

Sumario

- 2** VERDI-WAGNER: EL CORAZÓN DE LA ÓPERA
JORGE MUÑOZ BANDERA
- 5** ARQUEOLOGÍA MUSICAL:
EL "PAPEL" DEL MUSICÓLOGO
VERÓNICA GARCÍA PRIOR
- 8** LAS ESCUELAS DE VIOLÍN (I):
LA ESCUELA ITALIANA
SANTIAGO DE LA RIVA
M.^a ÁNGELES MARTÍNEZ GONZÁLEZ
- 13** LA DOMINANTE SECUNDARIA
Y LA MODULACIÓN
DIEGO PEREIRA LÓPEZ
- 17** LA FUNCIÓN DEL DIRECTOR DE ORQUESTA
JAVIER MIRANDA
- 22** Hoy hablamos con...
ENTREVISTA A MIKAELA VERGARA
POR PAULA CORONAS VALLE
- 26** LA CREATIVIDAD EN EL AULA INSTRUMENTAL
DE ENSEÑANZAS BÁSICAS
JAVIER CLAUDIO PORTALES
- 29** JOAQUÍN TURINA: ESENCIA EN
LOS PENTAGRAMAS DEL SUR
PAULA CORONAS VALLE
- 33** CARL CZERNY. SU LEGADO PIANÍSTICO
JUAN JESÚS PERALTA FISCHER
- 36** Agenda Musical
PAULA CORONAS VALLE

Editorial

BIENVENIDA AL MAESTRO HERNÁNDEZ-SILVA

El rumbo de la Orquesta Filarmónica de Málaga cambia de dirección con el nuevo timón del director Manuel Hernández-Silva que se incorpora al frente de la agrupación malacitana. El reciente nombramiento del maestro trae nuevos aires al conjunto malagueño bajo la experta dirección de este gran músico y verdadero artista que es Hernández-Silva. Sin duda ha sido un gran acierto la elección de la nueva batuta. Será una nueva etapa ilusionante y prometedora.

Conocí al maestro Hernández-Silva hace unos años cuando me dirigió al frente de la Orquesta de Córdoba. En aquella ocasión interpretamos juntos una obra muy apreciada por mí, "Alba de los Caminos" para piano y orquesta de cuerda, que Antón García Abril me dedicó en 2007. Recuerdo especialmente el esmero y la calidad artística que este gran director supo imprimir a esta página plagada de poesía, que requiere tantas intuiciones musicales. Realmente logramos una versión fantástica que entusiasmó al propio compositor, que nos acompañó durante las sesiones de ensayo y los conciertos.

Los malagueños estamos convencidos de que ha sido una elección muy positiva para la OFM, y que el nuevo titular sabrá conducir la orquesta con firmeza, experiencia y solidez. Su categoría profesional, sobradamente contrastada, nos trae buenos augurios y nos ofrece renovadas ilusiones. ¡Enhorabuena y Buena Música!

Paula Coronas
DIRECTORA DE INTERMEZZO

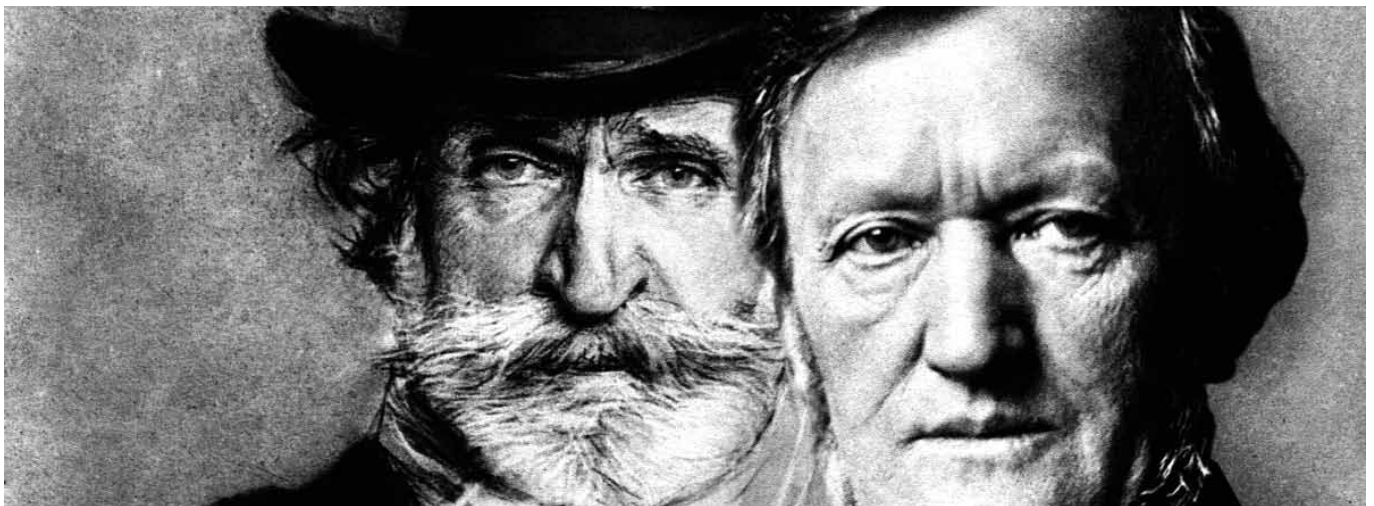
DIRECCIÓN: PAULA CORONAS.
CONSEJO DE REDACCIÓN: IVÁN VILLA, ANA FERNÁNDEZ MOLINA,
VERÓNICA RUIZ SANTIAGO
DISEÑO GRÁFICO PORTADA: JOAQUÍN VILLALÓN (MADRID)
ISSN: 1576 - 8538
Depósito Legal: MA - 209 - 96 · IMPRIME: Gráficas Anarol. Málaga

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

VERDI-WAGNER: EL CORAZÓN DE LA ÓPERA DOS SIGLOS DE ARTE ABSOLUTO

JORGE MUÑOZ BANDERA

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



ESENCIA Y RENOVACIÓN DE LA ÓPERA ACTUAL

Estos dos grandiosos compositores que fueron Giuseppe Verdi y Richard Wagner, nacidos ambos en el año 1813 encierran dentro sí la renovación de la Ópera actual, dónde se concentra la esencia de la ópera hecha en los finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

El primero nace el 10 de octubre en un pequeño pueblo de Italia, Le Roncole y el segundo en la ciudad alemana de Leipzig un 22 de mayo.

Musicalmente los dos hombres eran realmente distintos, sin embargo, sus vidas y sus tiempos eran extrañamente paralelos. Representaban dos culturas poderosas. La cultura italiana tenía raíces que sacaban de las tradiciones de Roma, la Iglesia Católica y el Renacimiento, y su identidad cultural estaba bien establecida. En el ámbito de la ópera, la más popular de entretenimiento musical, el estado emergente buscaba la perfección. Con el tiempo, Verdi lo proporcionó.

Por el contrario, la alta cultura de los países de habla alemana se había desarrollado en su mayoría durante el siglo XVIII, en primer lugar con el genio barroco de Bach y Haendel, y más tarde a través del clasicismo de Gluck, Mozart y Haydn. Con la creciente influencia intelectual, diplomática y económica, en el siglo XIX los estados germánicos buscaban una identidad única y, sin saberlo, se

convirtieron en centros de la revolución cultural. Richard Wagner personificó esos desarrollos.

En muchos sentidos, Italia y Alemania tuvieron experiencias nacionales paralelas durante el siglo XIX, y cada compositor estaba estrechamente asociado con la vida política y cultural de su país. Italia y Alemania lograron la unificación nacional con tan sólo un año de diferencia.

En lo musical podemos establecer un nexo de unión entre ambos, que sirva de puente aún luego en sus opuestas diferencias. Estos dos compositores miran al alma más profunda del ser pero desde ópticas claramente diferentes y trayectorias vitales y profesionales diametralmente distintas.

Mientras Verdi, comenzó a interesarse por temas históricos fue cada vez calando en un pensamiento mucho más realista sobre el concepto humano y sus emociones a través de la música, mientras que Wagner fue aventurándose cada vez con más fuerza en las hondas raíces del ser a través de su propia historia, la de su pueblo alemán y sus leyendas.

Verdi inaugura así la gran escuela verista y lo que conocemos como Verismo, en esta transición entre el denominado Bel Canto italiano, ya sabemos, con Bellini, Donizetti, etc,... mientras que por el contrario Wagner hunde su música en el más absoluto romanticismo alemán volviendo a las raíces históricas de la vieja centro Europa.

Por tanto, en sus conceptos y determinaciones hablamos de dos compositores que aunque contemporáneos se presentan totalmente opuestos, pero eso sí, con un claro centro común, que como hemos dicho antes no es otro que el alma humana y aquello que la conmueve, que no es otra cosa que el amor.

Interesa reparar en el adjetivo, místico, porque caracteriza la trascendencia del repertorio wagneriano. No en oposición a la inmanencia de Verdi, sino en un plano complementario. Verdi es un compositor que, como decía D'Annunzio, sufrió y amó por todos. Su reino es de este mundo, para entendernos, de forma que sus óperas nos proponen la ocasión de reconocernos e identificarnos, muchas veces en la debilidad, en la diferencia, en el tormento, en las pasiones, en las dudas, en las ambiciones, en la desesperanza.

Wagner, en cambio, predispone el camino evanescente. Nos habla de los mitos y de los ideales. Nos eleva. Y lo hace con un lenguaje adictivo y lisérgico. Verdi instala su trono en la melodía. Wagner lo instala en la armonía, llevando la tonalidad hasta extremos inverosímiles, incluso rebasando con audacia el camino de la vanguardia.

Del mismo modo que sus vidas y sus personalidades eran extrañamente paralelos pero muy diferentes, también lo son sus legados musicales. Los dos hombres pasaron por tres periodos de composición que fueron más o menos paralelos en el tiempo. Cada uno tiende a la excelencia mejor con la edad y la experiencia. Cada uno era un producto del romanticismo imperante de la época. No se acaban las similitudes.

Verdi refinó y perfeccionó prácticamente toda la tradición operística que se había desarrollado en Italia y Francia. Se basó en gran medida de su don para la creación de la melodía como la base de la ópera, pero también aprovechó el poder expresivo de la orquesta. Algunas de sus muchas innovaciones orquestales están tan estrechamente identificadas con el compositor que hasta el día de hoy ningún otro compositor se atreve a usarlos.

Wagner dio la espalda a la tradición musical alemana. "La obra de arte del futuro" Poeta talentoso, dramaturgo y teórico, así como un genio de la música, desarrolló un concepto nuevo, que propuso en una serie de ensayos publicados en 1849, entendiendo que la ópera debe convertirse en una obra de arte total - una unidad de la música, el canto, la danza, la poesía, las artes visuales y arte escénico. Él llamó a este "drama musical", y escribió su propio libreto. Creó cuentos profundamente filosóficos de significado que van más allá de la pasión humana, pero después de descubrir la obra del filósofo Schopenhauer rechazó sus ideas anteriores. En cambio, llegó a creer que la música pura es una expresión esencial de una voluntad metafísica.

Wagner desarrolló un estilo de composición en la que el papel de la orquesta es igual a la de los cantantes. El papel dramático de la orquesta incluye el desempeño de los leitmotivs - temas musicales que anuncian caracteres específicos, locales y elementos de la trama. Su complejo desarrollo musical ilumina el progreso del drama.

Wagner desea ser un artista total: poeta y músico como nadie lo ha sido hasta él, por lo cual escribe los libretos de sus propias obras y presenta su Tetralogía como un ciclo de cosmogonía y decadencia de los dioses; aspira a modificar los fundamentos de la filosofía de Schopenhauer al asignarle importancia al amor sexual humano. Es muy fuerte en él y en su obra la influencia de la sabiduría oriental y hasta dice en su Diario haber practicado máximas budistas. Mantiene también una amistad con Nietzsche quien lo considera como una especie de resurrección del arte griego, una suerte de príncipe de Dionisos y que, más tarde se enfrenta con Wagner, en su escrito, El ocaso de los dioses, donde Nietzsche, que también es músico, critica las para él concesiones wagnerianas al cristianismo que culminan en Parsifal.

Wagner ejerció una gran influencia en el arte del siglo XIX. Debido a su exploración sin precedentes de la expresión emocional, su estilo musical es a menudo considerado el epítome de la música romántica.

Él introdujo nuevas ideas en armonía y forma musical, incluyendo el cromatismo extremo - el uso de la discordia tonal para transmitir ideas musicales. En Tristán e Isolda, exploró los límites del sistema tonal tradicional que dio las llaves y los acordes de su identidad.

Según Wagner erudito John Deathridge, "... la expansión de las posibilidades armónicas en el primer acorde del Preludio de Tristán (el llamado acorde de Tristán es, con mucho, la colección más ampliamente analizada de cuatro notas en la música occidental) y la pura libertad y la invención en el tratamiento de las líneas cromáticas individuales significa que es bastante justificable hablar de la música de la ópera como un presagio de la nueva música del siglo XX." Deathridge apresura a añadir que el propio Tristán nunca es en realidad atonal.

Wagner inspirará una devoción semi-fanática: unos a su favor Baudelaire, Verlaine, Renoir, Rilke, Gustav Mahler que afirma "hubo Beethoven y Richard; después de ellos, nadie"; otros en su contra, el crítico Eduard Hanslick, Debussy, Chaikovski, Rossini... En vida del compositor, el panorama musical alemán se focalizaba en dos facciones: wagneristas y brahmsistas.

Verdi quería que el arte confortara a los hombres; Wagner, que los transformara. Los dos alcanzaron su objetivo.

A diferencia de Wagner, Verdi no fue un músico revolucionario, en cambio, desarrolló a la perfección el melodrama romántico. Sus obras juveniles se estrenaban en los teatros italianos en medio de tumultos políticos que propiciaban la independencia de Italia, que todavía no había logrado la unidad nacional, de la dominación austríaca. Este compromiso con el Risorgimento se tradujo ya en Nabucco (1842) que incluye el canto del coro "Va, pensiero" en el que los israelitas se lamentan por tener que vivir bajo el imperio de Babilonia, lo que escapaba a la censura y era tomado por su auditorio como muestra de la infeliz situación de Italia. El grito de "Viva Verdi", durante y al final de las representaciones, adquiría pues el significado de una clave política, en teatros donde con-

vivían los oficiales austríacos con el pueblo italiano. Su mismo nombre Verdi representaba a Vittorio Emanuele, Rey de Italia.

Nada más ajeno al pangermanismo wagneriano, aunque justo es decirlo, Wagner escribió en *Arte y revolución* lo siguiente: “mientras la obra artística griega expresaba el espíritu de una nación espléndida, la obra de arte del futuro intenta expresar el espíritu del pueblo libre, que no se cuida de fronteras nacionales. El elemento nacional, en ellas, debe ser sólo un ornamento, un atractivo individual y agregado, y no un límite que la confine”. Como se ve, el pensamiento político de Wagner es complejo y tiene más matices de lo que pareciera en primera instancia (incluyendo su participación en 1849 en la revolución de Dresde y su vinculación con el anarquista Bakunin).

Pero es absolutamente claro que las obras de Verdi defienden la libertad, los sentimientos entre padre e hijo, protestan contra la injusticia y la opresión, las torturas y las formas de dominación y despotismo y el poder de la inquisición como se advierte, por ejemplo, en *Don Carlos* (1867) sobre la obra de Schiller y en la situación imposible del amor frustrado en *Aída* (1871) desde una posición que podría llamarse quizás humanista.

Wagner concluye su famosa Tetralogía: *El Anillo del Nibelungo* el 21 de noviembre de 1874 en Bayreuth. Este ciclo está compuesto por un prólogo (*El oro del Rin*) y tres jornadas a saber, *La Walkyria*, *Sigfrido*, y *El ocaso de los dioses* y culmina su producción con el musicalmente innovador festival sagrado *Parsifal* (partitura definitiva de la obra concluida el 13 de enero de 1882 en Palermo).

Sobre Verdi sus obras más populares fueron: *Rigoletto* (1851), *Il Trovatore* (1853) y *La Traviata* (1853), (las fechas son las de sus estrenos). En *La Traviata*, sobre la obra de Dumas, por primera vez su protagonista es una mujer extraviada en sus amores, una cortesana de la misma época de Verdi, que no obstante es defendida por el músico con un carácter casi elegíaco en su doloroso final. En *Rigoletto*, sobre una obra de Víctor Hugo, en una corte de renacimiento, el bufón ama a su hija a la que conserva ajena a los males de la corte, pero ambos son víctimas de un destino cruel. *Il Trovatore* tiene una magnífica aria “*Di quella pira*”, en donde el trovador se revela a favor de la libertad y contra la opresión de la que es víctima una gitana, que él cree su madre y concluye con una arenga “*a las armas*”. Este pasaje fue elegido por el gran director Luchino Visconti, muy influido por Verdi, para el comienzo de su película *Senso*. “Verdi y el melodrama han sido mi primer amor y no me arrepiento de ello, por más que me lo reprochen”, ha manifestado Visconti.

Es claramente evidente que entre Verdi y Wagner surge lo que podemos llamar “**el corazón de la ópera**”, en ellos se encierra la esencia y renovación de la ópera actual, ambos románticos, en un viaje continuo a conmover el alma humana y emociones más sublimes.

El legado musical de Verdi y Wagner es realmente inmenso. Texturas y voces de grandes intérpretes, tanto wagnerianas como verdianas dan buena cuenta del gran talento de estos dos titanes de la ópera.

He aquí la huella que pervive hoy día, la música que crearon es eterna y perdura en nuestros propios corazones de forma profunda por siempre.

Bibliografía:

- Paul Henry Lang. *La música en la civilización occidental*. Buenos Aires, Eudeba, 1963.
- Percy Scholes. *Diccionario Oxford de la música*. Buenos Aires, Sudamericana, 1964.
- John Louis Digaetani. *Invitación a la ópera*. Buenos Aires, Javier Vergara, 1989.
- Marcel Beaufils, Marcel Brion, René Dumesnil, y otros. *Wagner*. Compañía Fabril editora, Buenos Aires, 1964.
- Peter Conrad. *Canto de amor y muerte. El significado de la ópera*. Buenos Aires, Javier Vergara, 1988.
- Bernard Shaw. *The perfect wagnerite*. New York, Brentano's, 1916.
- Pierre Boulez *Puntos de referencia*. Barcelona, Gedisa, 1984.
- George Steiner. *Lenguaje y silencio*. Barcelona, Gedisa, 1982.
- *Wagner et la France*, Biblioteca Nacional de París y Teatro Nacional de la Opera de París. París 1983.
- Enrico Fubini. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza, 1990.
- Eugenio Trías. *Tratado de la pasión*. Madrid, Taurus, 1979.
- Rene Leibowitz *La evolución de la música de Bach a Schoenberg*. Buenos Aires, Nueva visión, 1957.
- Arnold Hauser. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, Guadarrama, 1969.
- Eric J. Hobsbawm. *Las revoluciones burguesas*. Madrid, Guadarrama, 1964. Capítulo 14: “Las artes”.
- Robertson y D. Stevens (directores). *Historia General de la música*. Madrid, Istmo, 1972.
- Josef Rufer. *Músicos sobre música*. Buenos Aires, Eudeba, 1964.
- Richard Wagner. *La poesía y la música en el drama del futuro*. Madrid, Espasa-Calpe, 1952.

