfección como sistema de aprendizaje de los elementos musicales.

Con respecto a la gradación de dificultades, una idea interesante surge de la confrontación entre técnica y lenguaje musical. El profesor de instrumento del diálogo expresa su inquietud por formar la técnica de sus alumnos, como el dice "preparar sus manos"⁸. Sin embargo el profano le convence de que lo técnico no debería ser el objetivo, sino la comprensión del material musical, para lo cual las dificultades deberían estar graduadas en cuanto a la comprensión de los elementos del lenguaje en lugar de hacerlo entorno a la dificultad de ejecución. Extraigo una muestra del diálogo:

B: ...¿Cómo voy a hablarles de los acordes, de sus enlaces sintácticos, de los motivos que originan la frase, de tantas...ellos no comprenden nada, además no me queda tiempo, tengo que preparar sus manos...⁹

A: ¿Para qué? ¿Cuál es el objetivo? ¿Qué puedan acceder a obras cada vez más difíciles sin comprender lo que expresan? ¿Qué no

2 E. MOLINA, "La improvisación y el lenguaje musical", Revista Eufonía, nº 11, 1998, Versión Electrónica, p. 3

3 Ibid, p. 5.

4 En el texto original estos dos párrafos preceden a los dos anteriores. Me he permitido alterar el orden de los párrafos saltando páginas y entremezclándolos con el fin de lograr una composición reducida que sirva de síntesis de las ideas principales.

5 Ibid, p. 5.

6 Ibid, p. 6.

7 Ibid, p. 8.

8 Ibid, p. 9.

9 Ibid, p. 9. Reproduzco a partir de la mitad del párrafo original.

**ENSEÑAR EL LENGUAJE MUSICAL
SEGÚN EMILIO MOLINA**

*puedan nunca utilizar el lenguaje expresando libremente sus pensamientos?*¹⁰

Me gustaría recomendar la lectura de este fantástico artículo a profesores y alumnos, principalmente por la profunda reflexión sobre la práctica interpretativa que de él puede extraerse. Además, en el terreno pedagógico consigue plasmar una llamada a la innovación, sembrando en nosotros, los profesores lectores, un sentimiento de responsabilidad y la ilusión de crear actividades y ejercicios que permitan un enfoque simbiótico de teoría y práctica interpretativa, siempre al servicio de la comunicación del mensaje musical. El sistema tonal, la tónica, la dominante, los motivos, las preguntas, las respuestas... todo puede enseñarse mediante el diseño de prácticas innovadoras, para las que éste artículo ofrece inspiradoras ideas.

¹⁰ *Ibid*, p. 9.

Partitura

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

**PRIMER
ROLAND PLANET
DE ANDALUCIA**

Roland planet

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

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

CONSIDERACIONES ACERCA DE LA DIGITACIÓN

IVO CORTÉS MONTERO

Profesor de violonchelo en el C.S.M. Manuel Castillo de Sevilla

Resumen:

La elección de la mejor digitación en la preparación de cualquier repertorio, ya sea orquestal, de música de cámara, o incluso de solista, requiere un conocimiento que sin duda no solo hay que enseñar, sino también inducir. Este artículo dará unas pautas recomendables a profesores y alumnos de cara a esta materia tan interesante, que quiero hacer extensiva, por la gran similitud, a todos los instrumentos de cuerda frotada.

Palabras clave: Digitación, violonchelo, repertorio orquestal, música de cámara, repertorio de solista.

Introducción

Hace unas semanas me disponía a empezar una clase de repertorio orquestal con dos alumnos de violonchelo. Seleccioné para dicha clase una obra muy conocida, y no por ello prescindible, del repertorio sinfónico para violonchelo; la quinta sinfonía de Beethoven.

