

## Sumario

- 2** **MÚSICA SINFÓNICA Y CONCERTANTE, DOS GRANDES AUSENCIAS DE LA MÚSICA ESPAÑOLA**  
ALEJANDRA POGGIO
- 4** **LA MÚSICA MORISCA: HERENCIA MUSICAL**  
VERÓNICA GARCÍA PRIOR
- 8** **SOBRE LAS SUITES PARA VIOLONCHELO DE BACH Y SU ARTICULACIÓN**  
IVO CORTÉS MONTERO
- 13** **EL METHODE POUR GUITARRE DE FERNANDO SOR: UNA PRIMERA PARTE PARA LA REFLEXIÓN**  
JAVIER CHAMIZO
- 17** **TRES EDICIONES DE LAS SONATAS DE HAYDN**  
RAQUEL HERNÁNDEZ CARRIÓN  
ENRIQUE LÓPEZ HERREROS
- 22** **Hoy hablamos con...**  
**ENTREVISTA A DIEGO RODRÍGUEZ**  
POR PAULA CORONAS VALLE
- 26** **LA MÚSICA DE BEETHOVEN EN EL CINE (1)**  
ALFONSO MÉNDIZ NOGUERO  
SALVE MÁRQUEZ SÁNCHEZ
- 30** **IGNOTO CANTO VERSUS  
¿ENMUDECER LA MUDA?**  
PEDRO BARRIENTOS DUQUE
- 32** **EL DON DE LA PALABRA:  
LA BELLEZA DE LOS SONIDOS**  
JORGE MUÑOZ BANDERA
- 36** **Agenda Musical**  
PAULA CORONAS VALLE

## Editorial

### **NUEVA DIMENSIÓN EN LA DOCUMENTACIÓN MUSICAL NACIONAL**

Hace unos meses recibíamos una gran noticia: Reynaldo Fernández Manzano, director del centro de Documentación Musical de Andalucía, organista, doctor y musicólogo de reconocido prestigio, acaba de ser nombrado Presidente de AESDOM, Asociación Española de Documentación Musical. Nuevamente este granadino ilustre, admirador y defensor del patrimonio musical andaluz, ilumina el panorama nacional artístico, encargado de velar, proteger y divulgar nuestras raíces sonoras.

Felicitemos desde Intermezzo su labor exigua y fiel al servicio de la investigación musical, desde cuyos horizontes se abren nuevas perspectivas que permiten desempolvar obras olvidadas, desaparecidas casi desde su génesis, y aplaudir estrenos e incorporaciones de reciente factura que ya caminan también en el corpus nacional. La conveniente clasificación y compilación de documentos, partituras y escritos musicales es otra de las ocupaciones que esta Asociación realiza impecablemente.

Al mismo tiempo deseamos a Reynaldo Fernández una feliz y fructífera etapa desde la Presidencia de AESDOM, con la seguridad de tener garantizado aquí un referente en tareas posteriores de impulso y difusión musical.

¡Enhorabuena, Presidente!

*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.

# MÚSICA SINFÓNICA Y CONCERTANTE

## DOS GRANDES AUSENCIAS DE LA MÚSICA ESPAÑOLA

**ALEJANDRA POGGIO**

**Profesora de viola del Conservatorio Superior de Música de Granada**

A excepción de ese fugaz espejismo de brillantez que es Juan Crisóstomo Arriaga en la composición española, la historia de nuestra música sinfónica y concertante parece haberse saltado los periodos clásico y romántico dejándonos con ello un vacío irreparable.

¿Qué se escribía en España en la época de Beethoven o en la de Tchaikowski? ¿Por qué no hay conciertos de solista?

Para entender este infortunio tenemos que regresar al siglo XIX y comenzar desde ahí a comparar la evolución musical española con el apogeo del sinfonismo que entonces se vivía en Europa.

Mientras que en nuestros países vecinos el romanticismo se caracteriza por una actividad cultural desligada de la corte y de la iglesia, en España un retraso de unos setenta años en realizar un proceso similar cambiará el curso de nuestra historia musical.

Alemania había cultivado el género sinfónico desde que a mitad del siglo XVIII naciera en la escuela de Mannheim y ya en el XIX la burguesía participaba de la vida musical de manera independiente, apreciando la música en sí misma, desligada de cualquier otro entretenimiento.

La sociedad alemana gustaba de asistir a conciertos exclusivamente instrumentales y de esta forma sustentaba la financiación de los músicos e incentivaba el desarrollo de toda una cultura de composición y de formación de instrumentistas solistas.

Sin embargo en la España de 1800 no existían formaciones orquestales estables que tuvieran una sede, o un lugar dónde actuar. La música se practicaba como adorno de diferentes eventos como los oficios religiosos en las iglesias o animando bailes y saraos en la corte. También se tocaba para las funciones teatrales, siendo el teatro el único lugar en el que el público pagaba voluntariamente una entrada para ver un espectáculo musical, aunque el protagonismo recaía naturalmente en el arte dramático y nunca en la música orquestal.

Los músicos de la orquesta por tanto, no tenían un oficio como tal, sino que se juntaban ocasionalmente para hacer música en alguno de los tres marcos antes citados. En el primer tercio del siglo el concepto de sinfonía y de música sinfónica va a ser como mucho sinónimo de obertura. Todo el repertorio sinfónico estaba destinado a abrir un espectáculo, ya fuera de teatro, real o eclesiástico. Solo muy lentamente va a concederse a la música una independencia artística y cierto apoyo de las instituciones.

Una prueba de la falta de sustento oficial es que hasta 1830 no se funda el Real Conservatorio de Madrid mientras que el Conservatorio de París, en marcha desde 1795, alcanzaba ya fama europea en la formación de excelentes intérpretes y músicos.

El hecho de no contar con una institución que se ocupase de formar músicos nos da una idea de la escasa actividad musical y de la calidad que ésta tenía.

Aunque en la época aparecen algunos métodos de solfeo o de instrumento, no existen en la primera mitad de siglo libros de composición y menos aun referida a la orquestal.

Un hecho que va a marcar la producción musical del siglo es un excesivo "italianismo" que se traduce en una única admiración por la ópera y sus autores italianos.

Rossini llega a Madrid en 1831 y se convierte en un ídolo compositivo que hará de la ópera el estilo dominante frenando las posibles influencias germánicas. El propio conservatorio de Madrid estaba más orientado al canto en sus orígenes que a la especialización instrumental, contando con un departamento de declamación y un calendario de conciertos en los que predominaba la ópera.