ARQUEOLOGÍA MUSICAL: EL “PAPEL” DEL MUSICÓLOGO

VERÓNICA GARCÍA PRIOR

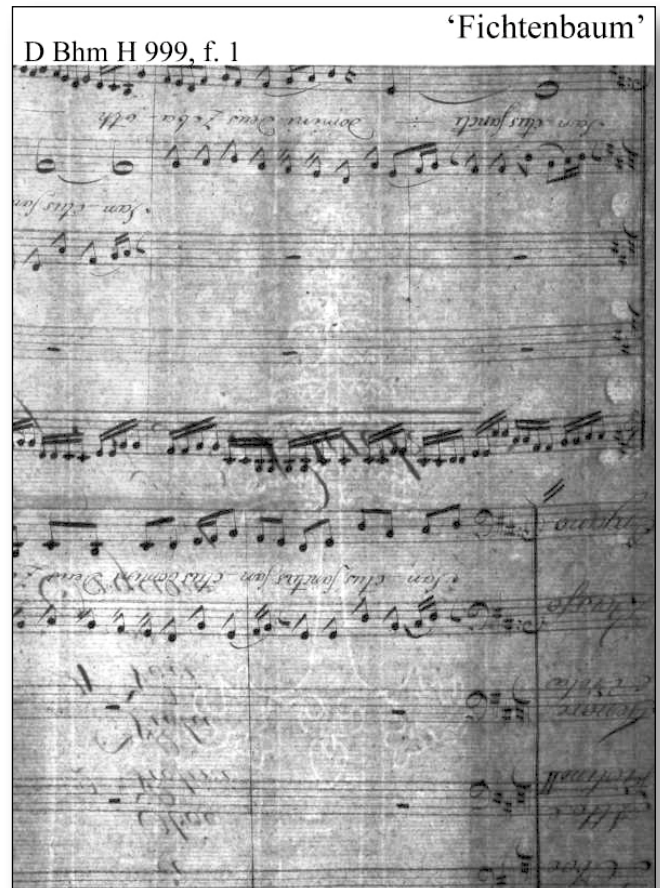
Licenciada en Historia y Ciencias de la Música y maestra de Educación Musical

De entre las muchas disciplinas o parcelas de investigación que posee cualquier ciencia hay una que resulta especialmente sugerente, atractiva y hasta “romántica”: la arqueología. La literatura y, sobre todo el cine, han tenido mucho que ver en esto... Lo arduo de la tarea multidisciplinar del musicólogo centra la cuestión justamente y recompone la rigurosidad exigible a toda tarea científica (aunque resulte innegable la emocionante atracción que lleva aparejada la indagación en el pasado).

En materia musicológica la datación de partituras pone a prueba al especialista musicólogo pues éste habrá de poseer una suficiencia investigadora que le permita coordinar datos que proceden de la historia, del análisis musical, de los modos de escritura (tipología de notación, “escuelas” caligráficas), de los estilos y finalidades compositivas... pero también de la información que deriva del **papel** utilizado y sus atributos (origen, grosor, texturas, marcas de agua, etc.). Este último aspecto (nada marginal) centrará nuestra atención.

Se hace necesario puntualizar que la existencia de manuscritos musicales completos es, en cierta manera, más bien escasa, debido a múltiples factores devastadores (guerras e invasiones), de fragmentación (manuscritos separados), de mutilación (páginas arrancadas), o de rentabilidad (reutilización del papel). Entre la escasez y el deterioro de muchos fragmentos, la labor del musicólogo se tiñe pues con visos puramente arqueológicos. Es por ello que su labor se centrará en métodos o herramientas de trabajo útiles y certeras que le permitan abrirle las puertas y poder investigar y datar manuscritos musicales con una gran fiabilidad científica. Después de haber intentado esta labor con ciertos métodos, se puede asegurar que las herramientas o metodologías más fiables para conseguir tal propósito son la observación, clasificación y comparación de las marcas de agua o filigranas que posee el papel.

La marca de agua conlleva una tarea muy habilidosa y laboriosa, por ello se denomina *filigrana* y consiste en la firma o marca que el fabricante del papel le impone a su producto mediante un arduo proceso de



fabricación consistente en dotar de un relieve y una densidad distinta en el interior del papel cuando aún la hoja se encuentra húmeda. Una vez seca se puede ver al trasluz esta marca de agua o filigrana.

El conocimiento y análisis de las marcas de agua son de crucial importancia en la empresa que nos ocupa, pues no sólo nos aporta información de su fecha y procedencia, sino que también nos permite demostrar la autenticidad del papel.

Un hecho histórico nos permitirá acotar la datación de los manuscritos: la marca de agua se inventó en Bolonia, Italia, en 1282 (y sólo a partir del siglo XVIII las partituras incluyeron una fecha).

Antiguamente el papel se fabricaba en molinos. La materia prima utilizada era trapos que se deshilachaban cuando se cocían mediante un proceso químico. Después los batanes de los molinos los batían hasta

machacarlos, convirtiéndolos en pulpa que a su vez era nuevamente trabajada hasta obtener una pulpa renovada que, una vez ya seca, daba origen a una hoja de papel. El fabricante del papel se encargaba de incrustarle la filigrana que, a su vez, proporcionaba pistas certeras sobre la procedencia del papel pues cada molino utilizaba una marca determinada. No obstante siempre hay que dejar márgenes cronológicos (factor de corrección) que derivan de hechos coyunturales que podían hacer cambiar el modelo de filigrana: simple renovación de la marca, cambios en la propiedad del molino por herencia, deterioro de los moldes, etc.

Descenderemos a partir de ahora a los ejemplos y a los aspectos concretos que guiarían la datación de un manuscrito musical.

La procedencia del papel.

En determinadas zonas españolas se utilizaban marcas de agua específicas, así como ciertos tipos de papel procedentes no sólo de España sino del extranjero. Si tomamos como ejemplo la archivística zaragozana (zona de relevancia editorial durante siglos) podríamos decir que entre los años 1630 y 1640 predominaba el papel del sur francés junto al italiano y al español. Por el contrario, en las dos décadas siguientes sólo predominó el papel francés y el genovés. Muy posiblemente estos cambios respondieran a razones socio-políticas: los dueños de la corona española que reinaran en determinadas etapas impondrían determinadas criterios a este respecto.

La calidad del papel.

Para que este aspecto opere en la investigación debe indagarse en la producción papelera de cada molino que estaba siempre condicionada por factores como sus recursos económicos, la calidad y cantidad de los materiales disponibles en esos momentos, la calidad del agua de la zona, las técnicas de secado empleadas, el clima circundante...

La necesidad de ennegrecer (retintando) las cabezas de las figuras musicales exigía un determinado grosor de papel. Así también el compositor demandaría mayor calidad del soporte para una composición acabada que para la realización de borradores.

Orientación y tamaño.

Si tenemos en cuenta la finalidad de la música escrita para la que fue expresamente compuesta, podemos observar que existe un papel de orientación horizontal, denominado "*papel pautado a la italia-*

na". Este tipo de papel se empleaba sobre todo en composiciones musicales no religiosas, como eran villancicos (no religiosos atendiendo a su origen de las villas) así como composiciones en lengua *romance*. Por otro lado, el denominado "*papel pautado a la francesa*" (de orientación vertical) era el idóneo para las piezas religiosas del canto de la liturgia, recogidas en el *fascitol* (libro de grandes dimensiones para canto coral religioso que se colocaba en un atril).

La rastrología.

En el terreno puramente musical podríamos decir que, aproximadamente, a finales del siglo XVIII el pautado del papel era realizado manualmente, hoja por hoja y utilizando un artilugio específico: una especie de pluma de cinco puntas, llamada *rastrum*. Lo curioso es que según su complejidad podía realizar un pentagrama en cada trazo o bien varios por trazo. Gracias a este tipo de artilugio de pautado musical el musicólogo disfruta de más datos de los que podemos imaginar. Si medimos en milímetros las distancias que hay entre una línea y otra, o la existente entre las líneas extremas, podemos encontrar unas "proporciones" que nos van a llevar, sin dudas, a un tipo de *rastrum* concreto. No olvidemos que en aquella época cada músico y cada país tenían sus propios utensilios con sus características medidas.

Sea necesario reiterar que la tarea de datación musical es un trabajo multidisciplinar en el que intervienen un conjunto intrincado de factores y aspectos de diversa índole entre los cuales el papel y sus filigranas han centrado el objeto de este artículo.

En lo que nos concierne y en contraste con el caso español encontramos ejemplos paradigmáticos y dignos de elogio en cuanto a metodología y tecnología de investigación musical. La *Bayerische Staatsbibliothek* de Múnich cuenta con lectores de marcas de agua que facilitan al investigador su tarea. También es ya una realidad el Proyecto DIAMM (*Digital Image Archive of Medieval Music*) acreedor de un extenso archivo digital de documentos musicales elaborado gracias a la colaboración de centenares de bibliotecas de todo el mundo.

La importancia de los métodos y técnicas de investigación son determinantes en la datación y conservación de las valiosas obras que componen el patrimonio artístico de cualquier país. Ahondar con detalle en el pasado musical nos abre al futuro y a poner a atención a lo que fuimos para saber cómo incardinar nuestro presente musical.



Filigrana de tres círculos rematados por una cruz.

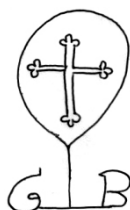
TOLEDO, AÑO 1601.



*Filigrana de tres círculos rematados por una corona.
Destinado a papel de origen genovés.*

MADRID, AÑO 1757.

La forma de la cruz se extendió por toda la zona del Mediterráneo (Sur de Francia, Italia, Sicilia y España):



Copia musical de 1639



Similar en Játiva y sin letras colgantes. 1418 y 1478.

La forma del escudo:



Es muy probable que esta marca de agua perteneciera a la corte de Madrid. Observemos que está presente el águila imperial coronada que era típica de la corona de los Habsburgo.

Bibliografía:

- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: "El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad", Departamento de Musicología, CSIC, Barcelona. Anuario Musical, 55 (2000).
- GUTIÉRREZ, Carmen Julia y CATALUNYA, David: "Arqueología virtual de manuscritos. Tecnología digital avanzada, aplicada al estudio de manuscritos medievales". Cuadernos de Música Iberoamericana, vol. 20. Julio-diciembre, 2010, 37-48. Universidad Complutense de Madrid.
- <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=77740>
- <http://www.farodevigo.es/portada-pontevedra/2012/12/19/papel-antiguo-molinos-partir-trapos-machacados/72934.html> (Molinos para hacer papel).

LAS ESCUELAS DE VIOLÍN (I): LA ESCUELA ITALIANA

SANTIAGO DE LA RIVA

Profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (2001-2013).

Profesor de violín del Conservatorio Manuel Carra de Málaga (desde 2013). Concertista.

M.^a ÁNGELES MARTÍNEZ GONZÁLEZ

Profesora de violín del Conservatorio Superior de Música de Málaga.

Esta primera entrega dedicada a las escuelas de violín, y en particular a la escuela de violín italiana, tiene vocación de continuidad en otros artículos donde se abordarán las escuelas más importantes de la historia del instrumento.

La primera escuela fue la italiana, y la gran dominadora del violín durante los siglos XVII y XVIII. Posteriormente se dedicarán artículos a las escuelas alemana, francesa y franco-belga, a las escuelas nacionales más importantes de finales del siglo XIX y principios de XX, y uno monográfico dedicado al virtuoso más importante de la historia, el gran Nicolò Paganini.

1. ITALIA: ANTES DE CORELLI

Durante el siglo XVII aparecieron en Italia una serie de compositores que le otorgaron al violín una gran importancia en sus obras. Claudio Monteverdi (Cremona, 1567; Venecia, 1643), compositor famoso por sus obras vocales y óperas, fue educado como instrumentista de cuerda, de ahí que no sorprendan sus muchas innovaciones en el uso expresivo del violín. En sus últimas obras usó el *trémolo*, el *pizzicato* y recursos expresivos como el *fp²*, e incluso usó hasta la quinta posición del violín². Asociados e indudablemente inspirados por él estuvieron muchos violinistas, entre ellos Biagio Marini (Brescia, 1587; Venecia, 1663) y Carlo Farina (Mantua, 1600; 1640). Marini fue un auténtico virtuoso que trabajó junto a Monteverdi en Venecia. En su op. 8, un volumen con 68 piezas instrumentales para varios instrumentos en varias combinaciones, usa dobles cuerdas, acordes de tres y cuatro notas, pasajes muy rápidos e incluso experimenta con la afinación de las cuerdas. Otro virtuoso fue Farina, concertino en Dresde. Allí publicó cinco colecciones de piezas instrumentales usando el violín con gran imaginación: efectos como *con legno*, *sul ponticello*, *glissandos*, *scordatura*, tocar el violín a la manera de una guitarra española, y muchos más.

A mitad de siglo, Marco Uccellini (1603; Forlimpopoli, 1680) escribió la música más avanzada para violín.

1 SCHWARZ, Boris. *Great Masters of the Violin*. Nueva York: Simon and Schuster, 1983, p. 35.

2 KOLNEDER, Walter. *The Amadeus Book of the Violin*. Portland: Amadeus Press, 2001, p. 264



ARCANGELO CORELLI

Estuvo en activo hasta 1665 en la catedral y en la corte de Módena. Llegó a usar el sol en la sexta posición en la cuerda de mi contribuyendo a ampliar el registro del violín. Al mismo tiempo el compositor y organista Maurizio-Cazzati (Lucera, 1620; Mantua, 1677) accedió al puesto de maestro de capilla en la iglesia de San Petronio de Bolonia ayudando al desarrollo de la música instrumental de manera muy significativa. Allí aglutinó muchos músicos, caso de Giovanni Battista Vitali (Bolonia, 1632; Bolonia, 1692), que estudió con Cazzati desde 1658 y aunque su instrumento era el violoncello también tocaba la viola y el bajo, y conocía lo suficiente el violín para enseñar a su hijo, Tomaso Antonio Vitali (Bolonia, 1663; Modena 1745), que llegó a ser un prominente músico por derecho propio y más famoso que su padre gracias a su *Chaconne* para violín y continuo, aunque la autoría de esta obra no está plenamente confirmada.

Otro importante miembro de la Orquesta de San Petronio fue Giuseppe Torelli (Verona, 1658; Bolonia, 1709). En 1698 publicó su op. 6, "*Concertimusicali*", y lo novedoso de esta colección es que contiene dos conciertos

que requieren violín solista. Posiblemente Torelli fue el primero que compuso conciertos para un solo violín y orquesta, un esfuerzo que fue rápidamente seguido por Vivaldi en Venecia, convirtiéndose en el gran compositor del concierto solístico.

Esta es la situación en la que se encontraba el violín en Italia antes de la aparición en escena de Arcangelo Corelli.

2. ARCANGELO CORELLI (Fusignano, 1653; Roma, 1713)

Se considera a Corelli el primer gran profesor de violín de la historia, y el fundador de la "Escuela de Roma". Entre sus alumnos destacan G. B. Somis, F. S. Geminiani y P. A. Locatelli, de los que se hablará más adelante, aunque enseñó a otros muchos violinistas italianos, entre ellos Carbonelli, Castrucci, Gasparini o Mascitti. Entre sus alumnos extranjeros destacan el francés Anet, el alemán Störl y quizá el español José de Herrando, aunque no hay claras evidencias de esto³. Herrando escribió el primer tratado sobre violín en español, titulado: "Arte, y puntual explicación del modo de tocar el violín" (París, 1756).

Corelli recibió sus primeras enseñanzas de violín en su ciudad natal, y a los 13 años se traslada a Bolonia donde la orquesta de la Catedral de San Petronio empezaba a ser un centro importante en cuanto a la música instrumental se refiere. Ercole Gaibara fue el fundador de la "Escuela Boloñesa de violín" y entre sus alumnos figuran G. Benvenuti, L. Brugnoli y B. G. Laurenti. Se cree que estos tres violinistas fueron los profesores de Corelli, que más tarde cuando se trasladó a Roma fue conocido como "Il Bolognese".

Aunque Corelli no fue el violinista virtuoso más importante de su época, no siguió los pasos de Farina y otros que contribuyeron al desarrollo de las posiciones altas del violín, no experimentó con la "scordatura" como sí hizo Biber, o con una escritura tan complicada polifónicamente como la de la escuela alemana. Alrededor del año 1700 era, de lejos, el violinista-compositor más interpretado de Europa. Su influencia y reputación se propagó notablemente a través de la diseminación de sus obras, debido tanto al importante auge de la impresión musical en su época, como a su mercedísima e indudable fama como profesor.

Corelli fue el primer compositor que logró su enorme fama exclusivamente a través de composiciones instrumentales, y su catálogo se hace rápido. Compuso cuatro colecciones de sonatas a trío, una de sonatas para violín y continuo, su op. 5, y una última, la op. 6, formada por *concertigrossi*. Cada una de estas colecciones consta de doce obras, así que el total es de setenta y dos (compuso algunas otras obras de menor interés o de dudosa autoría).

Centrémonos ahora en su op. 5. Esta es la más famosa de las colecciones violinísticas del siglo XVIII (Roma, 1700), y antes del año 1800 aparecieron al menos cua-

renta y dos ediciones. Esta colección de sonatas está dividida en dos partes, la primera comprende seis sonatas de iglesia y la segunda seis de cámara. La última sonata está constituida por una pieza en forma de variación, *La Follia*, que es tal vez la más célebre de las composiciones corellianas. El tema, variado veintitrés veces, es popular, y la novedad del discurso de Corelli radica en que cada variación, además de evidenciar el material temático, ensalza una técnica especial de la notación musical violinística, de modo que esta obra es un muestrario del virtuosismo del siglo XVII, y a partir de ella y de las otras sonatas de la op. 5 se desarrollará toda la asombrosa creación violinística del siglo XVIII, así que esta colección de sonatas puede ser considerada bien como una síntesis de cuanto se había hecho hasta entonces, bien como prototipo para lo venidero.