En las clases de repertorio, aparte de dar a conocer nuevas obras, intento que los alumnos conozcan el repertorio básico de cara al mundo profesional que les aguarda; audiciones, pruebas de orquesta, etc. Es por ello que selecciono todo aquel material susceptible de audición en pruebas de orquesta. En el caso de violonchelo; las sinfonías quinta y novena de Beethoven, la segunda sinfonía de Brahms, la sexta de Tchaikovsky, y así una serie de obras que encontramos en algunas publicaciones. La más popular en los conservatorios es la "Orchester probenspiel" de la editorial "Schott", en el caso de no haber lo que buscamos conviene disponer de otro material y facilitar al alumno obras de interés para el trabajo y el conocimiento,

Pues bien, en dicha clase ocurrió una anécdota, que aunque familiar para todo aquel que ha estudiado o imparte clases, no deja de llamar mi atención: Cada una de las alumnas tenía su libro "Orchester probenspiel", pero cuando se disponían a compartir



uno de ellos, una de las alumnas decidió que lo mejor era compartir el suyo porque tenía puestas las digitaciones, con lo cual solo tendrían que dedicarse a ejecutar lo que había escrito, sin más.

Sin duda que era una de las opciones, pero decididamente propuse que lo mejor era inclinarse por el material que no tenía ninguna digitación escrita, así se entendería el porqué de la digitación seleccionada, entendiéndose a la vez, que cabría alguna otra posibilidad en función de alguna que otra variable.

En coalición con lo anteriormente dicho, cabe citar la conveniencia de no aportar al alumno ningún material con digitaciones trabajadas por nadie, por magníficas que sean, a la vez de aceptar partituras impresas por las editoriales de confianza, asunto este del que se puede abrir un debate más que interesante, pero que sin duda no es el objeto de la cuestión.

De este modo y con un acercamiento siempre flexible, deberíamos encontrar, de una manera lógica, reflexiva, y con la opinión y conocimientos del alumno, una opción, entre algunas posibles, acerca de las disyuntivas que se nos presentan en esta materia.

Tengamos en cuenta, y como base de todo esto que estoy analizando, que el objetivo de nuestro trabajo es enseñar a aprender, de forma que el alumno gane en conocimiento y en autonomía para el mundo profesional.

Algunas reglas básicas

Partiendo de la base de que se pueden ejecutar algunos pasajes con un solo dedo, y de que hacerlo así sería una aberración, no estaría mal ponerlo como ejemplo para mostrar la disyuntiva inherente a todo este argumento de las digitaciones.

Realmente la información básica que tenemos la encontramos en métodos denominados de técnica. Algunos de ellos de escalas, como el de Paul Bazelaire, el método de Starker, Tortellier, etc. Incluso he encontrado un libro/tesis sobre “La digitación en el violonchelo” del violonchelista búlgaro Nikola Chakalov, que también aporta valiosa información acerca del tema. No hay mucho escrito sobre la mano izquierda en sí, y es por eso que conviene abarcar mucha bibliografía aunque sea dispersa.

Hay que entender pues, que nuestro punto de partida es este; las opciones disponibles y que durante muchos años se han venido estandarizando por su uso más que razonable y evidente. Algunos de estos ejemplos no coinciden, pero suponen un conocimiento sólido de cara a la selección de nuestra digitación.

Por ejemplo, las escalas que propone Bazelaire tienen, en posición de pulgar, una secuencia de 1-2, 1-2... hasta llegar a la tónica con 3. La explicación la encontramos con la aclaración de Tortellier en su método “Así interpreto, así enseño”, en la que nos revela la debilidad del uso del tercer dedo.

Escala en Do mayor; cuatro octavas



Asimismo, el método de Feuillard “Daily Exercices for cello” sugiere practicar las escalas del mismo modo pero también con la secuencia 1-2-3, 1-2-3... con el fin de practicar el tercer dedo y así ahorrar cambios de posición a veces innecesarios con la digitación 1-2.



Algo parecido sucede con los arpeggios, cuando la secuencia en posición de pulgar es 2-1-3-2 (tónica-tercer grado-quinto grado-tónica en la cuerda contigua) en el caso de los arpeggios mayores o menores.