El compositor Santiago de Masarnau describe en *El artista* de 1836 la falta de oferta musical de la época:

*"Pero aquí, ¿qué ha de hacer un aficionado a música para alimentar su pasión?; ¿a dónde irá?... necesariamente ha de ir a la ópera italia-*

na, sea cual fuere el estado en que se encuentre ésta". "En los países en que se goza de la música en sus diferentes géneros, donde se puede escoger entre el oratorio, el concierto, las óperas italiana y alemana a más de la nacional... no falta nunca mucho bueno que oír... Triste, tristísimo es por cierto el (estado) de la música entre nosotros".

A partir de 1840 la situación empieza a cambiar lentamente. Por un lado las desamortizaciones de la iglesia hacen que ésta suprima su actividad musical por falta de medios, lo que incita a buscar nuevos marcos de actividad musical. Los salones de la aristocracia y los cafés se popularizan como dos nuevos núcleos de dicha actividad.

El apogeo del piano en esta época cuadra perfectamente con una música de salón que gusta a la nueva burguesía y a la vez es mediante este instrumento como se comienza a conocer la música de fuera. Gracias a las reducciones de orquesta de piano se comienzan a interpretar así algunas sinfonías de Mozart o de Beethoven.

La Zarzuela que se afianza como género a partir de 1849 produce un nuevo teatro y un nuevo público, tanto burgués como de clases más humildes lo que aumentará la afición por los espectáculos líricos formándose sociedades musicales, primero corales y después instrumentales y conduciendo al público a las salas de conciertos en las que al fin, aunque con retraso respecto a Europa, se escucharán conciertos de cámara y orquestales. A partir de ahora la prensa musical reivindica el género sinfónico y surge la necesidad de crear en España orquestas estables.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX va a desarrollarse un largo proceso de estabilización de la música orquestal como espectáculo. Diferentes sociedades de conciertos, varios intentos de orquestas, creación de teatros y salas destinadas sólo a la música, articulan el intento español por tener la misma actividad musical que en otros países europeos.

#### Bibliografía:

- Sobrino, R (1995). La música sinfónica en el siglo XIX. En Casares, E. y Alonso, C. (Eds.), *La música española en el siglo XIX* (pp. 279-325). Gijón: Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones.
- Sopena, F (1976). *Historia de la Música Española contemporánea*. Madrid: Ediciones Rialp. S.A.
- Marco, T (1983). *Historia de la Música Española vol.6 Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial S.A.
- Casares, E. (1999). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE. Lavel S.A.

El triunfo de la música instrumental española comienza a partir de la constitución de la Sociedad de Conciertos de Madrid en 1866, cuya actividad se extendió hasta 1906 y que marca un hito en la historia de la música orquestal española.

Fundada por músicos al margen de empresarios su plantilla habitual fue de 96 instrumentos y dedicaron su actividad a la interpretación de música solo instrumental. Esto supuso una motivación para la creación de música sinfónica española y para rescatar las obras que tan poca repercusión habían tenido hasta el momento. Barbieri y Monasterio encarnaron el creciente nacionalismo pidiendo a los músicos españoles que escribieran música para orquesta.

Las sinfonías, oberturas y poemas sinfónicos cobraron el protagonismo en las salas de conciertos pero el género concertante no logró hacerlo de la misma manera, el único concierto para solista que interpretó la sociedad fue el de violín en Si menor de Jesús de Monasterio.

En general el género sinfónico concertante se prodigó poco en la segunda mitad del XIX. Ocasionalmente, se escuchaba en España a algún solista de fama internacional como en las Matinéas de Barcelona, o en el teatro Apolo de Madrid, pero posiblemente la falta de una buena escuela de instrumentistas hizo carecer a España de un número suficiente de solistas para los que escribir conciertos.

Como hemos visto durante todo el siglo la preocupación estuvo volcada en la ópera y la zarzuela y en el último tercio en la producción sinfónica sin solista, por lo que la herencia compositiva de este género no la hemos empezado a recibir hasta bien entrado el siglo XX. Para entonces las corrientes vanguardistas luchaban ya por definir nuevos lenguajes dejando atrás aquel lenguaje romántico del concierto virtuoso que constituye el género solista por derecho propio y que por desgracia la historia de la música española siempre echará de menos.

# LA MÚSICA MORISCA: HERENCIA MUSICAL

VERÓNICA GARCÍA PRIOR

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

El Ateneo de Málaga ofreció el pasado 1 de abril una conferencia sobre “La música de los moriscos” defendida por el Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía y Presidente de AEDOM, Reynaldo Fernández Manzano.

Tras una afinada presentación a cargo de Paula Coronas (Pianista y Vocal de Música del Ateneo) y Fernando Arcas (Profesor de Historia Contemporánea en la UMA y Vocal de Historia en el Ateneo), Fernández Manzano expuso al público un recorrido didáctico y documentado sobre el tema que nos concierne.

Ante un variado público, el ponente glosó –a través de un discurso didáctico y ameno– los factores históricos, literarios y musicales que intervinieron en la conformación de la música morisca; asimismo, pudo esclarecer la influencia que la música y costumbres moriscas han ejercido sobre la música española.

Como colofón del evento que referenciamos en el presente artículo se asistió a la interpretación de obras de Granados (*Danza V*) y Turina (*Zambra*) a cargo de sendos alumnos de la profesora Paula Coronas.

La magistral conferencia me animó con seguridad a una posterior indagación sobre la música morisca y esos múltiples y apasionantes elementos culturales y artísticos que en ella confluyen. Algunos de estos factores son de tipo contextual y determinan la situación precedente; otros –por el contrario– permiten ilustrar la proyección de la música morisca y su rastro en géneros y repertorio musical posteriores en el tiempo.

Semánticamente hemos de precisar que el morisco no era sino el musulmán obligado a convertirse, por propia voluntad o a la fuerza, al cristianismo; todo ello en arco temporal que abarca desde la toma de Granada por los cristianos en 1492 hasta la expulsión de la morisma en la España de 1610. Al tratarse de circunstancias históricas las que determinan la presencia de este grupo étnico serán muy importantes los elementos sociológicos que más adelante analizaremos.

No obstante, es necesario remontarnos al siglo IX (época en que *Al-Andalus* se independiza de Oriente) porque será entonces cuando surgen primeras formas músico-poéticas que nos interesan aquí. Estas formas primerizas se presentan en fuentes literarias escritas que, a su vez, desvelan un castellano incipiente, molecular, muy primitivo. Comienza así el *viaje* a la morisma musical...