3. LOS PRINCIPALES ALUMNOS DE CORELLI

Los alumnos de Corelli se encargaron, a través de sus viajes, de sus enseñanzas, y del hecho de dar a conocer la música de su maestro, de llevar la tradición corelliana por toda Europa. Entre ellos, como ya dijimos antes, destacan por su transcendencia: Somis, Geminiani y Locatelli.

3.1 GIOVANI BATTISTA SOMIS (Turín, 1686; Turín, 1763)

Su padre le enseñó a tocar el violín, y fue un niño tan inusualmente dotado para su instrumento que a los diez años ingresó en la Capilla Ducal de su ciudad natal como violinista. En 1703 se trasladó a Roma para estudiar con Corelli, donde permaneció durante tres años (es posible que también estudiara con Vivaldi en Venecia por un breve periodo de tiempo). A su regreso a Turín reingresó en la Capilla Ducal, donde permaneció como violinista solista y concertino hasta el final de su vida.

Compuso, según un catálogo autógrafa, 152 conciertos para violín y orquesta, pero ninguno se publicó durante su vida y solo nueve nos han llegado manuscritos, y numerosas sonatas de cámara (no cultivó la sonata de iglesia). Sus sonatas publicadas nos muestran a un compositor con buen gusto y un nexo entre la tradición corelliana y el estilo clásico temprano.

Destacó sobretodo como profesor, y fue el fundador de la "Escuela Piamontesa". Entre sus alumnos italianos el más importante es sin duda G. Pugnani (Turín, 1731; Turín 1798), que más tarde sería el profesor de Viotti, quien a la postre sería a su vez el gran impulsor de la ascensión de la moderna escuela francesa de violín, la cual dominaría todo el siglo XIX. De Viotti hablaremos con profusión en el capítulo dedicado a esa escuela (debemos incidir en esta línea sucesoria como la más importante de la historia del desarrollo del violín, la que nos lleva de Corelli, pasando por su alumno Somis y por el discípulo de este, Pugnani, hasta Viotti, reconocido este último como "el padre de todas las escuelas modernas de violín").

Entre los alumnos franceses de Somis hay que destacar al gran violinista J. M. Leclair y a L. G. Guillemain, que llevaron sus conocimientos a París, y a sus alumnos italia-

3 Cfr. JASINSKI, Mark H. En: *The New Grove*. Londres: Macmillan Publishers L., 1995, volume 8, p. 518

nos J. P. Guignon y C. Chabran, así como a su hermano menor G. L. Somis, que también desarrollaron su actividad en dicha ciudad. Podemos afirmar, por lo tanto, que la escuela de Somis estaba muy bien representada en la capital francesa sobre la sólida base del estilo corelliano.

Según los violinistas J. Joachim y A. Moser, la escuela de Somis “ejerció la más alta influencia que haya podido derramar cualquier otra escuela de violín”⁴, y su rasgo más característico era, como recogen G. Pasquali y R. Principe en su tratado *El violín*, la amplitud de sonido⁵.

3.3 FRANCESCO GEMINIANI (Lucca, 1687; Dublín 1762)

Era hijo de un violinista de la corte en Lucca, quien probablemente fue su primer profesor de violín. Más tarde estudió con C. A. Lonati en Milán y luego con A. Scarlatti y Corelli en Roma; este último fue el que más le influyó y su modelo como violinista. Desarrolló la mayor parte de su carrera en el Reino Unido.

No compuso conciertos para violín solista, algo que tampoco hiciera Corelli, pero sí, al igual que su maestro, sonatas para violín y *concerti grossi*. Sus sonatas muestran una técnica muy sólida que supera en altura de posiciones, velocidad y también en dobles cuerdas a las de su in-



Francesco Geminiani.
Portada de su tratado *El arte del violín* (1751)

signe profesor. También debemos recordar que compuso una excelente *Sonata para violín solo senzabasso*.

Tuvo alta demanda como profesor de violín por los miembros de la sociedad de Londres y Dublín, de esta forma podemos decir que contribuyó a formar el gusto del público británico. Al final de la década de 1740 empezó a escribir tratados y métodos de estudio, siendo *El arte de tocar el violín* (*The Art of Playing on the Violin*, 1751) el más importante para el tema que nos ocupa. Este tratado es el más sobresaliente e influyente sobre la manera de tocar el violín en Italia, en la tradición corelliana, del siglo XVIII. Sería imposible hablar en este artículo con amplitud de este tratado fundamental, pero sí podemos decir que en él, Geminiani escribe sobre la forma de ejecutar los cambios de posición, nos da digitaciones para las escalas cromáticas, nos habla del vibrato, sosteniendo una actitud profética: él lo valoraba como uno de los métodos de expresión más importantes de la técnica violinística, por lo que opinaba que debía usarse siempre que fuera posible, y es la primera vez que en un tratado de violín se hace referencia a una incipiente clase de vibrato continuo; propone la forma habitual de coger el arco de la época en Italia, nos habla de la posición de codo, muñeca y mano izquierda, y de otros muchos asuntos.

Para terminar decir que la lectura del prefacio de este tratado nos ayuda a descubrir y entender algunos de los principios que regían la técnica e interpretación violinística de la Escuela de Roma y de prácticamente toda Italia. Así reza: “El arte de tocar el violín consiste en sacar del instrumento una sonoridad que pueda parangonarse con la más perfecta voz humana; en ejecución de cada pasaje con justeza y delicadeza de expresión, en armonía con el verdadero espíritu de la música”⁶.

3.4 PIETRO ANTONIO LOCATELLI (Bergamo, 1695; Amsterdam, 1764)

En 1711, con 16 años, se fue a Roma para estudiar con Corelli, aunque según qué fuentes se consulten, no hay plena seguridad de que estudiase allí con él: de todas formas, sea cierto o no, no hay duda de que entró en contacto con su escuela y tradición. Desde 1729 desarrolla su carrera en Amsterdam.

La contribución más relevante de Locatelli a la técnica violinística y una piedra de toque en la historia del violín es su Op. 3, *L'arte del violino: XII concerti, cioé violino solo con XXIV capricci ad libitum* (Amsterdam, 1733). Esta obra es un hito en el desarrollo de la técnica violinística desde Corelli hasta la escuela francesa impulsada por Viotti, pasando a través de la de Vivaldi.

En lo referente a la técnica del violín debe ser reconocido como la figura más influyente e innovadora anterior a Paganini. Sus 24 Caprichos suponen un enriquecimiento del vocabulario técnico del violín y animaron a otros

4 PASQUALI, Giulio / PRINCIPE, Remy. *El Violín*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952, p. 165.

5 *Ibid.*

6 GEMINIANI, Francesco. *The Art of Playing on the Violin*. Nueva York: Oxford University Press, 1952. Edición Facsímil, prefacio.

compositores a experimentar y llegar cada vez más lejos. Su mayor reconocimiento le vino de mano de Paganini, que descubrió sus conciertos y caprichos de *El arte del violín* en sus años de estudiante. En palabras de Paganini: “Esta obra está llena de ideas nuevas que nunca tuvieron el éxito merecido por su excesiva dificultad”⁷. Además de lo dicho, Paganini le hizo un homenaje en su Capricho nº 1 al citar casi literalmente el Capricho nº 7 de Locatelli.

En lo referido a su estilo, es conocido por explotar las posiciones más altas del violín y por la profusa utilización de extensiones. Su modo de tocar tenía los dos extremos: una gran fuerza y brillantez en los pasajes de bravura, y delicadeza y dulzura en los cantábiles.

4. ANTONIO VIVALDI (Venecia, 1678; Viena, 1741)

Compositor, virtuoso del violín, profesor de violinistas y orquestas, maestro de capilla, empresario de ópera..., a la edad de 30 años ya era uno de los músicos más famosos del mundo occidental. Estamos pues ante uno de los músicos más importantes del Barroco, y en este artículo solo nos ocuparemos sucintamente de su faceta como violinista y como compositor para su instrumento.

Un factor decisivo para el extraordinario florecimiento de la obra concertística de Vivaldi fue su nombramiento como profesor de violín en el año 1703 del *Ospedale della Pietà* de Venecia, el hospicio de niñas huérfanas e ilegítimas en el que Vivaldi trabajó durante casi toda su vida, cuya célebre y virtuosa orquesta supuso para él un cotidiano laboratorio musical que explica en gran medida la riqueza del repertorio instrumental del compositor.

Vivaldi es conocido sobre todo por sus conciertos para solista, en la estela de los que compuso Torelli. De los más de 400 que forman su catálogo, 222 son para violín solista y orquesta (según figura en el catálogo de sus obras elaborado por Peter Ryom⁸), y en unas decenas más el violín es uno más de los solistas entre otros instrumentos.

Se conservan algunas descripciones de cómo era Vivaldi como violinista, y sus conciertos nos dan clara muestra de ello. Se sentía cómodo en las posiciones altas, que exploraba en complejos arpeggios: mientras los dedos de la mano izquierda se mantenían en posición el arco pasaba por varias cuerdas alternativamente, este golpe de arco es conocido como *bariolage*, es eminentemente barroco y ejecutándolo se obtiene una sensación polifónica. Para conseguir todos los efectos que esto producía usaba un lenguaje sugerente en sus indicaciones. No utilizaba muchas dobles cuerdas y escribía pocos pasajes polifónicos; en este sentido seguía, lógicamente, la tradición italiana más que la alemana, proclive esta última a la polifonía. Dominaba a la perfección la técnica de ambas manos empleando una gran variedad de golpes de arco, y

parece que era capaz de ejecutar grandes extensiones con su mano izquierda.

Vivaldi es la figura más importante en el desarrollo de la técnica del violín después de Corelli, y el impulsor de la “Escuela Veneciana” violinística, y sus composiciones pronto supusieron un reto para los virtuosos del instrumento. Dio clases durante toda su vida, sin embargo, pocos de sus alumnos son ahora conocidos. La mayoría de las jóvenes estudiantes del hospicio cayeron en el anonimato, y sus alumnos famosos incluyen a violinistas ya formados que visitaban Venecia y quizá tomaban algunas lecciones con él, pero en realidad el principal objetivo de su viaje a Venecia era escuchar y observar el estilo violinístico vivaldiano. Uno de ellos fue J. G. Pisendel, concertino en Dresde, que estudió con Vivaldi durante algunas semanas surgiendo una cordial amistad entre ambos.

5. GIUSEPPE TARTINI (Pirano, 1692; Padua, 1770)

Pertenece a una generación que estuvo directamente influenciada por Corelli y Vivaldi. Su vida une dos épocas y refleja el cambio gradual del Barroco al estilo galante, con obras que representan ambas maneras de tocar y componer para el violín.

Fue esencialmente autodidacta, pero se apropió de las enseñanzas que dejaron Corelli, cuyas obras admiraba, Vivaldi, cuyo prototipo de concierto expandió y desarrolló, Veracini, cuyo virtuosismo le empujó a buscar la belleza en la interpretación, y Locatelli, cuya obra *El arte del violín* supuso un desafío para su técnica.

Fue muy solicitado siempre como profesor, y hacia 1727 fundó una escuela para violinistas y compositores, la “Escuela de Padua”. Se le conocía como el *maestro dell'enzioni* y tuvo más de 70 alumnos, entre ellos: Nardini, De Tremais, J. G. Graun, Manfredini, Paganelli, J. G. Nauemann, Rust y Pagin.

El propósito de Tartini era combinar en su estilo la técnica y la interpretación, poniendo especial énfasis en el arco: se dice que usaba dos arcos para practicar, divididos con marcas en tres y cuatro segmentos, y en sus alumnos se podía sentir su inclinación por la búsqueda de la belleza en el sonido. Su máxima era: *Per ben suonare bisogna ben cantare*.

En una carta a su alumna Magdalena de Sirmen⁹ nos da detalles sobre su visión de la enseñanza, así como en varios de sus escritos pedagógicos. En dicha carta acentúa la importancia de los ejercicios con el arco, y dice que por el sonido que se produce se debe poder indicar qué parte del arco está en contacto con la cuerda, y que hay que dedicar al menos una hora diaria a ejercicios solamente con aquel. La carta también recoge información de cómo mejorar la lectura a vista, de los distintos golpes de arco, de los trinos, etc. Una colección de variaciones basadas

7 SCHWARZ, Boris. *Great Masters...* op. cit., p. 99

8 QUEIPO DE LLANO, Pablo. *El Furor del Prete Rosso*. Madrid: Fundación Scherzo y A. Machado Libros, S.A., 2005, p. 213.

9 La traducción de esta carta al castellano se puede consultar en el libro de PASQUALI, Giulio / y PRINCIPE, Remy. *El Violín...* op. cit., pp. 167-169.

en la *Gavotte op. 5 n° 10* de Corelli titulada *L'arte del arco* muestra el enfoque sistemático que desarrollaba para la técnica de la mano derecha.

Sus dos obras más conocidas para violín son sonatas, y ambas en la tonalidad de sol menor, la celeberrima *El trino del Diablo* y *Didone Abbandonata*. La primera es una obra donde demuestra su dominio del violín en concepto, ejecución y exploración de sus posibilidades, y la segunda debe su fama a sus cualidades expresivas, estrechamente relacionadas con la emotiva profundidad de la escena final del tercer acto del drama que lleva el mismo nombre escrito por Metastasio, que la inspiró.

6. OTROS VIOLINISTAS ITALIANOS

Antes de concluir este artículo debemos escribir, aunque sea sucintamente, sobre algunos otros violinistas italianos de la época pre-Paganini. Pietro Nardini (Livorno, 1722; Florencia, 1793), que fue el más eminente alumno de Tartini, desarrolló una carrera concertística importante y tuvo numerosos alumnos. De su catálogo de obras destacan sus seis conciertos para violín, que influyeron sobre el joven Mozart de manera inequívoca, por la peculiaridad de sus allegros cantábiles. Gaetano Pugnani (Turín, 1731; Turín, 1798) fue un excelente profesor que hizo mucho por el desarrollo del arte violinístico, entre sus alumnos figuran Bruni, Polledro, Borghi y, sobretodo, Viotti, que se autodenominaba "alumno del célebre Pugnani" en su música impresa. Compuso mucho, incluyendo música de cámara de excelente factura. Antonio Lolli (Bergamo, 1730; Palermo, 1802), un gran virtuoso y concertista que viajó por toda Europa. Vivió en Stuttgart y en San Petersburgo, donde fue nombrado músico de cámara de Catalina II de Rusia. En sus conciertos y sonatas hay pasajes en posiciones muy altas sobre todas las cuerdas, incluida la de sol. Tuvo una clara influencia sobre Paganini, que pudo haberle oído en varias ocasiones.

Otro violinista importante fue Bartolomeo Bruni (1759; 1823), alumno de Pugnani. En 1780 se trasladó a París donde tuvo éxito como profesor, violinista y compositor. Sus métodos violinísticos aún se usan y realizó trabajos pedagógicos como: *Nouvelleméthode de violon* (1784) y *Caprichos en forma de estudio para un solo violín* (1787). Federigo Fiorillo (Brunswick, 1755; 1823), aunque nacido en Alemania, también pertenece al mundo de la música italiana. Compuso más de setenta obras pero por lo que se le sigue conociendo actualmente es por sus *Étude pour le violonformant 36 caprices, op. 3*, un trabajo de alto valor pedagógico. No debemos olvidarnos tampoco de Alessandro Rolla (Pavía, 1757; Milán, 1841), que consiguió merecida fama como profesor sobre todo por dar clase durante un tiempo al joven Paganini. Fue profesor del nuevo Conservatorio de Milán desde su fundación en 1808.

A finales del siglo XVIII muchos violinistas importantes continuaron con la tradición de los grandes maestros de la escuela italiana clásica, los Corelli, Vivaldi, Somis, Geminiani, Locatelli, Tartini, formando un puente hacia Paganini. Pero dicha escuela entraba en su declive. Según Boyden, esta decadencia empezó en 1761, el año en que L'abbé le fils¹⁰ publicó su escuela de violín: "Esta es una fecha que sirve de marca tanto para el declive gradual de la escuela italiana como para el ascenso paulatino de parte de la francesa"¹¹.

10 Joseph-Barnabé Saint-Sévin L'abbé le fils (Agen, 1727; París, 1803). Compositor y violinista francés que publicó en París en 1761 su método *Principes du violon pour apprendre le doigté de cet instrument, et les differens agréments dont il est susceptibles*.

11 KOLNEDER, Walter. *The Amadeus Book...*, op. cit., p. 367.

Bibliografía:

- GEMINIANI, Francesco. *The Art of Playing on the Violin*. Nueva York: Oxford University Press, 1952. Edición Facsímil.
- KOLNEDER, Walter. *The Amadeus Book of the Violin*. Portland: Amadeus Press, 2001.
- PASQUALI, Giulio/ PRINCIPE, Remy. *El Violín*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.
- QUEIPO DE LLANO, Pablo. *El Furor del Prete Rosso*. Fundación Scherzo y A. Machado Libros S.A., 2005
- SADIE, Stanley. *The New Grove*. Londres: Macmillan Publishers L., 1995.
- SCHWARZ, Boris. *Great Masters of the Violin*. Nueva York: Simon and Schuster, 1983.
- STOWELL, Robin. *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

LA DOMINANTE SECUNDARIA Y LA MODULACIÓN

SU ANÁLISIS EN LA SONATA EN FA MAYOR KV. 280 DE MOZART

DIEGO PEREIRA LÓPEZ

Profesor de Fundamentos de Composición en el Conservatorio Profesional "Martín Tenllado" de Málaga

Los conceptos de modulación y dominante secundaria están muy relacionados entre sí. Ambos comparten tantas analogías que, a veces, al tratar de diferenciarlos, se puede convertir en una labor compleja.

Antes de comenzar con la aplicación que Mozart hace de estos conceptos en su Sonata en Fa mayor "Kv. 280", vamos a explicar sucintamente cada uno de estos conceptos.

Dominante secundaria

Como su propio nombre indica una dominante secundaria, es un acorde de dominante que resuelve sobre un grado secundario de la escala, es decir, todos exceptuando el primero.

Partiendo de la tonalidad de Do mayor, vamos a realizar la armonización de la escala diatónica de dicha tonalidad, con acordes tríadas:



A continuación introducimos las dominantes secundarias de cada grado. El grado de la escala sigue apareciendo armonizado con tres sonidos y con el valor de una negra, mientras que la dominante secundaria aparece armonizada con cinco sonidos y con el valor de blanca.



La armonización de cada grado de la escala diatónica de do mayor con acordes tríada aparece enumerada con números romanos. Cada uno de esos grados son susceptibles de ser enfatizados con una dominante secundaria, que aparecen en el ejemplo con números romanos pero tachados, distinguiendo de esta ma-

nera un acorde diatónico (número romano sin tachar) y la dominante secundaria (número romano tachado).