Arpeggio de Mi bemol mayor; cuatro octavas



También se puede plantear la opción (especialmente en arpeggios muy rápidos) de usar el pulgar cuando el arpeggio se realiza en una sola cuerda. Dicha secuencia en posición de pulgar sería 0-1-3 (pulgares en la tónica-1 al tercer grado-3 al quinto grado). En esta secuencia evitaríamos, abarcando más notas en cada posición, algunos cambios de posición. Esta digitación es muy propia de Grützmacher.



Para las octavas y los armónicos no hay muchas posibilidades, entre otras cosas porque las distancias entre los dedos en posición son muy amplias, con lo cual podemos plantear hacer una octava con la extensión 1/4 u optar por la convencional 0/3 (pulgares/tercer dedo).

Teniendo en cuenta estas pequeñas reglas básicas, podemos ampliar el abanico y desarrollar los conocimientos hasta el punto de evolucionar los procedimientos técnicos. Las escalas de una octava en posición de pulgar son un buen ejemplo de ello, sobre todo cuando queremos minimizar los cambios de posición y así evitar algún que otro portamento indeseado.

Tchaikovsky: Variaciones Rococó



Incluso abarcar una novena melódica añadiendo a la digitación anterior el cuarto dedo en posición de pulgar.

Popper: Estudio 24



El ejemplo anterior ofrece la posibilidad de ejecutar muchas notas sin necesidad de cambiar de posición, lo cual agiliza mucho la capacidad de la mano izquierda y a la vez simplifica técnicamente.

Digitaciones artísticas

Podría continuar poniendo cientos de digitaciones en la misma línea, es decir, ejemplos que sin duda son académicos, pero que al mismo tiempo están llenos de lógica, pues se han ido estandarizando con los años y con la propia técnica del instrumento. Sin embargo, los músicos buscan la excelencia, y ésta, en ocasiones, va en contra de la lógica.

Algunas digitaciones se entienden cuando se ha llegado a un cierto grado de madurez. Por ejemplo, el principio del concierto para violonchelo en La menor de Saint-Saëns posee un carácter dramático. Su modo menor y sus líneas melódicas ascendentes imprimen un perfil conmovedor. Conocer la debilidad de algunas digitaciones aporta una preciosa información de cara a digitar ese principio.

Saint-Saëns: Concierto para violonchelo en La menor



En el ejemplo anterior observamos como el maestro Leonard Rose se decanta por empezar con el segundo dedo. El segundo dedo ofrece más superficie de contacto con la cuerda, por lo que el vibrato resulta ser más ancho. Si además de poder realizar un vibrato amplio lo hacemos con velocidad, resulta que el sonido resultante es intenso y perfecto para el carácter de este principio. Lo mismo ocurre en los compases dos y tres, donde elegimos el segundo dedo coincidiendo con el acento expresivo.

Empezar con cuarto dedo (el meñique) este concierto hubiera facilitado el cambio de posición, pues la distancia que hubiese recorrido la mano hubiera sido de un tono, pero el resultado hubiera sido distinto al ser éste un dedo con una sonoridad bien diferente.

Consideraciones académicas

Dogmatizar o encontrar la digitación válida para todo el mundo es tan ilusorio como imposible, a la

vez que es inverosímil encontrar dos ediciones de una misma música con las mismas digitaciones, si acaso, en algún que otro pasaje.

-¿Qué determina la elección de una digitación u otra?

Sin duda que la respuesta a esta pregunta la encontramos en la propia música, en el carácter de la misma, en el tempo, en la textura, incluso en el color que en un determinado momento queremos aportar a la misma.

Por todas estas razones, y aún siguiendo ciertas reglas básicas como las indicadas anteriormente, todas las digitaciones pueden llegar a tener un carácter subjetivo, es decir, propias del intérprete. Esta es la búsqueda que trazaba al principio del artículo, la exploración en la que, teniendo en cuenta aspectos estilísticos, aspectos relacionados con la mecánica propia del instrumento, y aportando nuestro sentimiento musical con criterio interpretativo, debemos encontrar una solución satisfactoria para nuestra percepción como intérpretes.