**Antecedentes literarios: moaxajas, jarchas, zéjeles y la nuba.**

La *moaxaja* es una composición estrófica escrita en árabe clásico, dando lugar a que se extendiera por todo Oriente. Es atribuida a Muqaddam ibn Muç afà al-qabri (El Vidente) y también a Muhammad ibn Hammud al-Qabri (el Ciego de Cabra). En esta composición estrófica podemos diferenciar dos partes: una con rimas independientes (*bayt* o mudanza) y otra con rimas comunes (*qufl* o vuelta). Al final de la composición se inserta como cierre un breve poema escrito en árabe vulgar de estilo directo denominado *jarcha* (fin, salida). Parece ser que la métrica de la jarcha sea la base de ritmos y combinaciones habituales de las canciones tradicionales castellanas. La importancia de las jarchas es grandiosa por varios motivos: su sencillez, su sugerente belleza y su aspecto fundacional del idioma castellano.

Actualmente, aún hoy se sigue manteniendo la composición poético-musical de la *moaxaja* en varios pueblos árabes del norte de África. Posee un tono cíclico interpretado por solista-voz o instrumento en las estrofas y del coro en el estribillo (jarcha). Esto nos hace pensar en la forma musical estrofa-estribillo y sus posteriores variaciones en las composiciones musicales occidentales...

En cuanto al *zéjel* podemos decir que está escrito en árabe dialectal con lo que tuvo mucha más aceptación extendiéndose por todo el mundo. Su estructura es idéntica a la de los *villancicos* castellanos y al del *virelais* francés. Podemos ver claramente la forma del *zéjel* en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el

Sabio. Aunque los textos de los *Milagros de María* están escritos en galaico-portugués, su forma es zejelesca. En las miniaturas que adornan a dichas *Cántigas* encontramos intérpretes con instrumentos musicales, lo cual no da una visión bastante acertada de cómo eran esos instrumentos moriscos insertos en la cultura española.

Pero de todas estas composiciones la más compleja es la *nuba*. Predomina en la música andalusí y en el norte de África. La *nuba* está organizada por una escala musical. Antiguamente se dedicaba una *nuba* a cada hora del día, con lo que nos encontramos con 24 *nubas*, así como sus 24 tonalidades. A su vez, cada *nuba* se dividía en 5 partes llamadas *mizan* y cada *mizan* tenía un ritmo. Se podría sintetizar mucho diciendo que la *nuba* es lo más parecido a una *suite* musical o a una larga sinfonía vocal e instrumental. Podemos seguir encontrando ejemplos de *nuba* o aires de influencia morisca en compositores europeos posteriores como fue el caso del francés Camille Saint-Saëns, quien hizo uso de ello en su ópera “Sansón y Dalila” y en su “Suite argelina”. También encontramos aires de influencia morisca en el “Parsifal” de Richard Wagner, al situar sus escenas en la España musulmana.

Una conclusión ulterior de todo esto es la de que podríamos postular (así lo corroboran varios estudios al respecto), que estas formas o composiciones poético-musicales (*jarchas*, *moaxajas*, *zéjel* y *nubas*) son el eslabón que sirve de unión entre la música andalusí y el origen del flamenco (que más tarde abordaremos).

### **Archivística y música morisca.**

Según el profesor Reynaldo Fernández Manzano en el Archivo de Simancas (fechado el 13 de febrero de 1492) los Reyes Católicos realizan un nombramiento de alcaide de los juglares y juglaras (curiosa distinción ya en la época...) de la Ciudad de Granada, pues se le da mucha importancia a la existencia de un organismo o institución de la música del reino nazarí de Granada.

El mismo investigador corrobora que del Archivo de los Córdoba (fechado en 1516) podemos deducir que aquella importancia dada al alcaide de música empieza a serle arrebatado. Según el Libro de Cabil-do de la Ciudad de Granada (1516-18), el alcaide de música venía cobrando el *tarcón* (derecho morisco o impuesto que cobraba el alcaide de música) en época de moros. Pues es a partir de ese momento cuando se pide que se quite tal *tarcón*. Leyendo el documento observamos cómo es la propia comunidad morisca

la que pide que se anule ese impuesto (*tarcón*) por ser considerado de épocas pasadas (moros) ya ellos se consideraban de la tierra (moriscos).

### **Sociología histórica: convivencia étnica y música.**

La comunidad morisca celebraba, junto con la convivencia del resto de cristianos, sus propias celebraciones como eran las zambras, bodas y leilas (fiestas nocturnas musicadas). Curioso es señalar que los propios zambreros tenían otro tipo añadido de participación, que era bien visto por los cristianos, como era su aparición y colaboración musical en las fiestas del Corpus Cristie (vemos ejemplos en el Archivo del Ayuntamiento de Baza, fechado en 1495) o en otro tipo de celebraciones como podemos comprobar en el documento perteneciente al mismo Ayuntamiento de Baza, fechado hacia 1524, en el que se pide que vengan en el recibimiento del Jubileo. Otro ejemplo curioso lo encontramos en el Archivo de la Ciudad de Málaga, en el que se explica cómo una vez tomada Túnez, se pide que vengan las zambras para honrar dicho festejo.

Con estos ejemplos al descubierto podemos comprobar que nos encontramos en un *Al-Andalus* con un primer periodo (desde 1492 a 1525) de recíproco respeto y convivencia entre cristianos y moriscos. Seguidamente, comprobaremos como esa convivencia se irá tornando en una utopía, convirtiéndose en un periodo de transición en el que podemos ver ya algunos cambios produciéndose un choque cultural.

A partir del reinado de Carlos V, empieza a desaparecer esa dulce convivencia. Será con el Arzobispo de Granada de la época cuando se empiezan a perseguir la celebración de las zambras por considerarlas deshonestas y provocativas para los cristianos, haciendo hincapié en que se cantaban en árabe para –según el arzobispo- ensalzar sus ritos musulmanes. Este periodo de choque cultural o transición ocupará desde 1526 hasta 1565.

La situación empeorará hasta la época de Felipe II. En el Archivo de la Alhambra encontramos documentos en los que a los moriscos se les expropian sus bienes; otros documentos reflejan la persecución que sufrieron; en algunos documentos la propia Inquisición tomaba cartas en los asuntos prohibiendo las zambras, leilas y otras fiestas que no fueran las cristianas, quedando prohibido y multado, a su vez, cualquier rito musulmán.