Existen diferentes maneras para designar o cifrar una dominante secundaria, la más habitual consiste en tachar el número romano. Un I significa que construyas un acorde de dominante sobre el primer grado de la escala. Es muy habitual encontrarlo de la siguiente forma: I*, y también: V/IV, es decir, dominante del cuarto.

Para construir un acorde de dominante, tan sólo, hay que superponer terceras desde cualquier nota de la escala diatónica con la siguiente relación interválica, partiendo siempre desde el bajo:

3ª mayor, 5ª justa, 7ª menor 9ª mayor o menor.

La modulación

Uno de los innumerables placeres que nos proporciona el sistema tonal, es la modulación. Resulta muy atractivo para el oyente observar cómo en el transcurso de una composición se producen cambios de centros tonales, es decir, poder viajar de una tonalidad a otra.

El final del Renacimiento y el principio del Barroco marcan un punto de inflexión muy importante en la historia de la música Occidental. El sistema tonal irá reemplazando de forma paulatina al sistema modal. Los 8 modos eclesiásticos (o en total los 12 modos que anunciaba el teórico, poeta y humanista Heinrich Loriti Glareanus en su tratado "Dodecachordon" de 1.547) convergen en dos: el modo mayor y el modo menor.

Por lo tanto el paso del mundo modal al tonal supone un empobrecimiento al pasar de doce modos a tan sólo dos. En compensación, el sistema tonal, entre otras muchas características, posibilita la modulación, es decir poder emigrar a diferentes centros tonales.

Cuándo un compositor escribe una obra en el sistema tonal y quiere modular ¿Cómo lo hace? ¿Es libre de viajar a cualquier tonalidad de forma caprichosa, o sin embargo el paso de una tonalidad a otra viene regulado de alguna forma?

Imaginemos que vamos a realizar una obra en la tonalidad de do mayor. ¿Cuáles son las tonalidades a las que podría modular? La respuesta la encontramos en la siguiente tabla:

1 sostenido en la armadura	Sin alteraciones en la armadura	1 bemol en la armadura
Fa mayor	DO MAYOR	Sol mayor
Re menor	La menor	Mi menor

Imaginemos que situamos un péndulo sobre la columna del centro. Si hacemos balancear el péndulo desde Do mayor observaríamos que éste oscila entre las tonalidades de Fa mayor y Sol mayor con sus correspondientes relativos.

Por lo tanto modulamos a tonalidades vecinas, es decir, tonalidades muy cercanas a la principal. Si queremos modular de Do mayor a Fa mayor, podemos observar que todas las notas de la escala son comunes, a excepción de la nota Si (Si natural en Do mayor; Si bemol en Fa mayor). Lo mismo sucede cuando queremos modular de Do mayor a Sol mayor. Las notas de la escala diatónica de ambas tonalidades son comunes, a excepción de la nota Fa (Fa natural en Do mayor; Fa sostenido en Sol mayor).

Una vez expuestas todas las modulaciones y dominantes secundarias que pueden aparecer en la tonalidad de Do mayor ¿por qué es fácil confundir estos términos? Los siguientes ejemplos ilustran muy bien la ambigüedad de la que hablamos.

Imaginemos que en un pasaje determinado de una obra que está en Do mayor, aparece uno o varios compases que contienen una serie de alteraciones que no se corresponden con la tonalidad de origen:



Observamos cómo el acorde que aparece escrito en blanca contiene alteraciones que no son propias de la tonalidad de Do mayor. Es en este momento

cuando nos asaltan dudas: ¿se trata de una dominante secundaria y por lo tanto el cifrado sería I que resuelve en un IV? o ¿se trata de una modulación a Fa mayor?

Tanto los acordes utilizados como las alteraciones para elaborar una dominante secundaria o una modulación son idénticos... Este es el motivo por el que a menudo no es fácil dar una respuesta decidida a la hora de diferenciar estos términos.

Entonces... ¿Cómo podemos saber si en un pasaje de una obra se produce una modulación o tan sólo se trata de una dominante secundaria?

Para dar una respuesta decidida a la pregunta, vamos a hacer un estudio del tratamiento que Mozart hace en sus obras, en concreto nos vamos a centrar en la Sonata Kv 280.



Mozart comienza esta sonata con un maravilloso tema en la tonalidad de Fa mayor, sin embargo cuando llegamos al compás 3 observamos que aparece una alteración en la mano derecha; la nota Mi aparece con un bemol (aparece señalado con una flecha en la partitura). Es lógico que a esta altura del artículo nos hagamos la siguiente pregunta: ¿de qué se trata?... ¿de una dominante secundaria o de una modulación?

En este caso se trata de una dominante secundaria, por lo que habría que cifrarlo de la siguiente manera: †

En el siguiente ejemplo se detalla las diferentes maneras en las que se podría cifrar el compás número 3:



A continuación se detallan una serie de indicios que demuestran que se trata de una dominante secundaria:

1. La obra está en Fa mayor, por lo tanto el compositor creará una sección de cierta longitud que suene a Fa mayor, así que no es lógico que comience la obra en el compás uno en Fa mayor y al instante, cuando la tonalidad aun no ha tenido tiempo de establecerse, quiera modular hacia Si bemol mayor.

2. La Dominante del compás 3 es una dominante secundaria porque aparece de forma puntual. Si Mozart hubiese querido modular a Si bemol mayor hubiese repetido esta progresión de acordes en más ocasiones.
3. Cuando el tema reposa en el compás 6 lo hace sobre el acorde de Fa mayor. Es otro indicio que nos ayuda a ver que la alteración del compás 3 es algo puntual, un hecho aislado que no evoluciona hacia la consolidación de una cadencia sobre la tonalidad de Si bemol mayor.
4. El contexto armónico de los compases comprendido entre el número 1 y el compás 17 hacen ver el uso de continuas progresiones de acordes en el ámbito de Fa mayor, no pudiendo interpretar esos compases como Si bemol mayor.

Citamos dentro de esta misma pieza un ejemplo de modulación. Para ello analizamos el desarrollo de la Sonata y extraemos los compases comprendidos entre el 57 y el 66.

El desarrollo de esta Sonata comienza en la tonalidad de Do mayor. Como es habitual en el desarrollo de la Sonata clásica, el compositor busca la tonalidad de relativo.

Observamos que en el compás 64 (Señalado en el ejemplo con una flecha) aparece un acorde de séptima de dominante (la novena aparece como apoyatura, es decir el Si bemol). Este acorde contiene dos notas alteradas (Do sostenido y Si bemol). Dichas alteraciones no se corresponden con la tonalidad de Do mayor por lo tanto de nuevo nos cuestionamos si este compás funciona como una dominante secundaria o sin embargo se produce una modulación.

En este caso se trata de una modulación y al igual que hicimos anteriormente vamos a argumentar los motivos:

1. Si el desarrollo empieza en la tonalidad de Do mayor, al llegar al compás 64 lo podríamos cifrar como una dominante secundaria, es decir, como VI, pero si continuamos analizando observamos

que ese acorde no es un hecho aislado, sino que Mozart a los dos compases lo repite. La reiteración denota que no es algo puntual. Cuando una persona emite un mensaje que considera que es muy importante, lo repite para que el oyente se percate de la importancia de éste.

2. No cabe la menor duda que cada compás que escribe Mozart es de una riqueza inigualable, pero dentro de los 10 compases que estamos analizando, hay compases que por su situación tienen más peso que otros. Sin duda el compás más importante de esta parte del desarrollo es el número 66 ¿por qué? Porque es el compás sobre el que se produce la cadencia (reposo). Al tratarse de un compás tan importante, debe estar ocupado por un grado de peso. Los grados más característicos y utilizados dentro de una tonalidad son el I y el V (tónica y dominante). Por lo tanto si el compás 66 debe estar ocupado por la tónica o la dominante debemos pensar que hemos modulado a Re menor.
3. El contexto: si analizamos la tonalidad que aparece desde el compás 67 hasta el 80 está anclado a la tonalidad de Re menor. Por lo tanto no estamos hablando de un hecho aislado que aparece de forma puntual.

La música está llena de términos ambiguos y de gran sutileza. Los conceptos utilizados en el presente artículo tienen muchos elementos en común, tantos que discernir entre un concepto u otro a veces se convierte en una ardua tarea, pero para conocer con rigor estos términos musicales que forman parte de nuestra jerga habitual, lo mejor que podemos hacer es beber de las fuentes y estudiar a los grandes compositores elaborando un estudio de cómo ellos utilizaban estos recursos.

Con el análisis parcial de esta Sonata de Mozart hemos podido hacer una diferenciación entre modulación y dominante secundaria, para ello no sólo hemos analizado el compás donde aparecen las alteraciones que nos indican que se ha producido una modulación o una dominante secundaria, sino que hemos analizado el contexto donde se desenvuelven. Al analizar todos los agentes que rodean la aparición de ese acorde alterado y relacionarlo con su contexto, nos ha permitido encontrar una respuesta decidida y coherente a la eterna pregunta: ¿se trata de una dominante secundaria o de una modulación?

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

BUFFET
Crampon & Cie
PARIS

CENTRO BUFFET MÁLAGA

Conservatoire
R13
RC
Vintage
Festival
Prestige
Tosca
Divine

Stock permanente
Servicio Técnico

BUFFET GROUP
WIND INSTRUMENTS

The Muramatsu
flute

SANKYO
FLUTES

MIYAZAWA

Altus
HANDMADE FLUTES

AZUMI

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

LA FUNCIÓN DEL DIRECTOR DE ORQUESTA



JAVIER MIRANDA

Doctor en Fenomenología Musical por la UMA.

Director Titular de la Hispanian Symphony Orchestra y Profesor del CPM de Jaén.

El hecho de escoger este tema –*La función del director de orquesta*– se debe a que en todos mis años de formación he comprobado que ésta es una de las materias más desconocidas dentro del mundo de la música, y que nuestra especialidad sea un arte intangible, hace que frecuentemente encontremos *maestros* absolutamente distintos entre sí en todos los aspectos, razón por la que creo que es interesante y necesario enumerar las funciones de un director de orquesta.

Si observamos la labor de un director de orquesta, comprobaremos que sus competencias son muy variadas y abarcan desde las estrictamente musicales hasta las gestuales y psicológicas, sin olvidar las derivadas del marketing y la administración de empresas. Evidentemente, un estudio pormenorizado de todas ellas supondría un trabajo que se excede de los objetivos fijados para el actual, razón por la que he acotado mi investigación centrándola en las competencias que son exclusivamente musicales, es decir, el estudio de la partitura, y su comunicación a la orquesta en los ensayos y en el concierto.

Para poder ilustrar mi investigación he escogido las *Variaciones sobre un tema de Haydn op.56a*, de Johannes Brahms, porque esta obra es un buen ejemplo de las múltiples dificultades a las que se enfrenta el director de orquesta. En la elección de esta obra ha contribuido también el que en general, toda la producción de Brahms posee un fuerte carácter pedagógico que queda claramente de manifiesto en este *op.56a*.

Cuando el director de orquesta se enfrenta al estudio de la partitura, son muchas las perspectivas que existen para abordarla, probablemente tantas como personas ejercen la dirección orquestal. Cuestiones musicales respecto al “*cuánto*”, “*cómo*” y “*cuándo*”, deben ser resueltas por el director de orquesta, por lo que considero necesaria la adquisición de un criterio sólido que nos permita desarrollar nuestra profesión con la máxima responsabilidad y solvencia.

“La función del director, es la de aunar en un solo criterio, el suyo, las distintas maneras de pensar, voluntades y personalidades de todos y cada uno de los miembros de la orquesta”

Enrique García Asensio

En este trabajo nos centraremos en el criterio desarrollado en las enseñanzas transmitidas por mi *Maestro Enrique García Asensio* a lo largo de mis años de estudio, que a su vez están fundamentadas en las ideas de su *Maestro Sergiu Celibidache* (1912-1996). Este director de orquesta rumano fue precursor de una forma de comprensión musical de gran trascendencia en el siglo XX, elaborando su propia teoría¹, que fue fruto de la síntesis entre la fenomenología de Edmund Husserl, la filosofía oriental y sus propios conocimientos sobre música. De este modo, podemos hablar de la “*fenomenología musical según Sergiu Celibidache*”, y definirla como una forma de comprender la música que ofrece al director de orquesta las máximas garantías de éxito.

Desgraciadamente dicha teoría no está contenida en ningún texto y sus conceptos se encuentran dispersos en entrevistas, artículos periodísticos escritos por el maestro, conferencias transcritas y las enseñanzas que transmiten testigos directos. Por lo tanto, una parte importante de mi investigación, ha sido reunir toda esta información que están realizadas en mi tesis doctoral *Fenomenología de la Interpretación: Sergiu Celibidache* (Málaga, 2012).

La bibliografía escrita sobre –*la función del director*– es poco precisa y dispersa. Esto, que a priori supone una dificultad evidente, ha hecho que la investigación haya sido una experiencia fascinante. La metodología que he empleado para poder desentrañar esta teoría ha consistido en seleccionar aquellos textos que me permitieran justificar mis afirmaciones acerca de “*la fenomenología musical de Celibidache*”, siempre a partir de sus propias palabras. Y, continuando con lo explicado anteriormente, este análisis tiene dos niveles distintos de investigación: *uno global*, que hace referencia a la síntesis de los pasos que debe seguir un

¹ *Fenomenología Musical: Disciplina que estudia el efecto de los sonidos sobre la conciencia humana* (Sergiu Celibidache)

director de orquesta desde su toma de contacto con la partitura hasta conseguir su objetivo durante la interpretación de la misma en el concierto; y otro específico, como es el estudio de fenomenología musical de este célebre maestro a través de sus textos e ilustrado en las *Variaciones sobre un tema de Haydn op.56a*, lo que nos permitirá enunciar unas pautas que acerquen la teoría a la práctica.

Un estudio de estas características no se encuentra en la bibliografía de un director de orquesta, por lo tanto su aparición es de gran interés para la comunidad de especialistas en esta materia. De hecho, los principios musicales en los que se sustenta la fenomenología musical son una válida herramienta de comprensión musical para un músico de cualquier especialidad, lo que hace aún más útil este trabajo.

Es difícil valorar el producto musical dirigido por Celibidache basándose en su teoría. La única opción que tenemos los que nunca le conocimos, ni le vimos dirigir en directo, es acudir a él desde una de sus grabaciones², que nos servirá de guía. Por ello y a pesar de su manifiesta oposición a la grabación de la música, tenemos una versión de las *Variaciones op.56a*

2 «¿Discos? [...] por Dios, yo grabé un solo disco, en 1946, que fue una porquería y todavía me avergüenza haberlo hecho. El disco no tiene ningún sentido: es como una fotografía, tiene algo inmóvil, congelado, artificial, sin profundidad ni matices» Celibidache e Bologna, cit., pág.130.

Estas afirmaciones necesitan algunas correcciones: el disco no fue uno sólo, y no se trataba de 1946. Las grabaciones tuvieron lugar en 1948, en tres ocasiones: entre el 4 y el 6 de febrero Celibidache grabó la *Sinfonía Clásica* de Prokofiev con la Berliner Philharmoniker; luego en Londres, con la London Philharmonic Orchestra, fue el turno de Tchaikovski: del 5 al 9 de julio la Quinta Sinfonía, y a finales de año (28-29 de diciembre) de algunos temas del *Cascanueces*. Por lo que se refiere a Prokofiev, una comparación con la ejecución pública del 6 de julio de 1946 destaca en la grabación en estudio tiempos un poco más relajados, y también un mínimo accidente en los violines durante el segundo tema en el primer movimiento (¿será esto lo que hizo hablar a Celibidache de porquería?). Pero se trata de una ejecución de muy alto nivel, repleta de gran suavidad y transparencia, y con tiempos en general un poco más cómodos que los de las versiones más recientes, que exaltan la dimensión encantada y soñadora de la partitura. Está claro que la crítica de Celibidache –que de todas formas muchas veces ha tomado distancia con respecto a los resultados de sus primeros años de carrera– se dirige en primera instancia al disco como tal, al principio mismo de la música grabada y posteriormente reproducida. (Miranda Medina, J: “Fenomenología de la Interpretación: Sergiu Celibidache” tesis defendida en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Málaga el 21 de junio de 2012).

editada bajo el sello EMI Classics con Celibidache y la Orquesta Filarmónica de Munich. No obstante, debemos escucharla siendo conscientes de que lo que estamos oyendo responde a lo recogido por unos micrófonos en un tiempo y un espacio determinado. También podemos observar un ejemplo de aplicación de la fenomenología musical al estudio de esta obra en las numerosas interpretaciones que a lo largo de su carrera han realizado sus alumnos, entre los que se encuentra mi Maestro, Enrique García Asensio³. Por último, para la elaboración de este estudio me he servido también de mis impresiones personales.

Repaso Histórico de la figura del Director de Orquesta

Los primeros indicios de la existencia de la figura del director de orquesta se remontan a las civilizaciones sumeria (ca.3500 a.C.), y egipcia (2700 a.C.) Existen representaciones de instrumentistas y cantantes que seguían las indicaciones exactas de un *primus inter pares*, un compañero encargado de dirigir la interpretación.

En la época medieval los primeros maestros marcaban el pulso de la obra a un pequeño número de instrumentistas, utilizando un rollo de papel o un bastón. En muchas ocasiones esta labor era encomendada a uno de los músicos, que también tenía otras responsabilidades, como decidir sobre las dinámicas, la articulación y la precisión. Con el nacimiento de la polifonía y la notación mensural se estableció que el director realizara un movimiento visible con los dedos llamado *tactus*, a fin de coordinar las diferentes voces. Este gesto indicaba el pulso musical que generalmente, aunque no siempre, era el equivalente a una negra (Grosbayne y otros, 1934, p.261)⁴.

Este movimiento, en apariencia inocente, evolucionará hasta generar el movimiento vertical del brazo. Estudiosos de la época, como Ramos de Pareja en 1482, recomiendan marcar el *tactus* no sólo con los dedos, sino también con el pie y con la mano.

Ya en el siglo XVI encontramos importantes tratados que aconsejan que el *tactus* se indique a los cantantes con movimientos verticales de la mano y el

3 [Entre el sesenta y el sesenta y tres, continuaría asistiendo a sus cursos en Siena. Cursos y relación personal que con tan buena impronta consolidará la definitiva personalidad de García Asensio, y a quien siempre reconocerá como “el hombre que fue mi gran maestro, el hombre con el que siempre he querido estudiar, y lo he hecho cuando he podido”.] (Vales Vía, 2002, p.61).