El magnífico violinista Pinchas Zukerman cambia algunas digitaciones de un concierto para otro, lo cual denota la versatilidad y creatividad desarrolladas por el intérprete, en función hasta del estado anímico del momento. El cuarteto de cuerda Guarneri decidió, después de años de trabajo, que podía tocar con arcos y digitaciones diferentes entre ellos, incluso cambiarlas de un concierto para otro.

El maestro William Pleeth hace referencia al asunto de la improvisación en esa misma línea, a la capacidad que debemos desarrollar para tocar, dependiendo de las circunstancias (sala, acústica, estado anímico...) de formas diferentes. Asimismo propone a los violonchelistas no conformarse con una sola digitación en la preparación de las obras, sino probar varias.

Esto es algo que realmente sirve como ejemplo para no mostrar rigidez a la hora de plantear esta temática con los alumnos.

Procedimientos con el alumno

Verdaderamente el camino es largo, pero un primer paso o escalón en la complejidad de esta materia implica conocer la música, interiorizarla, o como siempre han dicho nuestros grandes maestros eslavos, ¡cantarla! El canto es nuestro instrumento más íntimo, y el más asociado a nuestro sentimiento. No dejo de sorprenderme cuando después de escuchar tocar a un alumno le pido que cante ese mismo pasaje y aprecio las grandes diferencias entre una y otra audición.

En muy pocas ocasiones el alumno es capaz de discriminar, pero conviene hacer el esfuerzo.

Respetando el estilo, y los parámetros referentes a la interpretación, debemos interiorizar el texto. Ese proceso implica convertir lo escrito en material sonoro, aunque sea cantado. Esa interiorización va a proporcionar numerosas claves en la búsqueda de nuestra digitación, ya que indicará el camino a seguir.

Algo inherente a la mecánica de los instrumentistas de cuerda es el uso de los *glissandos* como resorte de apoyo para asegurar los cambios de posición. Al ser instrumentos sin trastes, es obvio que los desplazamientos adquieren una mayor dificultad. El problema surge cuando el oído empieza a no escuchar esos glissandos, es decir, cuando se utilizan indiscriminadamente y sin ninguna distinción. El resultado es que cada cambio de posición termina siendo sonoro, y realmente no debe ser así.

Un ejemplo entre muchos lo encontramos en las obras clásicas. En ocasiones escuchamos grandes *portamentos* debido a cambios de posición mal ejecutados, pero también porque los cambios pueden realizarse en momentos más apropiados. Seleccionar digitaciones en esa dirección ayudará a encontrar la belleza inherente al estilo y a la interpretación.

Haydn: Concierto para violonchelo en Re mayor

Cambios de posición coincidiendo con las ligaduras, evitando así cualquier portamento dentro de la misma

En el ejemplo anterior vemos como los cambios de posición coinciden con las ligaduras, evitando

así *portamentos* indeseados. Pero además es una digitación que denomino rítmica, pues el cambio de posición coincide con el pulso.

Estas directrices conviene mostrarlas, de forma que el trabajo de búsqueda sea compartido, y nunca impuesto. Así el alumno ganará en actitud y procedimientos sistemáticos.

Por supuesto que todo esto forma parte de una gran evolución. No podemos pretender que un alumno de grado elemental digite con criterio el preludio de la primera suite de Bach, por capacitado que esté para tocarlo al final de ese ciclo, pero si podemos incentivarlo para adquirir esas habilidades de forma progresiva hasta llegar al grado medio y sobre todo superior con ciertos conocimientos al respecto. Por tanto la maduración es fundamental en todo este proceso de aprendizaje.

Reflexión

He abordado este tema de forma breve para el formato de esta publicación. Redactándolo venían a mi mente muchos ejemplos susceptibles de plasmarse, pero he escogido algunos significativos por su lógica y porque son parte del repertorio conocido para violonchelo. Pero en realidad cada música representa una dificultad nueva y diferente. Los músicos de orquesta tocan un repertorio de concierto (hora y media de música) nuevo cada semana. Eso implica una preparación y una experiencia importante. Es por eso que inducir a la sistematicidad, a la comprensión, y al desarrollo de ciertas habilidades facilita el camino.