Será en 1567 cuando se prepara un Edicto en el que ya se prohíbe todo lo relacionado con la cultura y

la lengua árabe. Frente a esto, los moriscos realizaron un memorándum donde defendían y justificaban que su música era de tradición popular, así como recordaban que en épocas pasadas, las zambras incluso acompañaban a los ritos cristianos: misa, corpus... Se produjo una respuesta que no satisfizo a los moriscos provocando con ello su sublevación. El ejército español entró en el conflicto y los moriscos perdieron la guerra. A consecuencia de ello, los moriscos le proponen a Marruecos conquistar las minas de oro que España tenía en Sudán para derrotarlos. Y junto con ello, los moriscos recabaron ayuda a Inglaterra para aliarse con ellos y derrotar así a España. Sin embargo, no fructificó la argucia. Los moriscos terminaron independizándose de Marruecos, creando así una nueva cultura morisca.

No cabe duda que *“la expulsión de los moriscos fue una limpieza étnica”* tal y como señala el catedrático de Estudios Hispánicos de Londres, Trevor J. Dadson. Este especialista nos muestra en sus estudios datos acreditados sobre ello ya que analizando los bandos de expulsión del Duque de Lerma, por ejemplo, encontramos afirmaciones como que *“las tierras de España tienen que quedar completamente limpias para que no quede memoria de ellos”*. A pesar de ello, no se erradicó completamente pues los moriscos se las ingeniaban para no abandonar definitivamente su *“querida patria”*. Así pues, los moriscos recurrieron a matrimonios de conveniencia (las moriscas se casaban con cristianos viejos) o a otros recursos como ayudarse entre ellos: *“Los escondían en las sierras y les llevaban comida. Los metían en sus casas.”* Muchos moriscos salieron de España en dirección al sur de Italia o a Francia para, pasado un tiempo, volver a pie. Se convirtieron en un pueblo errante.

### **Los instrumentos musicales de la música morisca.**

Entre los instrumentos moriscos de los que tenemos constancia a través de fuentes iconográficas, así como la pervivencia de algunos de ellos o su evolución, encontramos la **xabeda** o **jabebe** (una especie de flauta travesera muy apreciada por los juglares), el **albogue** (se podría considerar como el antepasado del clarinete y proviene de las antiguas *tibiae* romanas; también conocido como *chirimía vasca* en la baja edad media), el **rabel morisco** o **mandorla** (llamada así por los castellanos), **guitarra morisca** (mezcla entre un laúd medieval y la guitarra renacentista de cinco órdenes), la **bandurria** (muy usada por los juglares), la **baldosa** (parecida al laúd pero del tamaño de una bandurria) y la **rota** o **crota** (lira triangular parecida al salterio pero sin la caja de resonancia).

### **La cultura morisca y el flamenco.**

Se han realizado algunos estudios que pretenden demostrar la influencia morisca en el flamenco. Desde el presente artículo se podría mostrar un nexo de unión entre la música morisca y las zambras gitanas.

Teniendo en cuenta que zambra significa fiesta de música y baile –con sus particularidades y rasgos moriscos- no es de extrañar que se incorporara a las costumbres gitanas en donde sus rituales son acompañados de esto mismo. Esclareceremos algunos conceptos para hacer más comprensible esto.

Después de la Reconquista cristiana los moriscos que se negaban a abandonar sus tierras se vieron obligados a huir, a errar por los montes españoles, tal y como se entendió, posteriormente, el concepto de los bandoleros españoles en el siglo XIX. Se refuejaron en el trabajo de la tierra, convirtiéndose en campesinos errantes o *fellahmenghu* como defendería, con tal palabra de origen árabe, el andalucista Blas Infante. Paralelamente, a partir del siglo XV, llegaron a España grupos minoritarios de gitanos procedentes de Europa que, aunque en un primer momento tuvieron acogida, poco a poco fueron marginados, con lo que también se vieron obligados a convertirse en una comunidad errante. No es extraño observar cómo estos dos tipos de comunidades marginadas –moriscos y gitanos- coincidieron y compartieron nexos de unión, enriqueciendo sus costumbres musicales. Según apunta el autor de *Andalucía y su cante*, García Durán Muñoz, *“la analogía de nuestra música, bailes, cantos y hasta palabras con las de los árabes andaluces, confirma la relación íntima con el cante jondo; el acompañamiento de la guitarra, que subraya las melodías con sucesiones periódicas regulares de acordes, como sucede en el flamenco, fue característico de los árabes. El tocar las palmas los espectadores, resultando así elementos activos que se conjuntan con los bailes, fue costumbre usada en las antiguas zambras moriscas. El animar al cantaor o bailaor con palmas y hasta el clásico olé fue usado también por ellos con el Wa-la-a, tan corriente y familiar expresión suya”*.

### **Otras influencias del mundo musical morisco: la danza.**

Fuera de España encontramos diversos ejemplos que los podemos resumir en estos:

*“Los diversos ritmos y melodías surgidos de la escuela andalusí forjada por Ziryab, como las zambras, pasarían a América con los moriscos y se transformarían en danzas como la zamba, el gato, el escondido, el pericón, la milonga y la*

*chacarrera en la Argentina y el Uruguay, la cueca y la tonada de Chile, las llaneras de Colombia y Venezuela, el jarabe de México o la guajira y el danzón de Cuba”* (Tony Evora: *Orígenes de la música cubana*, Alianza, Madrid, 1997).