4 The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2ªed.). Traducción JMM.

brazo. Martin Agrícola escribe en 1532: “[el tactus] es un constante movimiento de la mano del cantor [...] que significa que las notas de la melodía son dirigidas y medidas. Todas las partes deben ser continuas si la canción es bien sonante” (Grosbayne y otros, 1934, p.262)⁵.

La técnica empleada hasta entonces era generalmente aplicada al canto coral. En el mundo instrumental, a partir del siglo XVII, el teclado y el violín se convierten en los dos instrumentos más propicios para dirigir desde ellos a la orquesta. El primero se impone por varios factores:

1. El clavecinista solía ser el compositor de la obra que se tocaba.
2. Solía tener el título administrativo de *Kapellmeister*⁶.
3. Preparaba y acompañaba a los cantantes.
4. Su posición en el centro del conjunto instrumental le permitía ser escuchado por todos; también por los cantantes, a los que podía ayudar dada la libertad de su partitura, que generalmente era un bajo cifrado.

No obstante, la utilización del clave por parte del director de orquesta también tenía sus inconvenientes: no participaba en el teatro, el ballet y los interludios musicales y había muchas sinfonías que no lo incluían en su plantilla. Esto propició que el primer violín, llamado en Inglaterra *the leader* y en los países germanos *Konzertmeister*, empezara a ejercer la función de director. Éste, solía marcar el tempo con el violín o la cabeza, y generalmente se colocaba sobre una tarima para que todos lo pudieran ver y oír mejor. J.S Bach, Gluck, Haydn y Mozart dirigieron tanto desde el violín como desde el teclado.

Entre los siglos XVII y XIX los compositores sintieron la necesidad de dirigir su propia música. Así, surgieron figuras de la talla de Jean-Baptiste Lully, que ejerció el poder absoluto en las producciones operísticas parisinas y la Capilla Real hasta 1687. El puesto de maestro de capilla fue creado en Venecia por Monteverdi. Su traducción alemana es *Kapellmeister*, título que aún se conserva para designar la primera generación de verdaderos directores de orquesta.

La tendencia de dirigir desde el instrumento era compatibilizada en otros casos con la de hacerlo sin

5 Ibid 4.

6 El puesto de maestro de capilla fue creado en Venecia por Monteverdi. Su traducción alemana es *Kapellmeister*, título que aún se conserva para designar la primera generación de verdaderos directores de orquesta.

él. Los que no tocaban a la vez marcaban los compases con los brazos mediante un movimiento vertical derivado del *tactus*. Fue Michel de Saint Lambert, en 1702, quien incorporó el movimiento horizontal para reflejar los compases de tres y cuatro partes. En un compás de cuatro partes la primera parte se marcaba hacia abajo, la segunda hacia la derecha, la tercera hacia la izquierda y la cuarta hacia arriba. En un compás de tres, la primera parte se marcaba hacia abajo, la segunda hacia la izquierda, y la tercera hacia arriba. Hay que esperar hasta 1709 para que *Miguel Pignolet de Montecaire* (1667 -1737) invierta el sentido de la segunda parte del compás ternario y de la tercera parte del compás de compasillo, marcándolas hacia la derecha. *Pignolet de Montecaire* realizó este cambio por una cuestión técnica, al darse cuenta que tanto la segunda parte del compás ternario como la tercera parte del compás de compasillo son extrovertidas, y deben ser indicadas con el brazo como tales.

A partir del siglo XIX, el director fue consolidándose como músico habitual y adquiriendo personalidad, gracias al nacimiento de la orquesta tal y como la conocemos. Aunque los compositores continuaron en el pódium durante este siglo ninguno de ellos brilló en la dirección, exceptuando a Mendelssohn y Berlioz. Hacia 1820 Spohr y Weber son los primeros en usar el arco como batuta y medio de expresión del director, hábito que también adquirirá Mendelssohn.

En lo que respecta al autor de la obra que ilustra este artículo, Johannes Brahms, nunca se sintió cómodo en su faceta de director de orquesta, hasta el punto de afirmar que sus sinfonías sonaban mejor cuando eran dirigidas por otros que por él. Si ejerció como tal, fue debido a los ingresos y facilidades que esta actividad le reportaba para el estreno e interpretación de sus obras. Nombrado director del teatro de la corte de Detmold en 1857, en 1871 pasó a ser director artístico de la Sociedad de los Amigos de la Música en Viena, encargándose también de conducir su orquesta. En 1874 renunciaría a estos cargos para dedicarse por completo a la composición.

Héctor Berlioz⁷ fue el primero en considerar la dirección de orquesta como un arte en sí, tan difícil de perfeccionar como el dominio de un violín, y el primero que, en su tratado de dirección “*Le chef d’orchestre, théorie de son art*” (1855), enumera las competencias del director de orquesta: estudio de la partitura, conocimiento de las posibilidades y naturaleza de los instrumentos y cultivo de un inspirado punto de vista.

7 Berlioz escribió “*Le chef d’orchestre, théorie de son art*”, París 1855.

El director debe ver y escuchar, debe ser ágil y fuerte, conocer la composición, la naturaleza y el alcance de los instrumentos, leer la partitura y, además ser dueño del talento especial que vamos a tratar de explicar. Cualidades constitutivas, casi indefinibles, que generan el vínculo invisible que se puede establecer entre él y los que él dirige, que permite comunicar sus sentimientos [...] si se niega, no es entonces un líder, sino un simple marcador de compases que lucha entre el batir y la división regular.[...] Su tarea es compleja. No sólo dirigen, en línea con las intenciones del autor [...] también tienen que corregir fallos en cada ensayo, y organizar los recursos disponibles con la máxima velocidad.

Hasta este momento nadie había hecho una descripción de la función de director tan visionaria, enumerando una serie de competencias que están vigentes en la actualidad.

Richard Wagner fue gran admirador de Berlioz y, al igual que éste, llegó a estar considerado como una auténtica autoridad en la materia. Posteriormente tomaría la decisión de dejar el podio y supervisar la obra musical en su totalidad, dejando la responsabilidad de la dirección de la orquesta a su discípulo Hans von Bülow.

Hans von Bülow es considerado el primer director profesional de la historia. Hasta este momento, las profesiones de compositor y director habían estado unidas, separándose ahora ese binomio. La figura del director de orquesta se independiza reafirmando-se hasta llegar a nuestros días. Nacido en Dresde en 1830, Von Bülow llegó a ser el titular de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Era tremendamente exigente y su notoria falta de tacto le hizo ganarse la antipatía de muchos de los músicos con los que trabajaba, pero nada de esto minó la altísima consideración que se le tenía como director de orquesta. Se dedicó a rescatar todo el repertorio sinfónico del siglo XIX y a elogiar figuras emergentes como la de Gustav Mahler, futuro líder de la ópera de Viena, o su discípulo Bruno Walter. A partir de aquí comienza la nueva generación de directores de orquesta del siglo XX.

La siguiente figura reseñable, y sucesor de Von Bülow en la Orquesta Filarmónica de Berlín, es Arthur Nikisch, nacido en Hungría en el año 1855 y formado como músico en el Conservatorio de Viena. Arthur Nikisch está considerado como uno de los fundadores de la dirección moderna. Acostumbrado a dirigir de memoria, consideraba que cada interpretación debía ser una improvisación basada en el fruto de un pro-

fundo análisis de la partitura. Tenía un gesto sencillo y claro, así como un carisma que le permitió obtener lo mejor de cada orquesta. Al contrario que su antecesor en el podio de Berlín, procuraba tener una excelente relación con los profesores, a quienes llamaba por su nombre y trataba con complicidad y respeto. Fue ejemplo para los grandes nombres de la profesión en el siglo XX.

En 1886 nació Wilhelm Furtwängler. Fue director de la *Staatskapelle* y de la Ópera de Berlín, sucediendo a Richard Strauss en 1920. En 1922 fue nombrado sucesor de Nikisch en la Orquesta del *Gewandhaus* de Leipzig, y en la Filarmónica de Berlín. Se consideraba partícipe de la creación musical y creía que las obras debían ser reconstruidas cada vez que se tocaban, de ahí que en sus interpretaciones siempre pudiera esperarse algo nuevo. Defendía la representación en vivo como evento incondicional para que la música sucediera y la posibilidad de modificar el sonido de la orquesta mediante el gesto. Esta idea de intervención por parte del director de orquesta en el sonido es la gran aportación de Furtwängler a la función del director. Escribió numerosos artículos de música de los que destacaremos *Problemas de la dirección* (1929) y *Del oficio del director de orquesta* (1937). Hasta aquí hemos hecho un recorrido por las figuras más destacables de la dirección de orquesta hasta llegar al comienzo del siglo XX. A partir de este momento, la música clásica se introduce en el mundo del comercio y se expande por todo el mundo.

Se pone en marcha la industria discográfica, y los músicos y directores viajan por los cinco continentes. La música clásica se convierte en un negocio, apareciendo la figura del manager, que da lugar a contratos multimillonarios. Grandes solistas y directores de orquesta son estrellas de la televisión y la radio. Con esta nueva situación aparecen en el mercado muchos nombres que formarán parte de la historia de la dirección musical como Abbado, Barbirolli, Barenboim, Boulez, Chailly, Colin Davis, Gardiner, Giulini, Haitink, Harnoncourt, Jansons, Karajan, Kleiber, Metha, Kubelik, Levine, Maazel, Ozawa, Previn, De Sabata, Sinopoli, Solti, Swarowski, Toscanini, Zinman y un largo etcétera. Todos ellos son los grandes protagonistas de la dirección de orquesta en el siglo XX.

A lo largo de este siglo las facetas del director de orquesta se multiplican alejándose en la mayoría de los casos de lo musical, aunque afortunadamente no siempre es así. Un ejemplo de ello es Sergiu Celibidache (1912-1996), uno de los grandes mitos de la dirección de orquesta y formulador de la *fenomenología musical*, ciencia que analizaremos en los capítulos sucesivos de este artículo.



Para terminar este recorrido histórico por la figura del director de orquesta, haremos una breve recapitulación de *las funciones generales* que éste ha ido asumiendo con el paso del tiempo: Comienzan con las civilizaciones sumeria y egipcia, indicando mediante quironimia cuando comenzaba o acababa un canto. Durante la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco se amplían las funciones del director, que incluían la responsabilidad de unificar el tempo y el tipo de articulación mediante el movimiento de los brazos. Ya en el siglo XIX la imagen del director de orquesta comienza a tener personalidad propia, y figuras como Berlioz le otorgan la función de comunicador de las emociones y sentimientos de la partitura. En el siglo XX personalidades como Furtwängler o Celibidache recogen todas las competencias anteriores para dar a su figura unas responsabilidades estéticas y filosóficas. En el caso de Furtwängler, el director de orquesta es responsable del sonido que sale de ella, y que es distinto según el conductor que se ponga al frente. Celibidache, gran admirador de Furtwängler, recoge estas enseñanzas y les añade una vertiente filosófica y espiritual, que eleva la figura del director a la de maestro capaz de encontrar la verdad y el conocimiento a través de los sonidos.



Partitura






INSTRUMENTOS MUSICALES
SONIDO PROFESIONAL
INSTALACIONES-ASESORAMIENTO
SERVICIO TÉCNICO



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

PRIMER
ROLAND PLANET
DE ANDALUCIA





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

Hoy hablamos con...

ENTREVISTA A MIKAELA VERGARA

PERIODISTA RTVE

Por **PAULA CORONAS VALLE**

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

Directora y presentadora de *Los Clásicos* de **Radio Nacional de España**

Directora y presentadora de *América mágica* en **Radio Clásica** y *Música de la Américas* en **Radio Exterior de España**.

Colaboradora habitual en *Atención Obras*, el magacín cultural **de La 2 de Televisión Española**.

- **Informadora de RTVE.** Vinculada a Radio Nacional de España desde 2003. En **Radio Clásica** ha sido responsable de la actualidad cultural dirigiendo y presentando magacines como *Redacción de RC*, *Lo que hay que oír* o *Agenda Musical*. Ha dirigido y presentado espacios como *Matiné*, *Estampas*, *Música y natura*, y *Contrapunto*, realizando transmisiones de conciertos y festivales internacionales. Colabora en **Radio Exterior de España** desde 2008 difundiendo el patrimonio musical y cultural español e iberoamericano en *Música de las Américas*.

- Colabora habitualmente en TVE: asesoría y presentación en programas de divulgación dirigidos al público infantil y juvenil en **La 2 de Televisión Española** como *Pizzicato*. En TVE ha colaborado en series de divulgación de la lectura en *La aventura del saber* y ha presentado conciertos, galas benéficas (*Un juguete una ilusión*) y especiales como la *Cabalgata de Reyes*.

- **Investigadora** en el proyecto "*The Hispanic Baroque*" (Universidad de Western Ontario, Canadá), donde ha escrito y producido material audiovisual como el documental '*Guardianes de un Tesoro Musical*'

- Ha colaborado como **profesora honorífica** en la Universidad Complutense de Madrid, impartiendo clases de crítica de arte en la *Facultad de Ciencias de la Información*

- Ha ejercido como **National Manager in Spain** de *Trinity College of London & Guildhall School of Music*, coordinando y promocionando su sistema internacional de exámenes

- Imparte **conferencias** y escribe **artículos** especializados para publicaciones y material de divulgación para instituciones y fundaciones culturales.

- **Licenciada en Periodismo.** Universidad Complutense de Madrid

- **Título de Profesora de piano.** Conservatorio de Madrid.

- **Diploma de Estudios Avanzados en Filosofía** (Doctorado en crítica de arte). Universidad Complutense de Madrid. "*Teoría crítica de la modernidad en La Gaceta literaria*" es el título su **tesis** en elaboración donde indaga sobre la crítica de arte en la Generación del 27.

- **Nivel de inglés alto** (oral y escrito): *Certificate in Advanced English* (University of Cambridge). Seminario de inglés específico para periodismo (UCM), Título de la Escuela Oficial de Idiomas. *Trinity College of London* (Grade 10).



✉ mikaelavergara@gmail.com
 🐦 @MikaelaRTVE



Mikaela Vergara

- 1) Mikaela Vergara es una excelente comunicadora que cautiva por su cercanía, entrega y profesionalidad. Posee formación musical y es licenciada en periodismo por la Facultad de Ciencias de la Información en la Universidad Complutense de Madrid. ¿Cómo has compaginado esta doble y compleja experiencia al unísono? ¿De qué modo ha repercutido el aprendizaje de una actividad en la otra?**

Desde pequeña siempre me ha atraído la música y las artes por un lado, y los medios de comunicación por el otro. Pero nunca lo he vivido como ámbitos ajenos o distantes entre sí, porque me he formado con un enfoque multidisciplinar. Creo que el mejor servicio que puedo prestar a los demás es contagiarles del amor, la pasión y la admiración que siento por la creación artística y cultural. Por lo tanto, la radio y la televisión me permiten ejercer de “traductora” o intermediaria entre los artistas y el público de a pie que necesita dotar a su vida de belleza, sentido y consciencia.

- 2) Diriges y presentas el conocido y exitoso espacio radiofónico “Los Clásicos” en Radio Nacional de España, un programa de gran audiencia y referente en la divulgación de la música clásica, que desde la pasada temporada ha gozado de un enorme seguimiento por parte de los oyentes. ¿Cuáles crees que son las claves del éxito en este magacín? ¿Qué vivencias te ha aportado el programa como melómana y periodista?**

Creo que deberíamos preguntárselo a la audiencia... Pero probablemente, el éxito del programa reside en la materia prima, el compromiso de los invitados, la participación activa de los oyentes y el enfoque divulgativo, ameno y cercano. La materia prima es inmejorable: el repertorio clásico universal, los sonidos más bellos creados por el ser humano a lo largo de la historia. Por Los Clásicos pasan las personalidades más relevantes de la música clásica ya sean intérpretes, directores, gestores, críticos o pedagogos. Al mismo tiempo, el micrófono está abierto para todos aquellos

profesionales y aficionados anónimos, coros, escuelas y bandas, que son los agentes que alimentan desde las bases, el amor por la música en nuestro país. Y por último, creo que el tono divulgativo, amable y entretenido, contribuye a tender la mano a los oyentes con inquietudes y que demandan herramientas para introducirse en la música clásica.

Como melómana y periodista, poder dirigir un programa de divulgación musical en RNE es un privilegio. Cada día agradezco poder aprender profesional y humanamente de personalidades que han alcanzado la excelencia en su disciplina. Pero lo que más me emociona es recibir el feedback de la audiencia, conocer sus gustos, opiniones e inquietudes: comprobar cómo la radio desempeña un verdadero servicio de compañía y divulgación, y cómo a través de las ondas ponemos una banda sonora a la vida cotidiana dando luz y esperanza a quienes lo necesitan.

- 3) Sabemos que además de ejercer como periodista te interesa la investigación académica...**

El periodismo especializado implica un compromiso con la investigación para poder abordar los contenidos con rigor y respeto. Pero además, siempre me ha fascinado el mundo académico universitario: he participado en un proyecto de investigación internacional sobre el Barroco hispánico en la Universidad de Western Ontario de Canadá y también un DEA en Filosofía... Todavía estoy pendiente de finalizar mi tesis sobre estética y crítica de arte; espero poder defenderla en algún momento porque me gustaría compaginar el periodismo con la docencia universitaria para establecer puentes entre ambas realidades.

- 4) Como experta en el mundo de la comunicación, y desde el ámbito de la música, ¿hacia dónde crees que camina la divulgación musical en nuestro país?**

La revolución digital y las redes sociales continúan transformando el papel del periodista divulgador. El acceso libre a los



Mikaela Vergara

contenidos en la red disminuye la dependencia histórica del público con respecto a los profesionales de la información. Por eso creo que debemos redoblar los esfuerzos en aportar valor añadido: el divulgador ha de pulir su especialización constantemente, armarse de credibilidad y definir su personalidad. Ahora, más que nunca, el periodista divulgador se convierte en un "prescriptor" que ayuda al público a filtrar aquello que le puede interesar entre la avalancha de ofertas y el ruido provocado por la marea de sobreinformación... Y en el ámbito de la música clásica, las exigencias se multiplican porque hemos de traducir un lenguaje complejo para un público de masas... Al afrontar un nuevo programa cada día, me planteo la siguiente pregunta: ¿Cómo seducir al público para que disfrute aprendiendo o aprenda disfrutando? Y además, es imprescindible comenzar desde la infancia: para crear el público del mañana debemos sembrar hoy con planteamientos pedagógicos y conciertos en familia que faciliten el proceso.

5) Mikaela Vergara dirige también otros programas radiofónicos en Radio Clásica. Cuéntanos algo sobre tu experiencia en ellos.

Siento un cariño especial por América mágica, un espacio semanal para la divulgación de la música clásica iberoamericana desde la época colonial hasta la actualidad. Es el programa con el que me estrené en Radio Clásica y continúa de manera ininterrumpida, cumpliendo ya doce temporadas en antena. También disfruto mucho cuando presento transmisiones de conciertos, eventos especiales y reportajes de actualidad cultural.