Sirva este artículo precisamente para eso, para enseñar a aprender, y para profundizar en este tema de forma que el alumno no se convierta en una máquina de reproducir lo escrito en un papel. La creatividad se estimula desde el principio, y ésta no tiene límites.

Bibliografía:

- Blum, D.: *Casals y el arte de la interpretación*, Idea Books, 2000.
- Blum, D.: *El arte del cuarteto de cuerda, el cuarteto Guarneri en conversación con David Blum*, Idea Books, 2000.
- Chakalov, N.: *La digitación en el violonchelo*, Idea Books, 2004.
- Kenneth J. Gergen; Ernst Von Glasersfeld: *Construcciones de la experiencia humana*, Gedisa, 1996.
- Pleeth, W: *Cello*. Kahn & Averill, London, 1992.
- Tortelier, P.: *Así interpreto, así enseño*, Editorial Labor, Barcelona 1993.

agenda musical

PAULA CORONAS

CONCIERTOS Y CONVOCATORIAS:

- **XXXIII Concurso Nacional Jóvenes Pianistas Ciudad de Albacete:** 6,7,8 y 9 de noviembre de 2013. Auditorio Municipal de Albacete. Información: 967590401, info@juventudesmusicalesalbacete.com
- **Concurso de Canto Jacinto Guerrero 2013:** Escuela Superior de Canto de Madrid, del 28 al 31 de octubre de 2013. Información: 915476618. Prensa Fundacion Guerrero: Alicia Cabrera acabrera@fundacionguerrero.com
- **17 Premio Infantil de Piano Santa Cecilia:** Segovia, 23 y 24 de noviembre de 2013. Fundacion D. Juan de Borbónica: www.fundaciondonjuandedorbon.org información: 921461400, email: secretaria@fundaciondonjuandedorbon.org
- **XIX Festival de Música Española de Cádiz:** noviembre de 2013, recital de clausura: día 30 de noviembre a las 20h.: Paula Coronas, piano. Claustro del Palacio de la Diputación de Cádiz.
- **Orquesta Bética de Sevilla:** Temporada 2013-14, Auditorio de CAJASOL, Sevilla.
 - Concierto numero 2: 17 de noviembre, obras de Arriaga, M. Thomas y Beethoven. Solista: David Pérez y director: Michael Thomas. Información: Fundacion CAJASOL de Sevilla. Sala Joaquín Turina, domingos a las 12,30 h. Entradas Ticket: 901214848
- **Sociedad Filarmónica de Málaga:**
 - Temporada 2013-14:
 - 7 de noviembre: Tilma Mahrenholz, violoncello, Óscar Martín, piano. Obras de Beethoven y Chopin.
 - 21 de noviembre: Leticia Moreno, violín. Obras de R. Strauss, Turina y Ravel.
- **Orquesta Filarmónica de España:**
 - Director: Javier Corcuera. Programa conmemorativo del Bicentenario del nacimiento de Verdi y Wagner. Sábado 26 de octubre a las 22,30 h. en el Auditorio Nacional de Música de Madrid. Coro de la Universidad Politécnica de Madrid y otros coros invitados. Información: www.upm.es/culturales

INICIACIÓN a partir de 4 AÑOS

CLASES DE APOYO (CONSERVATORIO)

PREPARACIÓN PRUEBAS DE ACCESO
(ELEMENTAL Y PROFESIONAL)

CLASES DE ADULTOS

www.salinamusical.com

**PIANO
ÓRGANO - TECLADO
SOLFEO - ARMONÍA**

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

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

VIOLIN - VIOLA
"Iniciación a partir de 3 años"
*Clases individuales y conjunto orquestal.
Clases de Música de Cámara*

952 22 79 89
617 51 68 55
Plaza de Arriola 1, 2º 1 - MÁLAGA
"Frente al puente de los Alemanes"
(A 200 metros de la estación de cercanías)
salinamusical@hotmail.com