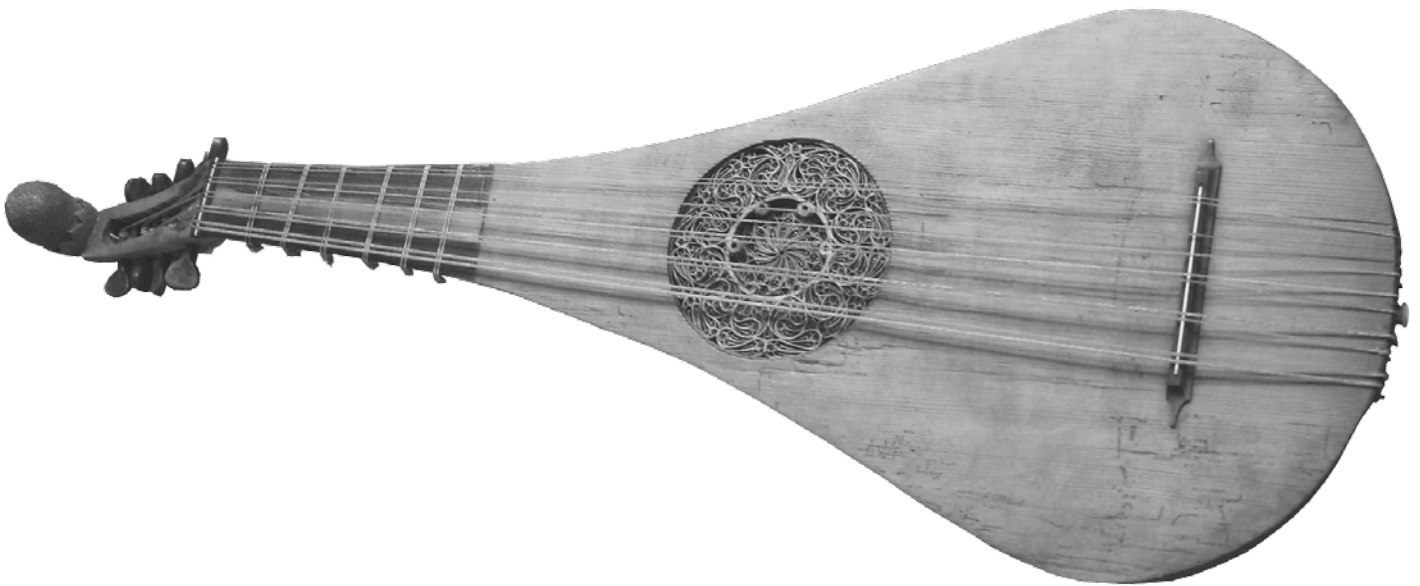
Durante el Renacimiento español, observamos ejemplos de algunas danzas moriscas que introdujo Juan del Enzina en sus representaciones teatrales.

Monteverdi incluso acabó incorporando al final de su ópera *Orfeo* una moresca.

Aún hoy en día se sigue utilizando la morisca en Cataluña bajo el ritmo de sardana, también conocido como *ball de la morisca*.

La morisca se extendió por Europa. Consistía en una especie de representación bufa de la cultura musulmana. Se disfrazaban como moros con caras ennegrecidas y crócalos como pulseras en los tobillos.

Otras danzas que compartían semejanzas con la morisca eran la *danza de las espadas*, la *villaneda* y el *matasín*; también la *Danza de las hachas* que encontramos en la obra de Joaquín Rodrigo *Fantasía para un Gentilhombre*.



#### Documentación y bibliografía:

- Conferencia a cargo de Reynaldo Fernández Manzano: *La música de los moriscos*.
- BATTISTI-PELEGRIN, J.: “La lírica primitiva”, en Canavaggio, Jean. *Historia de la Literatura Española I. La Edad Media*. Ed. Española de Rosa Navarro Durán, Barcelona, Ariel, 1993, págs.. XVII-XXXII.
- FRENK ALATORRE, M.: *Lírica española de tipo popular*. Madrid. Cátedra. 4ª ed. 1983.
- GARCÍA GÓMEZ, E.: *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*. Madrid. Sociedad de Estudios y publicaciones. 1965
- <http://www.balansiya.com/musica.htm>
- [www.servicios.laverdad.es/fiestas/caravaca02/revista/pdf/tomo 1/La Musica de los Moriscos.pdf](http://www.servicios.laverdad.es/fiestas/caravaca02/revista/pdf/tomo%201/La%20Musica%20de%20los%20Moriscos.pdf)
- <https://www.sonusantiqva.org/i/P/EPaniagua/2009ZambraMoriscos.html>
- <http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=c,419,m,1794&r=ReP-3491->
- <http://liberacionandaluza.blogcindario.com>
- <http://delirioandalusi.blogspot.com.es/2013/07/la-musica-en-tiempos-de-los-moriscos-la.html>
- [http://www.islamyal-andalus.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=8332:mestizaje-etnico-en-el-flamenco-los-moriscos&catid=6](http://www.islamyal-andalus.org/index.php?option=com_content&view=article&id=8332:mestizaje-etnico-en-el-flamenco-los-moriscos&catid=6)
- Emilia Martos Sánchez: *La zambra en Al-Andalus y su proyección histórica*. Espiral. Cuadernos del profesorado, Vol. 1- nº2 (Junio 2008).

# SOBRE LAS SUITES PARA VIOLONCHELO DE BACH Y SU ARTICULACIÓN

**IVO CORTÉS MONTERO**

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

## Resumen:

Acercarse a la interpretación de las suites para violonchelo solo de Johann Sebastian Bach implica un gran conocimiento del estilo. Ello envuelve entender los conceptos inherentes a la obra, tales como; aplicación de una articulación respetuosa con la época, conocimiento y diferenciación de las líneas emergentes en ocasiones de la propia articulación, y por supuesto la armonía y el contrapunto. De todo ello debe surgir una interpretación donde el intérprete haga de la partitura un discurso coherente y no falto de creatividad.

## Abstract:

Approach to the interpretation of the suites for solo cello by Johann Sebastian Bach implies great knowledge of style. This involves understanding the concepts inherent in the work, such as: applying a respectful articulation with the time, knowledge and differentiation of occasionally emerging lines of the articulation itself, and of course harmony and counterpoint. From that it must arise an interpretation where the interpreter makes from the score a coherent discourse with creativity.

**Palabras clave:** Bach, articulación, violonchelo, repertorio para violonchelo solo.

**Keys:** Bach, articulation, cello, repertoire for solo cello.

## 1. Acerca de las suites para violonchelo.

### 1.1 Bach y los instrumentos de cuerda frotada.

Cuando examinamos la trayectoria de Johann Sebastian Bach como organista, clavecinista, y compositor, obviamos que originalmente era violinista. Comenzó su carrera como tal en 1703 en la ciudad de Weimar. Regresó como director de orquesta en 1708, y posteriormente, en el año 1717, fue nombrado maestro de capilla en Cöthen. La corte de Cöthen poseía una pequeña orquesta de cuerda.

El auge de la carrera de Bach como violinista coincide con la composición, en 1720, de *"Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato"* (Sonatas y partitas para violín solo), de las cuáles Bach produjo una copia cuidadosamente manuscrita. La etiqueta de esta colección de obras para violín solo recibía el nombre de *"Libro primo"*. Una tendencia generalizada nos ha llevado a suponer que el maestro se afanaba, o tenía en proyecto, la composición de un *"Libro secondo"*. Hoy en día es mayoritariamente aceptado que ese *"Libro secondo"* lo constituyen las *"6 Suites a Violoncello solo senza Basso"* (Seis Suites para Violonchelo solo).