6) ¿Qué representa la figura del oyente para Mikaela Vergara?, ¿Cuáles son las prioridades que a tu juicio tiene el oyente para seleccionar un programa musical radiofónico?

El oyente es nuestro cómplice y compañero de viaje; debemos escucharle, empatizar con él y tratarle de manera personalizada en la medida de lo posible. Para mí es

prioritario conocer sus opiniones, sugerencias y críticas. El oyente es el cliente final de nuestro trabajo y sin él, nuestra labor no tiene sentido alguno.

Creo que el consumo de radio se está transformando gracias a los podcast a la carta que te permiten escuchar el programa que deseas, cuándo y cómo mejor consideres. Por eso, el oyente ya no es un receptor pasivo y elige conscientemente aquello que escucha no solo cambiando el dial durante la emisión en directo. En nuestro gremio existen varios perfiles: el oyente que solicita compañía, el aficionado y el experto. Debemos satisfacer esa triple demanda elaborando programas con diferentes tonos y niveles de especialización.

7) En sus genes lleva grabada a fuego la rama artística, no olvidemos que su madre fue la gran cantante y popular estrella Mikaela. ¿Qué cualidades admira más en un artista?

La honestidad, la humildad, la integridad y la personalidad son las cualidades que más admiro en un artista. Probablemente porque son valores que aprendí en casa. Ya que citas a mi madre, Mikaela, con "K", ella fue una cantante y actriz comprometida con su propia visión estética. A lo largo de más de dos décadas en activo, cultivó la copla, la canción española e iberoamericana y además, fue muy valiente en los años sesenta promoviendo entre otras, la grabación de un disco dedicado a Lorca y otro álbum en colaboración con Rafael Alberti y el maestro Antón García Abril. En casa, lo mismo nos cantaba un fandango que un bolero o una canción de Falla. Ella me enseñó que la música de calidad no tiene fronteras ni etiquetas.

8) Como curiosidad nos gustaría conocer ¿a qué músico te gustaría entrevistar especialmente y por qué? Y, ¿cuál te ha dejado más huella?

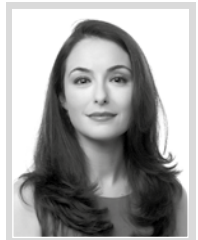
¡Son tantas las personalidades a las que me gustaría entrevistar! Pero me habría encantado entrevistar al maestro Claudio Abbado, una de las batutas más relevantes del último medio siglo. Un trabajador infatiga-

ble que ha grabado prácticamente todo el repertorio y con resultados excepcionales. Abbado fue un intelectual comprometido, siempre apoyando a los más jóvenes porque fue plenamente consciente del poder de la música como herramienta para crear un mundo mejor.

Cada entrevistado te enciende una luz en la comprensión de la música y del ser humano, pero la huella que dejan artistas veteranos con el pianista Joaquín Achúcarro o la mezzosoprano Teresa Berganza, supone un revulsivo para entregarse al trabajo bien hecho con humildad, amor y vocación de servicio a los demás.

10) Mikaela es una mujer polifacética. Entre sus numerosas actividades están también las presentaciones, conferencias, redacción de notas al programa, artículos, apariciones en TVE. ¿Qué proyectos tiene ahora entre manos?

En estos momentos estoy muy ilusionada consolidando el proyecto de Los Clásicos en Radio Clásica (RNE) y colaborando con el magazín cultural de La 2 de TVE, Atención obras. Me siento orgullosa y agradecida de poder contribuir a que la música clásica forme parte del servicio público en nuestro país.



Mikaela Vergara

**ESCUELA de
MUSICA y
CANTO**
Lina Navas

INICIACIÓN a partir de 4 AÑOS

CLASES DE APOYO (CONSERVATORIO)

PREPARACIÓN PRUEBAS DE ACCESO
(ELEMENTAL Y PROFESIONAL)

CLASES DE ADULTOS

www.salinamusical.com

**PIANO
ÓRGANO - TECLADO
SOLFEO - ARMONÍA**

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

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

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

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

LA CREATIVIDAD EN EL AULA INSTRUMENTAL DE ENSEÑANZAS BÁSICAS

JAVIER CLAUDIO PORTALES

Doctor en didáctica por la UMA, profesor de violín en el Conservatorio Superior de Málaga y director artístico del proyecto orquestal Promúsica.

En el presente artículo vamos a tratar sobre la importancia de fomentar la creatividad en el aula de música de conservatorio, de cara a formar integralmente al músico del futuro y también, porque no –y cómo no-, al alumno como persona, completando sus valores y capacidades a través de la música.

Según Pintanel: (2005:70) *La creatividad es un aspecto que todos tenemos y que se desarrolla, sobre todo, por el despliegue de la intuición, por la realización de aquellas ideas originales que tenemos (prescindiendo de la opinión o valoración de los demás), y por expandir con libertad todo nuestro potencial.*

La creatividad es el motor que mueve el mundo, es la capacidad más excelsa del ser humano. Según Alberca (2012:86) *Somos creativos por el mero hecho de ser humanos. Pero según ejercitemos esa creatividad la haremos más potente, más brillante, más espectacular y eficaz.* No seríamos lo que somos sin la creatividad, y con esto, evidentemente no solo nos referimos al ámbito musical. En este campo, hemos evolucionado naturalmente, desde hace siglos, desde el canto gregoriano hasta la música de hoy gracias a la creatividad y las nuevas aportaciones de compositores, pedagogos, instrumentistas y musicólogos, que han aplicado sus nuevas y diferentes ideas creativas a su cotidianidad. De ahí la importancia de cultivar este valor en nuestros jóvenes alumnos.

Ya estamos tomando conciencia de la importancia de cultivar el talento creativo en el terreno musical. La relación de la creatividad con el aprendizaje está vinculada con las teorías constructivistas que conectan lo aprendido con lo que ya se sabe y así, partiendo de la nueva información y el nuevo orden que provoca su adaptación con lo que ya se sabía, el alumno elabora el nuevo conocimiento. Los estudios demuestran que este tipo de aprendizaje es mucho más sólido y duradero que cualquier otro.

Según García-Estebarez (2005:22), el escenario donde se desarrolla la actividad creativa debe tener una serie de características como son *una atmósfera relajada y lúdica, existencia de límites para que surja, equilibrio en las características del trabajo a realizar, poca presión de competencia, los educadores deben tratar a los alumnos como individuos, fomentar la independencia y servir de modelo para roles creativos, los entornos deben caracterizarse por una buena dirección que evite distracciones y que no sea demasiado estricta y por último, la sociedad debe estimular el trabajo creativo.*

La creatividad tiene también mucho que ver con la imaginación y también con la intuición¹. También con otros aspectos como la motivación, la autoestima e incluso con la constancia. Numerosos creadores no han acertado a la primera en sus descubrimientos. Por ejemplo T.A. Edison², creó más de dos mil inventos, entre ellos, la bombilla. Después de buscar sin éxito cientos de veces un filamento que alcanzara la incandescencia sin fundirse, por fin, un día alcanzó la creación imaginada. Cuando le preguntaron por su productividad en relación al tiempo que tardó en encontrar su genial creación exclamó: *No fracasé, solo descubrí 999 maneras de no hacer una bombilla.*

Volviendo al terreno musical, recuerdo una conversación de años atrás con el gran violinista Félix Ayo³ que me comentó: *Javier, por muy raro que concibas un pasaje, seguro que alguien, antes que tú, ya lo ha pensado así e incluso ya lo ha grabado.*

-
- 1 La intuición es una habilidad del hemisferio derecho del cerebro por la que podemos sacar determinadas conclusiones sin tener todos los datos necesarios para ello.
 - 2 Como anécdota, sabemos que su profesor lo calificó a los ocho años como “estéril e improductivo”.
 - 3 Félix tiene algún que otro premio mundial del disco por sus grabaciones como violinista.

Con ello, cogimos que no hay que tener miedo a “romper” una tradición interpretativa, sino inclinarnos más bien a crear una idea original y creíble, partiendo de lo aportado por el compositor, información de la época, el estilo que recogemos de los tratados y la partitura⁴ propiamente dicha. Así conseguiremos crear un producto sonoro propio y de calidad.

El hecho creativo en la interpretación tiene un valor inestimable que da sentido, originalidad y entidad al músico. Si no fuera así, ¿Por qué el uso del término intérprete? Esto supone un planteamiento activo en el que añadimos una parte de nosotros –interpretamos–, de nuestro talento creativo, a la partitura. Si no fuera así, más bien habría que llamarnos repetidores. Recordemos la fórmula de la genialidad donde está incluida la creatividad:

CREATIVIDAD+TALENTO+HABILIDAD=GENIALIDAD

La enseñanza tradicional instrumental e incluso algunos métodos de aprendizaje musical aparecidos a mediados del s.XX, como el creado por S. Suzuki, basan la interpretación en la copia de algo establecido. Son partidarios de la opinión: mientras más fiel es la copia, más “calidad” posee. En el caso de Suzuki, parten de un modelo cerrado creado en una grabación. En el caso de la enseñanza tradicional, en hacer una copia lo más fiel posible de la partitura, esta es una fotografía musical fija. Así pues, ¿dónde queda el fomento de la creatividad a estos niveles tempranos? Según Gardner: (2012:189) es importante *proporcionar a los niños pequeños amplias oportunidades de aprender actuando, construyendo o haciendo*. ¿Ofrecemos este grado de libertad a los alumnos en los conservatorios, especialmente en los niveles tempranos? ¿Qué actividades hacemos cotidianamente en clase para fomentar la creatividad en los alumnos?

Estos mismos niños, en el colegio, usan y disponen de recursos artísticos y plásticos con los que crear como un lápiz y un papel, colores o ceras, tijeras y papeles de colores, un trozo de plastilina, etc, y sobre todo de su libertad. Con ella modelan creativamente, pintan, hacen cuentos, etc, sin que sus trabajos tengan que tener una excelencia artística sino solo la cualidad de ser más bien una manifestación de intenciones, elogiado por su profesor. Este hábito, va imprimiendo un valor a lo creado y esto a su vez favorece la autoestima y alimenta la capacidad de crear de nuevo. Evidentemente, el profesor “artístico” debe poner ciertos límites –muy pocos al principio– a la

creatividad en este primer nivel, dentro de una estética y una mínima coherencia básica del mensaje que se ha elaborado. En este primer estadio, la creatividad en el aula de instrumento se puede trabajar, por ejemplo, dejando que el alumno elija un ritmo de entre los aprendidos y lo interprete en un registro determinado, o que cree una historia musical y simplemente le ponga a ésta un fondo sonoro –no tiene porqué ser solo una melodía sino simples sonidos creados por él mediante su intuición o mediante ciertas reglas o instrucciones del profesor–, o que toque una escala con diferentes patrones rítmicos. Incluso se puede crear una letra con ayuda de padres y profesor para poner texto a la pieza –este trabajo mejora mucho el aspecto rítmico de la obra–. También la improvisación puede ser un vehículo importante sobre el que trabajar. Recordemos que ésta puede ser rítmica o melódica. La primera será, como hemos comentado, la más adecuada para comenzar. Primeramente se usará la creatividad para elegir, luego para crear. No olvidemos que un aspecto muy importante a edades tempranas y que podemos utilizar para desarrollar la creatividad es el juego. Si los alumnos se implican en su aprendizaje, aprenden mucho más y mejor.

Posteriormente –puede ser a los pocos meses–, ya le podemos ir enseñando al alumno a producir y emplear, según su criterio, los diferentes recursos expresivos como dinámicas, agógicas, articulaciones, golpes de arco o ataques, y situarle en enclaves sonoros donde poder ponerlos en práctica, para luego debatir con él sobre su efecto expresivo y su conveniencia⁵. De esta manera, el alumno se acostumbra a interpretar interpretando⁶, y no copiando⁷. Esto supone un gran beneficio, no solo en cuanto al desarrollo creativo sino también en otros aspectos como el miedo escénico. ¿Nos imaginamos el estrés que da saber que debemos hacer una copia fiel de un modelo de decenas o cientos de notas? En este sentido, los músicos de jazz tienen un concepto de hacer música mucho más natural que nosotros por su tradición interpretativa que prima la libertad sobre la copia fiel del original. No tienen miedo al error. Lo creado tiene

4 Preferentemente buscaremos textos originales Urtext, en los que no ha intervenido el editor.

5 Recordemos –y así debemos explicárselo a los alumnos–, que la música debe provocar una emoción. Para ello, el discurso debe tener una coherencia.

6 Muchos alumnos, antes de estudiar una obra, la escuchan o ven en Youtube u otros portales para copiarla. Esto merma considerablemente su capacidad de creación interpretativa.

7 ¿Cuántos alumnos son capaces de crear algo sonoro, con su instrumento, sin una partitura? Meditemos sobre ello...¿solo son músicos si disponen de una partitura?... Para reflexionar.

por si un valor, es “mi” interpretación. Lo imperfecto forma parte de lo humano⁸. Pero evidentemente, la creatividad tiene algún límite que tiene que ver con la idea que captamos del compositor –la otra media naranja– y como dice Deschusses: (1991:33) *Para que una partitura viva es necesario que un intérprete pletórico de vida redescubra, a través de ella, un ser humano que ha vivido realmente.*

El ser creativo, es incluso bueno para nuestras vidas y según diversos investigadores como Gruber: (1988:75) *Los individuos muy creativos parecen llevar su vida de manera diferente a los de la mayoría. Están plenamente entregados y apasionados por su trabajo, muestran la necesidad de realizar cosas nuevas y tienen un sentido intenso de su finalidad y objetivos últimos, son extremadamente reflexivos acerca de sus*

8 En algunas tribus tienen la costumbre, cuando hacen una talla en madera, de hacer un pequeño defecto en ella “para no enfadar al perfecto Dios”.

actividades, de su uso del tiempo y de la calidad de sus productos.

Me gustaría acabar con una cita de una de mis pedagogas preferidas, M. Deschusses, quien afirma: (1991:43) *interpretar no consiste en tocar perfectamente notas de memoria. Todo empieza antes y después. Antes, por ese encuentro humano que debe producirse entre el compositor y el intérprete. Después, por la lectura exhaustiva de un texto, hasta que nos permita captar la expresión, más allá de las notas. Olvidar, trascender las notas –que no son otra cosa que las letras del alfabeto musical– para penetrar en un universo de sonidos, de aliento, de ritmo, de imaginación, en una palabra, de vida.*

Para concluir, a modo de resumen, unas palabras de nuestro genial Pablo Ruiz Picasso:

Todo niño es un artista. El problema es cómo seguir siendo artista una vez que se crece.

Bibliografía:

- Alberca, F. (2012). De Newton a Apple, provoca tu talento. Jaén: El Toromítico.
- Díaz, M., Frega, A. (1998). La creatividad como transversalidad al proceso de educación musical. Victoria-Gasteiz: AgrupArte.
- Deschusses, M. (1991). El intérprete y la música. Madrid: Rialp.
- Gardner, H. (2012). Inteligencias múltiples. Barcelona: Paidós.
- Guilford, J. (1994). Creatividad y educación. Barcelona: Paidós.
- Gruber, H. (1985). Giftedness and moral responsibility: Creative thinking and human survival, en F. Horowitz y M. O'Brien (comps.). The gifted and talented: developmental perspectives. Washington. American Psychological Association.
- Hemsy, V. (1990). Nuevas perspectivas de la educación musical. Buenos Aires: Siem.
- Hemsy, V. (1974). La improvisación musical. Buenos Aires: Ricordi.
- Hoppenot, D. (1957). Le violon interieur. Paris: Van de Velde.
- Kavelin, L., Popov, D., Kavelin, J. (2002). Guía de virtudes para la familia. Barcelona: Arca Editorial .
- Lowenfeld, V. y Brittain (1986). Desarrollo de la capacidad creadora. Buenos Aires: Kapelusz.
- Molina, E. (1988). Improvisación y educación musical profesional, en Música y Educación. Vol. 1. Madrid.
- Molina, E. (1994). “La improvisación: aportaciones pedagógicas a la enseñanza musical” en Música, Vol. 1 del RCSM. Madrid.
- Pérez, M. (2011). El mito del cerebro creador. Madrid: Alianza.
- Pintanel, M. (2005) Técnicas de relajación creativa y emocional. Madrid: Thomson.
- Torrance, F., y Myers, R. E. (1976) La enseñanza creativa. Madrid: Santillana.
- Torre, S. de la (1984). Educar en la creatividad. Madrid: Narcea.
- Torre, S. de la (2002). Dialogando con la creatividad. Barcelona: Octaedro.
- Vygotski, L. S. (1989). El desarrollo de los procesos psicológicos superiores. Barcelona: Crítica.

JOAQUÍN TURINA: ESENCIA EN LOS PENTAGRAMAS DEL SUR

EN EL 65 ANIVERSARIO DE SU MUERTE (1882-1949)

Por **PAULA CORONAS VALLE**

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

Pocas veces la emoción y los recuerdos envuelven tan vivamente la descripción de conocimientos musicales sobre la figura de un creador: Joaquín Turina. La admiración ilumina permanentemente el presente artículo, que recoge parte de mis conocimientos como intérprete y estudiosa de su genial obra pianística, así como parte de mis vivencias personales con la querida familia Turina.

Sirva la celebración de esta efemérides significativa en la vida del músico andaluz -65 aniversario de su muerte- para homenajear su obra y su relevante actividad artística e intelectual, a través de la cual pretendemos destacar su múltiple dimensión profesional como pianista, compositor, profesor, crítico, escritor, conferenciante y articulista. "Todo lo fue y grande Joaquín Turina", suscribe el maestro y crítico musical malagueño Manuel del Campo y del Campo.

Nos encontramos ante un músico sincero, intimista, fiel a Andalucía. Como embajador de la cadencia andaluza, Joaquín Turina introduce un marcado acento folclorista como lenguaje de su discurso musical orientado hacia la búsqueda constante de las raíces. "Turina es quizá, quien mejor ha sabido utilizar el canto popular andaluz, sometiéndole sin violencia, al desarrollo temático que exigen las formas cíclicas. Él se ha forjado un lenguaje armonioso propio, de una gran luminosidad y su frase tiene una personalidad rítmica y melódica inconfundible", asegura el guitarrista Regino Sainz de la Maza.