### 1.2 Copia manuscrita de las suites.

Las suites para violonchelo también existen en unas copias manuscritas, pero desafortunadamente sin fecha. La autoría de esas copias pertenece a la segunda esposa de Bach, Ana Magdalena, según apreciamos en los encabezados y en el título. Dichas copias fueron realizadas a Johann Peter Kellner, organista y amigo de Bach, y a Westphall. La de Kellner, realizada en 1726, es más exacta aunque en ella falta un fragmento. Cabe decir, que Ana Magdalena se casó con Bach el 3 de diciembre de 1721, después de la repentina muerte de su primera esposa.

Todo apunta a que la composición de estas suites se produjo inmediatamente después del *"Libro primo"*, entre 1720 y 1721. La primera edición impresa de las suites no aparecería hasta 1825, en la casa Probst de Viena, con el título *"Seis sonatas o estudios para violonchelo solo"*. Tal denominación denota los fines comerciales y pedagógicos de la misma.

### 1.3. Dedicatoria de la obra de Bach: Las suites.

Bach nunca compuso para el beneficio de ninguna posteridad, pero sí lo hacía con un propósito concreto. Un ejemplo de ello lo tenemos en las obras para teclado, destinadas básicamente a la instrucción de sus hijos. Su *"Orgelbüchlein"* tendría un propósito similar en cuanto al órgano, mientras que las grandes composiciones para órgano, tales como preludios y fugas, fueron compuestas para su propia usanza. Probablemente, y teniendo en cuenta su capacidad como violinista y las marcas de digitación presentes en la partitura, sería el propio Bach el que tocara sus obras para violín solo. El grado de competencia de Bach en cuanto al violonchelo y al contrabajo era simplemente moderado, con lo cuál no se habría permitido ejecutarlos técnicamente. Los musicólogos entienden que la única persona a la que Bach hubiese conferido su *"Libro secondo"* era Ferdinand Christian Abel, aunque el primer intérprete fuera Bernard Linigke, violonchelista de la orquesta de Cöthen.

Asimismo, Ferdinand era un excelente violonchelista y contrabajista en la misma agrupación hasta 1737. La relación de Bach con este violonchelista fue de amistad y de gran aprecio. El propio compositor fue el padrino de la tercera hija de Abel, Sophie Charlotte, nacida el 6 de junio de 1720. El hijo de Abel, Kart Friedrich, también un magnífico exponente del contrabajo, fue alumno de Bach en el coro de Santo Thomas en Leipzig. Además, Kart, junto con la colaboración del hijo más joven de Bach, Johann Christian, fundó en 1765 las famosas series de conciertos *"Bach-Abel Concert Series"* en Londres.

**1.4 Entre las suites de violonchelo y la obra para violín solo.**

La proximidad entre las obras para violín solo y las de violonchelo hacen de la comparación un trabajo interesante. Para el violín compuso tres partitas y tres modernas sonatas para la época. Por el contrario, para violonchelo solo compuso suites. Sus expectativas para las obras de violín comprendían virtuosismo y gran capacidad para la ejecución polifónica, hasta el punto de casi excederse en las posibilidades del instrumento. En el violonchelo también esperaba virtuosismo, pero el material musical es mucho más tradicional y menos experimental. Esa disposición se hace evidente por el uso moderado de la polifonía, de las dobles cuerdas, y del bariolage. Los únicos movimientos donde la polifonía se hace predominante son las Zarabandas, y ocasionalmente las Gavotas y las Bourrés. El resto de los movimientos tienen pocas dobles cuerdas, apreciándose solo en las cadencias. Parte de ello es consecuencia de que la tensión del arco de violonchelo usado en 1700 no podía ser disminuida, hecho que limitaba el potencial del instrumento. Por ese motivo, Bach tuvo que renunciar al uso de esos efectos específicamente “espaciales”, los cuales eran un distintivo de los trabajos para violín solo. A pesar de ello, Bach logró una increíble riqueza de color, técnica, brillantez, y carácter en la composición de estas obras.

En las suites V y VI es evidente que Bach estaba ampliando las posibilidades del instrumento. Nombró su quinta suite “Suite Scordatura” e indicó que la cuerda “La” se debía afinar a “Sol”. La sexta suite la compuso para un violonchelo de cinco cuerdas denominado “Viola Pomposa” y cuya afinación era Do-Sol-Re-La-Mi. Bach inspiró la construcción y el desarrollo de este instrumento cuya tesitura, solo en primera posición, era un 25% mayor que la del violonchelo convencional. Bach explotó al máximo esta capacidad a lo largo de su trabajo. La viola Pomposa no se cogía entre las rodillas, pero sí se hacía entre los brazos. Teniendo en cuenta su tamaño, era algo incómodo tocarlo, y los músicos terminaban cansándose fácilmente. Ernst Ludwig Gerber, hijo de un alumno de Bach, confirma en su diccionario de música el uso de este instrumento por parte de Bach en su orquesta de Leipzig.

**1.5 Disposición y características de las suites.**

A diferencia de otras obras en las que es evidente el contraste entre las composiciones individuales que disponen la colección, este conjunto de suites está caracterizado por tener el mismo patrón para cada obra. Aquí, el compositor parece tener la necesidad de continuar con la tradición de la suite alemana establecida con un orden de movimientos, su favorita en las suites para teclado. Al preludio inicial le siguen cuatro movimientos de suite estándar; *allemande*, *courante*, *sarabande*, y *gigue*. Asimismo, Bach inserta un par de danzas de moda en cada una, un par de *gavottes*, *minuets* o *bourrées*. Es de hecho, la única variante utilizada. Estas piezas “galantes” se presentan bastante bien en su idioma original de danza; Bach no las “estiliza”. Para los preludios, Bach elige un estilo para cada suite, construyéndolas hasta de cuatro formas diferentes. Por ejemplo, en la suite II el preludio es un movimiento de extremada riqueza armónica con un definido clímax; en la suite IV la textura del sonido está basada en la ejecución de arpeggios, recuerda vagamente al Preludio en Do mayor de la primera parte de los “48 Preludios y Fugas”; en la suite V el preludio es una overture francesa, emplazando una introducción y

una pseudo fuga en la sección media (una sola fuga, por así decirlo); la suite VI es como una “*tocata*”, una pieza de brillante virtuosismo.

Una vez usadas estas cuatro formas estándares, la composición se encuentra más limitada por la convención. No obstante Bach intenta mostrar diferentes movimientos, diferentes patrones rítmicos y figuraciones ya establecidas a finales del siglo XVII de la manera más variada posible, desarrollando así su potencial artístico. Asociado con este permanente proceso de formación y expansión de los recursos ya conocidos, una característica básica en la obra de Bach es la profundización de los contenidos y significados que elevan su trabajo a la categoría de atemporal.