*El compositor entre dos de sus intérpretes predilectos:
Lola Rodríguez de Aragón y José Cubiles*

Se nos muestra Turina como compositor de su tiempo, testigo directo de una época, enmarcada en su cultura. Como perteneciente a una generación de músicos españoles, inmerso en el denominado Modernismo, se abre paso en el difícil camino de la composición, adquiriendo un compromiso con el nacionalismo musical, como tantos otros músicos del momento -Falla, Granados, Albéniz...-, quienes guiados por el ideólogo Felipe Pedrell emprenden una línea de recuperación del arte español. "En ningún momento el andalucismo irremediable de Turina sabe a vulgar, basto o plebeyo. Su solera es de la más aromada y exquisita madre", comenta el poeta y amigo del músico, Gerardo Diego.

Enfoque biográfico y asentamiento del estilo turiniano

Nace Joaquín Turina Pérez el día 9 de diciembre de 1882, en el seno de una familia de clase media acomodada. Tras una infancia feliz y alegre en su Sevilla natal, de la que el artista conserva gratos recuerdos -"tiene música Sevilla en sus calles, en los jardines, en los labios de sus mujeres y en las campanas de la Giralda. Todo en ella es armonía", escribe el propio maestro-, el joven "Turinita" da muestras tempranas de sus extraordinarias dotes como pianista, ofreciendo numerosos recitales con gran éxito. Sus comienzos musicales tienen lugar en el Colegio de San Ramón de la ciudad hispalense, donde brota su vocación compositiva. Viendo la familia el progreso y rápida evolución de su carrera, decide enviarle a Madrid para la ampliación y perfeccionamiento de sus estudios. Trabaja el piano bajo la dirección del insigne profesor José Tragó y entabla contacto con los miembros del entonces denominado Cuarteto Francés, al que pertenecía el compositor Conrado del Campo, en la viola. De esta fructífera etapa en la capital española, extraemos uno de los grandes momentos. Es precisamente allí, en el paraíso del Teatro Real, donde el jovencísimo Turina protagoniza un encuentro imborrable: conoce a "un mozo no más alto que yo y sí bastante más enjuto, también es andaluz y han venido a Madrid para abrirse camino como profesional de la música", así describe el propio Turina su conocimiento personal con el ilustre Manuel de Falla, con quien a partir

de este instante entablará una intensa amistad basada en la mutua admiración.

Desde la primavera de 1904, fallecidos sus padres en muy escaso intervalo de espacio temporal, instala su residencia en Madrid, donde se consagra decididamente a la composición, dedicando largas horas de trabajo y esfuerzo a la tarea creadora. Pero sus aspiraciones artísticas, cada vez mayores, le conectan con París, ciudad soñada por todos los artistas, sede de actitudes y posturas estéticas claramente diferenciadas. Todo tipo de tendencias culturales y vanguardias se daban cita en la emergente metrópoli parisina. Conviven dos corrientes musicales de interés: la más conservadora, representada por la herencia directa de César Franck, y que giraba alrededor de la Schola Cantorum francesa, y la vanguardista, que recoge la influencia impresionista de la coloreada música de Ravel y Debussy, principales baluartes de esta nueva escuela. Nuestro músico se adscribe a la primera de ellas, recibe formación rigurosa en la técnica tradicional y en el método de la composición cíclica bajo la dirección de su mentor Vicent D' Indy.

Es esta una de las claves del arte turiniano, el acierto de haber sintetizado con rigor el resultado de tres influencias: El color típicamente nacional de su inspiración, la académica formación en la Schola Cantorum, y las innovaciones revolucionarias de la técnica y del lenguaje impresionista. Son años fecundos de trabajo, de triunfos como pianista y de consolidación como compositor. Aparece su opus 1, el estreno de su *Quinteto* en sol menor, para piano y cuarteto de cuerda, dedicado a Armand Parent. Con esta importante página obtuvo Turina el Premio de la Sección especial de Música del Salón de Otoño de París, donde se estrenó en 1907. Tras el concierto se produjo uno de los encuentros más trascendentales que el artista vivió, sus palabras constatan el significado de este relevante hecho que marcará las directrices de su trayectoria profesional:

“En los comienzos de octubre del año 1907, se estrenaba mi primera obra en el Salón de Otoño de París, un quinteto para piano e instrumentos de cuerda. Colocados ya en la escena y con el arco en ristre el violinista Parent, vimos entrar a toda prisa y algo sofocado por la carrera, a un señor gordo, de gran barba negra y con inmenso sombrero de alas anchas. Un minuto después, y en el mayor silencio, empezaba la audición. Al poco rato, el señor gordo se volvió hacia su vecino, un joven delgadito, y le preguntó: -¿Es inglés el autor?- No, señor, es sevillano -le contestó el vecino, completamente estupefacto. Siguió la obra, y tras la *fuga* vino el *allegro*, y tras el *andante*, el *final*. Pero al terminar éste y hacer irrupción en el *foyer* el señor gordo, acompañado del vecino, el joven delgadito fue todo uno. Avanzó hacia mí, y con la mayor cortesía pronunció su nombre: Isaac Albéniz. Media hora más tarde caminábamos los tres cogidos del brazo por los Campos Elíseos, grises en aquel atardecer otoñal, después de atravesar la plaza de la Concordia nos instalamos en una cervecería de la calle Real y allí, ante una copa de champagne y pas-



Turina en la terraza de Alfonso XI, nº 7 Madrid. 1944

teles, sufrí la metamorfosis más completa de mi vida. Allí salió a relucir la “patria chica”, allí se habló de la música con “vistas a Europa” y de allí salí completamente cambiado en ideas. Éramos tres españoles, y en aquel cenáculo, en un rincón de París, debíamos hacer grandes esfuerzos por la música nacional y por España. Aquella escena no la olvidaré jamás, ni creo que la olvide tampoco el joven delgadito, que no era otro que el ilustre Manuel de Falla” (La Vanguardia, 26 de septiembre de 1912).

Son años prósperos para el autor, tras su determinante encuentro con Albéniz, sus charlas con Falla, sus clases en la Schola, y sus primeros alumbramientos sonoros de verdadera factura: suite pianística *Sevilla* op. 2, *Sonata Romántica* sobre un tema español, op. 3, para piano, dedicada a la memoria de Albéniz, el *Cuarteto* op. 4, *Rincones Sevillanos* op. 5, para piano, *Rima* op. 6, para voz y piano, sobre poema de Bécquer, la *Escena Andaluza* op. 7, para viola, piano y cuarteto de cuerda, las *Tres Danzas Andaluzas* op. 8 para piano y la *Procesión del Rocío* op. 9, para orquesta. A nivel humano se produce el acontecimiento de su boda con Obdulia Garzón, celebrada en Sevilla el 10 de diciembre de 1908.

Panorámica de su actividad musical y dimensión artística

Hasta aquí la descripción de un joven Joaquín Turina a punto de cumplir los 30 años, que ha alcanzado la cima del éxito, y a quien el pretexto del estallido de la Primera Guerra Mundial le sirve para establecerse definitivamente en España, su regreso a Madrid se produce definitivamente en 1915. Su intensa actividad musical se dirigirá a facetas como las de director de orquesta, catedrático, crítico,



Caricatura del maestro Turina por Ugalde (“Dígame”) 1940

articulista, y tras la Guerra Civil española, es nombrado Comisario de la Música. En 1940 se crea la Comisaría General de la Música, cuya rectoría se encomienda a tres personalidades: el Padre Nemesio Otaño, Joaquín Turina y al pianista, colaborador y gran amigo de nuestro protagonista, José Cubiles. Apenas un año después, la Comisaría deja de ser a tres y queda únicamente al frente de ella, Turina, quien además se convierte en Secretario del Consejo Nacional.

Ocupa puestos muy relevantes dentro del panorama cultural español, y su posición en el contexto intelectual del país es clave. Merece la pena adentrarse en cualquiera de las ya citadas tareas profesionales, con especial incursión en el mundo literario –ensayos, escritos, artículos, métodos-, para asimilar y admirar su importante legado. “Toda la obra de Joaquín Turina nace un esfuerzo constante frente a la búsqueda de un lenguaje universal conexo con la tradición y el deseo de ‘traducir el ambiente de alegría triste de la región andaluza’. Para entender el andalucismo de Turina no es suficiente buscar las relaciones puramente musicales de su obra con los elementos constitutivos de canto popular. Turina expresa describiendo y describe expresando”, aclara Manuel Castillo con acierto.

Su personalidad es requerida por grandes organizaciones para ofrecer conferencias, campo en el que destacó por su agudeza e ingenio y capacidad de observación, incuestionables cualidades que se unen a su gracia natural y erudición, sin olvidar su aportación en el terreno pedagógico, como es la célebre *Enciclopedia Abreviada de la Música* que dedica a su maestro D’Indy, y prologada por Manuel de Falla, publicada en 1917, así como su *Tratado de Composición* de 1946, de gran valor docente y formativo. También son años de reconocimiento personal, se suceden los premios y homenajes, entre los que destacamos el que se le tributa en el Teatro María Guerrero de Madrid, tras haber recibido del Ministerio de Educación Nacional la Gran Cruz de Alfonso X El Sabio.

Su salud se resentía cada vez más a causa de una fuerte bronconeumonía que padecía desde hacía años, lo que le impedía viajar. Así es que su vida en los últimos años se fue haciendo más tranquila y muy apegada a la familia y a sus amigos. Hombre de bien, respetuoso y equilibrado, tradicional y conservador, Turina poseía profundas convicciones religiosas que le acompañaron siempre. Trabajador incansable, diariamente dedicaba tiempo al duro y exigente proceso de creación, contemplando e inspirándose continuamente en el entorno que le rodeaba. “No existe vértigo mayor que el que produce una cuartilla de papel pautado en blanco. Aquellos pentagramas dispuestos a que los rellenen con notas tienen cierto semblante burlón que produce, cuando menos, respeto”, comenta el compositor sevillano.

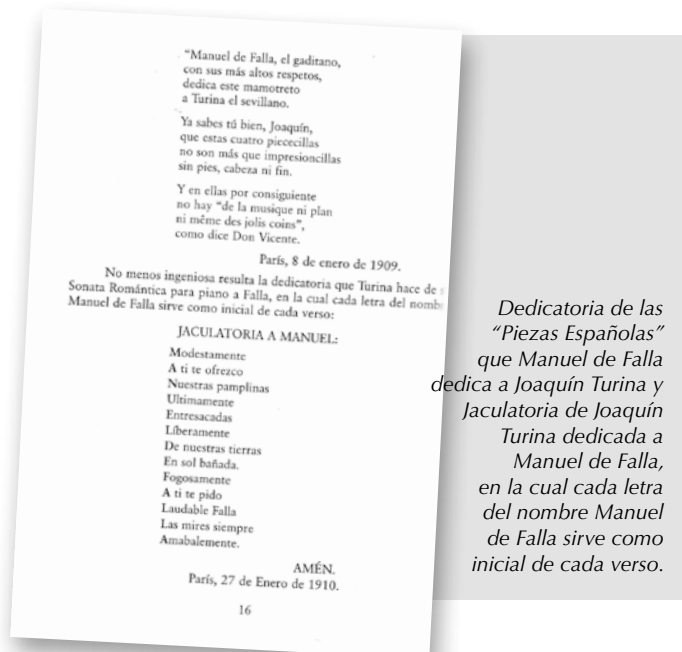
Tras la triste noticia de la pérdida de Manuel de Falla, verdaderamente afectado por el fallecimiento del amigo y del músico, Turina se va debilitando y el agravamiento de su padecimiento se complica a raíz de una afección car-

díaca que acaba con su vida el día 14 de enero de 1949. En el momento del adiós rodean al maestro su inseparable esposa durante más de 40 años, Obdulia, Julio Gómez, el apreciado colega que le sustituirá en la Cátedra de Composición del Conservatorio de Madrid, Antonio de las Heras, gran colaborador durante los últimos tiempos, y Lola Rodríguez de Aragón, soprano, y entrañable representante del grupo de amigos-intérpretes que estuvo siempre junto al hombre y al compositor.

El piano: aliado y referente

Se hace ineludible la mención de mi experiencia como intérprete privilegiada por el conocimiento personal con la hija menor del maestro, Obdulia Turina y su esposo, Alfredo Morán, crítico musical, biógrafo e incansable propagador de su obra con la pluma y con la voz en libros y conferencias. De mi recuerdo inolvidable en torno a mi primer encuentro con este matrimonio entrañable que destilaba bondad y sencillez a raudales, no me desprenderé jamás, y conservaré en mi retina la emoción nítida y sentida del afecto con que cuidaron la herencia de este baluarte de la Música Española: sus palabras, sus miradas de complicidad, sus dedicatorias, y su inmensa generosidad calaron en mí de forma excepcional. En sucesivas visitas a su domicilio privado en Madrid, donde el gran Turina había vivido hasta el final de sus días, fui receptora de todas estas vivencias, compartidas con devoción. Tocar su música en aquel piano en el que el maestro había volcado tanta inspiración y arte, supuso para mí un acontecimiento intelectual y humano de extraordinaria magnitud. Mi agradecimiento infinito.

Considerándose Turina siempre como compositor fiel al piano, este instrumento se convierte para el músico en auxiliar indispensable de trabajo, confidente de la casi globalidad de su corpus. En el piano escribía totalmente su producción, incluyendo las obras orquestales, por lo que resultan netamente pianísticas. Los recursos tímbricos y elementos rítmicos recrean ambientes, paisajes, personajes. Sus pentagramas se impregnan del mejor pianismo,





La última fotografía en la que aparece Joaquín Turina (sentado, el segundo desde la derecha), tomada el 10 de abril de 1948.

con una textura minuciosa desde su génesis y una escritura precisa, personal y elegante. Más de sus cien obras en catálogo están dedicadas al piano, sin olvidar grandes títulos como: *Álbum de Viaje*, *Cuentos de España*, *Niñerías*, *Danzas Fantásticas*, *Sanlúcar de Barrameda*, *Cinco Danzas Gitanas*, *Jardín de Niños*, *Siluetas*, *Por las Calles de Sevilla*, *Poema Fantástico*, *Desde mi Terraza*, *Rapsodia Sinfónica op. 66. para piano y orquesta de cuera*.

Mujeres Españolas op. 17: síntesis de su legado pianístico

Mujeres Españolas op. 17 constituye posiblemente su mejor y más valiosa composición pianística. Tres lienzos separados y acotados por distintas escenas, recreadas con encanto, seducción y belleza, separan la unidad de estos tres retratos que presentan carácter de sonata. Su instinto creador se derrama sobre estos pentagramas inspiradísimos y espléndidos de principio a fin.

Son compuestas entre los meses de marzo y abril de 1916, editadas por la casa Rouart, Lerolle & Cie en París con el título de "Femmes de'Espagne", y su estreno tiene lugar el 26 de octubre de 1917 en un concierto organizado por la Sociedad Nacional de Música con Ricardo Viñes al piano. Turina recibió 300 pesetas por su venta. "La obra marca –según Sopena– en su producción, una nueva faceta, al crear el autor un nuevo modo de expresión en el que la intimidad cuenta por encima de cualquier pintoresquismo". El orden de composición de sus diferentes tiempos o retratos fue inverso al definitivo. Son según lo define el mismo autor en la partitura, "Tres retratos para piano" de *La Madrileña Clásica*, *La Andaluza Sentimental* y *la Morena coqueta* (que en su inicio se llamó "la Manchega coqueta"). La inspiración andaluza subyace en el discurso de las tres acuarelas, en las que incluye evidentemente elementos del tipismo español. Hallamos en el origen de estos compases personajes reales, tal y como se desprende de lo anotado por Turina en el cuaderno *Figuras masculinas y femeninas a través de mi vida*, en el que introduce la semblanza de la manchega en cuestión, María Ortega, una camarera en el Café Nueva España "agradable y simpática" y de figura "algo felina", retratada en el número tres de la serie, con un pequeño tema que representa su dicho característico: "Ya uté vé", que reaparece frecuentemente en su música.

La madrileña clásica recrea el personaje de una madrileña de barrios bajos, síntesis de "finura sentimental y achulapamiento" que alterna momentos de dulzura exquisita con la agresividad y temperamento intrínseco

del cuadro. Rítmicamente muy lograda por la combinación de un aire de schotis y de pasodoble que aportan al número una gracia inconfundible de aspecto elegante yailable. Realmente espléndido el efecto de brillantez y colorido planteados aquí.

La andaluza sentimental lleva el subtítulo de "Monólogo". Es seguramente la pieza más emblemática del conjunto. Centrada en una mujer rubia y blanca, de rasgos refinados y elegantes, probablemente quiere recrear en ella la buena educación de este personaje, que no sale a la calle a buscar la fiesta, pero que, desde su ventana florida escucha la música alegre y los ecos festivos de danza que le conmueven. Bella descripción, recogida y honda de connotaciones sentimentales. Sus ritmos de seguidilla y de guajira alternan con gran acierto en la pieza que describe sensaciones de resignada melancolía.

El simpático personaje de la última página es *La Morena Coqueta*, que también aparece en los *Recuerdos de mi rincón op. 14*, con su particular estribillo. Es una escena de coqueteo, en la que el interlocutor pretende insinuarse seductoramente utilizando el ritmo de seguidilla manchega. De repente ese cortejo masculino se convierte en coquetería femenina de la protagonista, María Ortega. El diálogo va tomando cariz de polémica riña entre enamorados, y la enérgica discusión se hace patente en los pentagramas turinianos. Sugestión, virtuosismo, cambios de ánimo constantes, suspiros y emoción acuden con naturalidad a esta música penetrante.

Enrique Franco destaca en el conjunto los aspectos de belleza temática, explotación unitaria de los varios y característicos recursos armónicos del compositor, la distancia evocadora, la penetración psicológica y las secretas, pero efectivas, relaciones entre las tres piezas. Por ello y en beneficio de la comprensión y contextualización del tríptico se recomienda interpretarla y escucharla en su integridad.

"Joaquín Turina es hoy el más importante y el número uno entre los creadores de la música pianística española, cuantitativa y cualitativamente considerado, y su magnífica producción se señalará siempre como jalón indeleble en la historia musical de nuestra patria. Bien podemos agradecerse los pianistas españoles", asegura el insigne pianista José Cubiles.

Intérpretes y estudiosos permanecemos fascinados por la imaginación, el talento y la emoción descritas a través del Piano de Joaquín Turina.



La pianista Paula Coronas con el matrimonio Obdulia Turina –hija del maestro J. Turina– y su esposo, Alfredo Morán, biógrafo del compositor

CARL CZERNY. SU LEGADO PIANÍSTICO

JUAN JESÚS PERALTA FISCHER

Pianista y Profesor de Piano en el Conservatorio Superior de Música de Málaga.