**2. Articulación.**

**2.1 Concepto**

Cuando hablamos de las suites para violonchelo solo de Bach, no podemos aislar el término articulación a la hora de abordar su interpretación. En palabras del magnífico músico Nikolaus Harnoncourt; “*la articulación es el procedimiento técnico del habla, la manera en que se enlazan las diferentes vocales y consonantes*”. En un lenguaje musical, la distinción se lleva a cabo en términos de *legato* y *staccato*, o lo que es lo mismo, ligar o destacar.

La problemática de la articulación se nos presenta básicamente en el barroco, bien por la lejanía en el tiempo, o quizá por la inmersión romántica a la que estamos sometidos en el presente (música de cine, programaciones de grandes salas de concierto, etc.). Todos los teóricos de la época coinciden en el paralelismo existente entre la música y el lenguaje. Resumiendo mucho podríamos decir que la música anterior al siglo XVIII habla, y la posterior pinta.

Sin duda, el paralelismo aquí entre la música y la gramática es importante. De ahí que una cosa sea deletrear los sonidos, incluso tocarlos de manera bella, y otra bien diferente sea entender el texto e interpretarlo. Los músicos del barroco entendían perfectamente las reglas de la articulación, de la ornamentación, y por supuesto de la improvisación. Tocar hoy en día la música barroca es en expresiones lingüísticas, lo mismo que hablar una lengua extranjera. De ahí que nuestro esfuerzo deba ir en una dirección definida; encontrar los mecanismos y los recursos para una interpretación coherente y fidedigna.

**2.2 Algunas reglas básicas.**

Intentaré, de una forma muy escueta, extraer algunas pautas, referentes a la articulación, imprescindibles para la interpretación del estilo que nos concierne.

**2.2.1 El compás.**

Para los autores de los siglos XVII y XVIII, en un compás de 4/4 existía una organización jerárquica, es decir, existían unos sonidos nobles y otros plebeyos. Un primer tiempo noble, un segundo malo, un tercero no tan noble, y un cuarto miserable. Todo ello en cuanto a la acentuación.



Este esquema era un pilar básico en el barroco. No solo se utilizaba dentro del compás, sino a veces utilizando el compás como unidad, es decir, un primer compás fuerte, un segundo débil, un tercero fuerte, y un cuarto débil. Esta jerarquía es muy importante entenderla a la hora de interpretar una pieza barroca.

### 2.2.2 La armonía.

Esta categorización de la acentuación se hace extensible también a la armonía. Una disonancia tiene que acentuarse siempre, incluso cuando cae en tiempo débil, de ahí que existan unas jerarquías de orden superior. Estas disonancias suelen dar paso a armonías más pacíficas y placenteras, de ahí que Leopoldo Mozart emplee el término “*perdendosi*”.

### 2.2.3 El ritmo y el énfasis.

Asimismo existen otras subjerarquías que alteran la acentuación principal, y estas son; el ritmo y el énfasis. Cuando una nota larga es precedida de una corta, se entiende que la de más duración debe pronunciarse más, aunque caiga en parte débil.



De esa manera se acentúan las partes sincopadas en contraposición con las notas desprendidas. El acento enfático hace referencia a los sonidos extremos. Una soprano lleva razón al acentuar o al quedarse más tiempo en la cresta de un relieve musical, por así decirlo.

El sonido aislado para la música romántica es un sonido *sostenuto*, mientras que para la música barroca o clásica es un sonido que debe tener, en palabras de Leopoldo Mozart, un debilitamiento natural, de lo contrario “sería un ruido desagradable e incomprensible”.

### 2.2.4 La ligadura.

La ligadura en el barroco tiene también un significado, y este implica una acentuación en la primera nota del grupo de ligadas. También en este caso se altera la jerarquía del compás.



### 2.2.5 Signos de articulación escrita: El punto, la raya.

Otro signo de articulación muy importante es “el punto”. Son muchos los musicólogos que han catalogado “el punto” como un signo de abreviación, pero hay que tener en cuenta que en el barroco no existía ese concepto como tal. En ocasiones vemos como las partituras de Bach tienen puntos precisamente para anular una articulación anterior, es decir, en sitios donde se tocara largo el punto significaría acortar, y en sitios donde se tocara corto el punto significaría apoyar. Con lo cuál, podemos afirmar que el punto se utilizaba como medio de acentuación. En muchos casos significaba que en lugar de tocarse “*inégle*” (desigual), las notas punteadas se tocarían en ritmo uniforme. Los puntos hacen todas las notas iguales.

Otros signos de expresión comprenden, además del punto, la raya vertical y la ligadura. Sin embargo, su utilización era escasa. El empleo de estos recursos era de sobra conocido por los músicos de la época, de ahí que no se necesitase escribir al detalle. Excepcionalmente, y para desagrado de sus contemporáneos, Bach indicó en muchas obras toda la articulación. Parte de ello se debe a que sus alumnos de la escolanía de Santo Tomás, jóvenes y sin experiencia, no sabían como articular.

Asimismo, en el caso de Bach, una ligadura sobre grupos mayores significa, más o menos: “Aquí se debe articular tal como el músico acostumbra a hacerlo”. Al músico se le requería una interpretación apropiada. Una ligadura larga puede significar también una subdivisión en muchas ligaduras más pequeñas.

### 2.2.6 Spiccato y Staccato.

La terminología y su interpretación son dignas de mención en este apartado referente a la articulación. Ese es el caso de los conceptos de *spiccato* y *staccato*. Hoy en día, y desde la fundación del *Conservatoire*, los significados son diferentes, pues el primero hace referencia a un arco saltado y el segundo a una articulación corta. No obstante, en el barroco se entienden las dos concepciones simplemente como una “articulación separada”. En ocasiones encontramos indicaciones tales como “*largo e spiccato*” para indicar una pieza lenta en la que las notas no deben escucharse ligadas.

Por encima de los matices, la articulación es el medio expresivo más importante en el barroco, de ahí la categoría de ésta cuando acometamos la empresa de tocar por ejemplo una suite para violonchelo de Bach.

## 3. Algunos patrones de articulación en Bach

### 3.1 Introducción

Desde que el violonchelista español Pau Casals diese a conocer al gran público estas joyas de la literatura violonchelística, se han impreso muchas ediciones de las suites de Bach, y realmente puedo afirmar la gran diferencia existente entre todas ellas. Hay catalogadas como 75 ediciones diferentes. Existen tantas versiones como gustos posibles, tanto en lo que a la edición se refiere, como en cuanto a las interpretaciones de éstas, ya que existen más de 50 grabaciones en el mercado.