Nace en Viena el 21 de febrero de 1791 (año del fallecimiento de Mozart), ciudad en la que muere el 15 de julio de 1857. Desde niño muestra una asombrosa precocidad al piano. De familia de músicos, sus padres, checos, (de ahí lo extraño de su apellido con CZ, germanización del checo Cerný, así como su nombre Carl en lugar de Karl alemán) se afincaron en Viena en 1786, tres años antes del estallido de la Revolución francesa. La familia siempre mantuvo un gran apego a la cultura de su país de origen; de hecho, el joven Carl no habló el alemán hasta los diez años. Tanto su abuelo como su padre fueron grandes músicos; éste último tocaba, además del pianoforte, el órgano, el violín y el oboe, al parecer con bastante soltura.

Fue iniciado en el piano por su propio padre, con las obras de Bach, Mozart y Clementi, continuando su formación con el también checo Wenzel Krumpholz. Alumno de Hummel, Salieri y Clementi, tuvo la gran fortuna de ser además discípulo de Beethoven. Siempre sintió una extraordinaria admiración hacia su maestro. Conocía de memoria su obra, que además tocaba regularmente en concierto.

Beethoven escribió sobre él: " tengo el placer de atestiguar que el joven Carl Czerny ha hecho un adelanto extraordinario en el piano, más allá de lo que podría esperarse a la edad de catorce años. Creo que merece toda la ayuda posible, no sólo por lo que acabo de manifestar, sino por su asombrosa memoria..."

Tanto confiaba Beethoven en su alumno que años más tarde le encomendó la educación musical de su sobrino Karl, aunque él mismo no dejara de participar ocasionalmente en la misma.

Fue Czerny uno de los virtuosos más celebrados de la Viena de aquellos años, realizando una corta aunque fecunda carrera concertística. A los 9 años ofreció su primera actuación en su ciudad natal, con el Concierto en do menor K. 491 de Mozart (uno de los más difíciles, por cierto).

Interesándose desde muy joven por la docencia, pronto se volcó en ella por completo, así como en la composición, abandonando su dedicación al los conciertos. Su actividad llegó a ser frenética: Impartía clases durante el día y componía por las noches. Pronto su



fama de reputado pianista y pedagogo llegó a calar en los ambientes aristocráticos y burgueses, que se disputaban el privilegio de sus lecciones. Su obra es considerada por muchos como la base de la técnica del piano.

La revista norteamericana dedicada a la música *The Etude*, publicada entre los años 1883 y 1957, trajo en la edición de abril de 1927 una ilustración que muestra como "Carl Czerny debe ser considerado el padre de la moderna técnica pianística y la base de toda una generación de pianistas que se extiende hasta nuestros días".



Quizá el más célebre de sus alumnos fue F. Liszt. Comenzó a estudiar con Czerny en 1820, a la edad de nueve años. En reconocimiento a su maestro, le dedicó sus Estudios de ejecución trascendental. Liszt es quizá el más importante de sus alumnos, ya no sólo por su importancia en la historia de la música en general y del piano en particular, sino por encontrarse en la base de la "genealogía" de su escuela: Czerny, maestro de Liszt. Y de éste parten casi todas las ramificaciones de célebres pianistas, hasta llegar a las grandes figuras del s. XX. En efecto, la influencia en la formación de reputados pianistas posteriores es indiscutible. He aquí una muestra, sin duda incompleta, pero que bastará para darnos una idea:

- CZERNY, maestro de Liszt, maestro de Martin Krause, maestro de Edwin Fischer, maestro de Daniel Barenboim.
- CZERNY, maestro de Liszt, maestro de Stephen Thoman, maestro de Ernst von Dohnanyi.
- CZERNY, maestro de Liszt, maestro de Martin Krause, maestro de Claudio Arrau.
- CZERNY, maestro de Leschetizky, maestro de Ignaz Paderewsky, maestro de Arthur Schnitke.
- CZERNY, maestro de Liszt, maestro de Moriz Rosenthal, maestro de Henry Mason, maestro de Emil von Sauer, maestro de Eugen d'Albert, maestro de Alexander Siloti, maestro de Serguei Rachmaninoff.
- CZERNY, maestro de Theodor Leschetizky, maestro de Ana Essipof, maestra de Sergei Prokofieff.
- CZERNY, maestro de Theodor Kullak, maestro de Moritz Moszkowsky, maestro de Wanda Landowska.

Czerny llevó una vida bastante solitaria. Nunca se casó, y vivió con sus padres hasta la muerte de su madre primero, y de su padre después. Vivió pues los últimos veinticinco años de su vida solo, rodeado de gatos, animal por el que al parecer sentía predilección, siendo un gran amante de los animales en general. Al morir dejó una considerable fortuna, donada al Conservatorio de Viena y a diversas instituciones de carácter benéfico. Se ha editado recientemente en Austria "*Erinnerungen aus meinem Leben*" (*Memorias de mi vida*), autobiografía que el compositor comienza a escribir alrededor del 1841.

Su carrera como compositor comienza alrededor de los veinte años, copiando música de compositores como Bach y Scarlatti al tiempo que estudiaba orquestación. La influencia de Beethoven, como se ha dicho antes fue extraordinaria, y lógicamente se percibe en toda su producción. Compositor tremendamente fecundo, su obra llega hasta el número de opus 861, sin contar las primeras composiciones que por desgracia no han llegado hasta nuestros días. Dice Jeremy Siepmann: " Era pasmosamente prolífico. Tenía varios escritorios en su estudio

con un trabajo en marcha en cada uno. Mientras la tinta se secaba en una página, pasaba al escritorio siguiente. Por tanto, puede decirse que fue el primer músico en hacer una producción en serie". Compuso, además de sonatas, cuartetos de cuerda, conciertos, misas y sinfonías, infinidad de transcripciones de óperas para piano, piano a cuatro manos, para dos o más pianos. Curioso es su extravagante arreglo de la obertura de *Guillermo Tell* de Rossini para dieciséis pianistas tocando a cuatro manos en ocho pianos. Según parece, reconsiderando la dificultad de reunir semejante cantidad de pianos y de instrumentistas a un tiempo, realizó otra versión para tres pianistas tocando a seis manos en un solo piano. Pero lo que realmente le otorga un papel relevante en la historia del piano es su faceta didáctica.

Czerny es el primero en incluir la palabra Estudio en un título. Compuso una ingente cantidad de estudios de todos los niveles, abarcando todo tipo de dificultades: estudios de octavas, ejercicios fáciles para iniciación, escuela de la velocidad, etc, demostrando un conocimiento absoluto de todos los aspectos de los problemas pianísticos. Desde *Mi primer maestro de piano* hasta *Escuela del concertista*, Czerny plantea los problemas pianísticos, si bien no siempre con un interés musical excelso, al menos sí de manera amena. En trabajos como la *Escuela de la velocidad op. 740*, se puede apreciar un buen nivel estético constante en sus cincuenta estudios. Parece que Stravinsky disfrutaba (según sus propias palabras) bastante practicando sus estudios, refiriéndose a él como "un músico de casta".

Czerny propuso una catalogación de su obra dividida en cuatro partes:

- Estudios y ejercicios.
- Piezas fáciles para estudiantes.
- Música brillante para conciertos.
- Música seria.

Resulta interesante detenerse algo en el término Estudio. Respecto de él, dice Jeremy Siepmann en su libro *El piano*: " De una u otra manera, el estudio para teclado ha conocido una existencia paralela a la de los instrumentos. Se distingue del mero "ejercicio" por su intención musical. Lo menos que podemos decir es que en el siglo XVIII esta intención todavía era, como mínimo, bastante confusa. Las primeras treinta sonatas de Scarlatti se encuentran en la misma categoría que sus otras quinientas veinticinco curiosas sonatas, editadas en 1738 como *essercizi*. La palabra alemana equivalente es *Übung*, que designa algunas de las mejores obras para teclado de Bach. Me refiero a las *Seis Partitas*, el famoso *Concierto italiano* y las monumentales *Variaciones Goldberg*, todas habituales en el repertorio para del piano". Y continúa diciendo: " En el s. XIX, la palabra "ejercicio" designaba una figura o pasaje corto que se repetía muchas veces, con frecuencia siguiendo una frecuencia de tonos. La

única intención de estos ejercicios era desarrollar uno u otro aspecto de la técnica pianística.”

Así expresado, (más aún referido al s. XIX en su totalidad), cabe decir que cuanto menos habría que matizar un poco. Es cierto que la finalidad de un estudio es la de plantear un problema técnico, sin duda. También que el recurso compositivo habitual es el de la repetición constante de un diseño, textura, etc. Pero en muchos de ellos, tanto en Czerny como en sus coetáneos, encontramos un interés musical, a veces incluso notable, que los distingue del simple ejercicio. Esta vertiente expresiva unida a la finalidad técnica se va acentuando según avanza el siglo. Pensemos en los estudios op.10 y op.25 de Chopin, por ejemplo, o los monumentales *Estudios de ejecución trascendental* del gran Liszt. Sólo el título nos hace descubrir que sean estudios. En efecto, el recurso compositivo de figuración repetida una y otra vez varía aquí radicalmente.

Las diferencias con compositores como Clementi, Czerny, Cramer, o incluso el mismo Chopin, cuyos estudios son de un indudable valor estético, son varias. En primer lugar, Liszt en los *estudios* suele presentar un tema (melodía) y es éste el que va repitiendo, sí, pero en diseños, texturas, diferentes, casi a modo de variación. En realidad es su recurso compositivo más frecuente. No es pues la fórmula la que se repite, si no el tema. Por otra parte, con frecuencia encontramos más de un tema distinto tratados como si de un Nocturno, Momento musical, Impromptu, etc se tratase. De hecho, muchos de ellos llevan nombre: *Paisaje, Caza Salvaje, Fuegos fatuos, Armonías nocturnas*, etc.

Los estudios de Czerny se caracterizan por una sistemática clara, pero esto no debemos traducirlo por monotonía. Sus libros de estudios son metódicos, pero no aburridos. Su escritura, lejos del simple ejercicio, recoge formulas, texturas y recursos que aparecen en las obras de sus coetáneos. Elegido el tema, lo reproduce en tonalidades distintas usando, sin duda, el recurso de la repe-

tición, fundamental en el proceso de aprendizaje, pero de una forma tal que el pianista siempre o casi siempre encuentra satisfacción en su práctica. De este modo le conduce a través de toda la “topografía” del piano, en tonalidades con teclas negras, blancas, o ambas, logrando tanto el desarrollo de unas habilidades técnicas o digamos “manuales”, como la familiaridad con las tonalidades.

Cito textualmente la comparación que hace Piero Rattalino entre los estudios de Czerny y los de Liszt y Chopin, que encuentro acertada y bien expresada: “ El límite de los estudios de Czerny, con respecto a los estudios de Chopin o de Liszt es el de ser obras basadas en la literatura existente, en vez de búsquedas experimentales orientadas hacia la creación de una nueva literatura. Su mérito es el rigor, la escrupulosidad, la fe con que se entiende la didáctica: propagación de descubrimientos, de ideas, incluso vulgarización de la cultura; no comercialización. En Czerny se admira, además del “músico de casta”, el candor del frailecillo que se esfuerza en comprender y en hacer comprender lo que los héroes han descubierto”.

En efecto, es lógico suponer que Rattalino al hablar de “héroes” se refiere principalmente a Beethoven.

Comparto su opinión de que tanto los *estudios* de Czerny como los de Cramer, aun siendo obras de composiciones con una intención didáctica, puedan constituir piezas de concierto. De igual modo que lo son *los Preludios y Fugas* de Bach, obra de intención igualmente didáctica.

Cabe destacar por último que su obra siga formando parte insustituible en la formación de los estudiantes de piano en todo el mundo. Con mayor presencia en sus repertorios que compositores de indudable valía como Hummel, Dussek, Clementi o Cramer. Esto quizá se deba al extensísimo ámbito pianístico que sus estudios abarcan, y del indudable valor didáctico de su obra.

Bibliografía:

- Chiantore, Luca. Historia de la técnica pianística. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Rattalino, Piero. Historia del piano. El instrumento, la música y los intérpretes. Barcelona: Editorial Labor, 1988.
- Siepmann, Jeremy. El piano. Barcelona: Ediciones Robinbook, s.l. 2003
- Gordon, Stewart. Técnicas maestras de piano. Barcelona: Ediciones Robinbook, s.l. 2003

Partituras:

- Czerny, Carl. Los principios del piano. 100 estudios fáciles. Barcelona: Editorial Boileau.
- Czerny, Carl. Seis estudios de octavas. Barcelona: editorial Bioleau.
- Czerny, Carl. 160 Kürze Übungen für Klavier op. 821. Budapest: Editio Musica Budapest.
- Czerny, Carl. Estudios de gran velocidad op. 299. Madrid: Unión Musical Española.
- Czerny, Carl. El arte de dar soltura a los dedos op. 740. Barcelona: Editorial Boileau.

Internet:

- http://es.wikipedia.org/wiki/Carl_Czerny
- www.musicaclasicaymusicos.com/czerny/html. Artículo escrito por Natalia Cháneton.

agenda musical

PAULA CORONAS

CONVOCATORIAS, CONCURSOS Y CONCIERTOS:

CONVOCATORIAS Y CONCURSOS:

- **XV Concurso Internacional de Canto Villa de Colmenar Viejo 2014:** Del 17 al 22 de febrero. Cierre de inscripción: 10 de febrero de 2014. Consultar bases en www.artemus.es, email: concursos@artemus.coop
- **XXIV Festival de Arte Sacro:** del 21 de febrero al 6 de abril de 2014. Religión y Espiritualidad. Música, Teatro, Danza y Cine en las principales iglesias y teatros de la Comunidad de Madrid. www.madrid.org
- **56º Concurso Internacional de Piano Premio "Jaén":** del 24 de abril al 2 de mayo de 2014 en Jaén. Inscripciones hasta el 21 de marzo de 2014. www.dipujaen.es/premiopiano
- **XII Concurso Internacional de Canto Luis Mariano:** del 9 al 12 de julio en Irún. Podrán participar cantantes de cualquier nacionalidad, de edades comprendidas entre los 18 y los 34 años. Para consultar bases en: www.irun.org
- **Academia Europea de Alta Especialización de Música Antigua de Xativa.** AEMUX. Audiciones en Barcelona el 25 de marzo de 2014. Fecha límite de inscripción: 15 de marzo de 2014. Información y Contacto: AEMUX. Apartado de Correos 244. Tel: 34662479802. (46800) Xátiva (Valencia) info@aemux.com www.aemux.com
- **Teatro Principal de Palma:** XXVIII Temporada de ópera y zarzuela: 23, 26 y 28 de febrero y 2 de marzo: Rigoletto de Verdi, Tosca de Puccini, Tosca de Puccini, Otello de Verdi, El deshollinador de Britten, Turandot de Puccini. Más información: 971219696 www.teatreprincipal.com

CONCIERTOS:

- **Del 13 al 23 de febrero, el Teatro Arriaga de Bilbao recupera "El dúo de la Africana"** de Manuel Fernández Caballero. En el reparto figuran Mariola Cantarero, Javier Torné, Felipe Loza, Lander Iglesias, Itxaso Quintana, etc. www.teatroarriaga.com
- **Orquesta Ciudad de Granada:** 14 de febrero: Andrea Marcon en el podio de la OCG para dirigir la Obertura de la Clemenza de Tito y el Concierto para violín y

orquesta nº1 de Mozart, con María Dueñas al violín y la Tercera de Beethoven. www.orquestaciudadgranada.es

- **Ibermúsica presenta los días 17 y 18 de febrero a Lorin Maazel y la Münchner Philharmoniker.** Interpretarán el Vals triste y la Sinfonía n. 2, de Sibelius; el Doble Concierto para violín y violonchelo de Brahms con Lorenz Nasturica y Daniel Müller-Schott como solistas y la Cuarta de Schumann. www.ibermusica.es
- **La Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid** ofrece el próximo 25 de febrero un concierto con Víctor Pablo Pérez en el podio para dirigir el Concierto para piano y orquesta nº 3 de Beethoven y el Requiem en do menor de Cherubini. www.madrid.org
- **El ciclo Excelentia continúa con su Serie de Grandes Clásicos en el Auditorio Nacional.** El 27 de febrero, Julian Kuerti dirigirá a la Orquesta Clásica Santa Cecilia, en el Concierto para violín de Tchaikovsky, con Nicola Benedetti como solista, Obertura Leonore III y la Quinta de Beethoven. www.fundacionexcelentia.org
- **Del 27 de febrero al 15 de marzo el Teatro Real presenta una nueva producción de Alceste de Gluck,** firmada por Krzystow Warlikowski. En el reparto figuran Anna Caterina Antonacci y Sofia Soloviy en el papel de Alceste, Paul Groves y Tom Randle (Admète), Willard White, Magnus Staveland, Fernando Radó, Thomas Oliemans e Isaac Galán, entre otros. La dirección musical corre a cargo de Ivor Bolton. www.teatro-real.com
- **Entre los días 14 y 22 de febrero el escenario de la Maestranza de Sevilla acoge la versión bufa de La Cenerentola,** que Rossini desarrolló basándose en el célebre cuento de Perrault. Giacomo Sagripanti dirige al Coro de la Asociación de Amigos de la Maestranza y a la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, así como a un reparto encabezado por Marianna Pizzolato, Carlos Chausson, Wojtek Gierlach, Edgardo Rocha, Borja Quiza, Anna Tobella y Mercedes Arcuri. www.teatrodelaestranza.es
- **Valery Gergiev y la Orquesta del Teatro Mariinsky,** ofrecerán una versión de la Novena de Mahler en el Palau de la Música de Valencia. www.palauvalencia.com



ume unión musical

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

¡No dudes en visitarnos!

**Hasta 24 meses sin intereses
y con descuento especial**

Toda la música
en tus manos

C/. CUARTELES 1 • TELF.: 952 324 775

*Selección de los tradicionales
Vinos de Málaga*

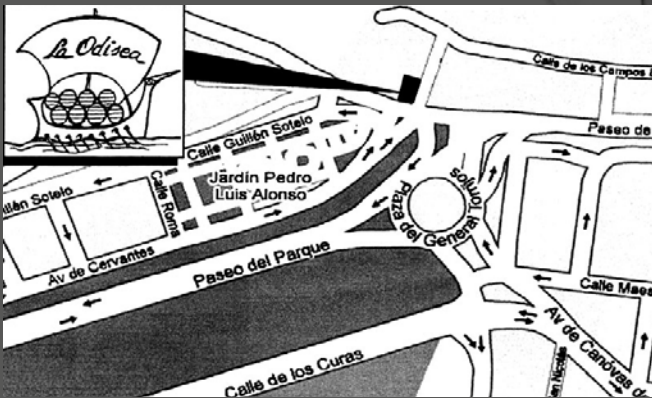
Degustación y venta



*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.
Lunes cerrado*

 *LaOdisea Vinos de Málaga*

 *Laodiseavinoss*

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