El problema subyacente a la abundancia de tan diferentes criterios interpretativos se manifiesta en muchos alumnos e intérpretes, articulando (ya sea ligando o destacando) ciertos fragmentos porque simplemente suenan bien, o porque resulta más cómodo ligar aquí que allá, o porque han visto un video en *youtube* donde un violonchelista de prestigio hace una determinada ligadura. En ese caso si que estamos cometiendo un error. Pienso que nuestro punto de partida para un entendimiento y una interpretación fidedigna debe ser la adquisición de un material respetuoso con el original. Desde ese punto de partida, cualquier cambio que se efectúe en la partitura será entendido y ejecutado con una finalidad diferente. De ahí que debamos remitirnos a las fuentes primarias.

Afortunadamente para nosotros, tenemos el original manuscrito por el propio Bach del “libro primo”, es decir,

la partitura de las partitas y sonatas para violín solo. Por la similitud entre el violín y el violonchelo, así como por la semejanza en cuestiones técnicas, expresivas, y de ejecución, se puede sostener que este material es de una riqueza exquisita para el trabajo que aquí planteamos. Por lo tanto, disponer de esta partitura supone una de nuestras fuentes principales.



*Fragmento de la primera sonata para violín solo.  
Copia manuscrita del propio Bach*

### 3.2 Diversos ejemplos

Analizando con detalle las copias de Ana Magdalena en las obras de Bach para violonchelo solo, apreciamos que existen unos patrones de articulación dignos de mención. Por ejemplo, las líneas melódicas por grado conjunto suelen articularse por medio de ligaduras, dejando sueltas las que no. También ocurre lo mismo con las líneas melódicas que van en una misma dirección, aunque sean simples arpeggios y no sonidos por grado conjunto.



*Ej.1. Extracto de la copia de Ana Magdalena a Kellner.  
Gigue suite II*

En el ejemplo anterior, extraído de la *gigue* de la segunda suite, observamos un ejemplo de las ligaduras por grados conjuntos, resaltando dicha articulación, coincidiendo con la parte fuerte del compás y debilitando los sonidos posteriores.



*Ej.2. Extracto de la copia de Ana Magdalena a Kellner.  
Preludio suite III*

En este otro ejemplo (Ej.2) constatamos otra articulación cliché en las suites de Bach. Este en concreto pertenece al preludio de la tercera suite. Los arpeggios ascendentes son articulados con la misma ligadura, dejando suelta la última semicorchea. Esta misma articulación aparece también, entre otros muchos sitios, en el preludio de la primera suite.



*Ej.3. Extracto de la copia de Ana Magdalena a Kellner.  
Preludio suite I*

El siguiente fragmento (Ej.4) está muy relacionado con los casos anteriores, solo que el diseño es de tres ligadas y tres sueltas, también respetando las líneas ascendentes, articuladas con una ligadura, y debilitando las otras tres.



*Ej.4. Extracto de la copia de Ana Magdalena. Preludio suite V*

Y como ejemplo de reiteración, tenemos el mismo diseño en la segunda suite, concretamente en la *gigue* (Ej.5).



*Ej.5. Extracto de la copia de Ana Magdalena a Kellner.  
Gigue suite II*

Otros ejemplos enriquecedores comprenden ligaduras de dos, enfatizando así la primera nota en contraposición a la nota que se mantiene estática (Ej.6).



*Ej.6. Extracto de la copia de Ana Magdalena a Kellner.  
Gigue suite III*

Y este otro corrobora el caso anterior, apareciendo este en la quinta suite (Ej.7).



*Ej.7. Extracto de la copia de Ana Magdalena. Preludio suite V*

Otros casos posibles hacen referencia a las partes armónicas, es decir, a los sonidos que no son parte de la melodía pero si del bajo, o de acordes desplegados con una función puramente de soporte armónico. Estas notas en ningún caso aparecen ligadas en los manuscritos de Ana Magdalena (Ej.8).



*Ej.8. Extracto de la copia de Ana Magdalena. Zarabanda suite III*

Podríamos llenar páginas de ejemplos referentes, muestras que sirven como patrón para entender el porqué de estas articulaciones en Bach.

Atendiendo a los modelos anteriores, y en definitiva respetando el único material del que disponemos, deberíamos llegar a ciertas conclusiones, que sin ser dogmáticas, son referencias muy útiles de cara a aclarar toda esta temática relativa a la articulación. Un ejemplo de ello podríamos sacarlo del siguiente pasaje en la zarabanda de la segunda suite:



Ej. 9

La articulación expuesta en el pasaje anterior (Ej. 9) respeta las líneas emergentes sin entrecruzarlas, o lo que es lo mismo, las diferentes voces se muestran destacadas y en ningún caso ligadas.

A continuación vemos el mismo pasaje (Ej. 10) con una articulación bien diferente:



Ej. 10

En lo expuesto (Ej. 10) apreciamos como todas las voces por grado conjunto, que normalmente suelen ligarse formando líneas melódicas, se destacan sueltas, mientras que

las que forman voces armónicas (principio del compás 3), se ligan. Esto sería un ejemplo de una articulación opuesta a lo deseado, según los criterios tanto de la época, como los abstraídos de Ana Magdalena.

Cabe decir, que así como el propio Bach confería a sus intérpretes la opción de articular su música, según los criterios estilísticos del momento, nosotros podemos hacer lo mismo, pero en ningún caso de forma caprichosa. Creatividad no es sinónimo de incoherencia. Entender el lenguaje es la puerta que nos ofrece el acceso a una interpretación hermosa donde el discurso es ilustrado con claridad y expresividad.

#### 4. Reflexión.

Las primeras ediciones de las suites tuvieron una finalidad puramente didáctica y comercial. De hecho, se tocaban como estudios y no como obras de concierto. Fue el violonchelista Pablo Casals, quién tras encontrarlas en una tienda de libros de segunda mano las redescubriera. El mismo Pablo Casals fue el primero en interpretar las suites en concierto como obras unitarias, pues anteriormente solo se tocaba algún movimiento suelto y con carácter de estudio. Desde entonces, el magnífico violonchelista catalán ha servido de inspiración para generaciones posteriores, las cuales han admirado su arte y dedicación.

Valga este artículo didáctico para inducir un respeto hacia la música antigua, como es el caso de las suites para violonchelo solo de Bach, y para seguir profundizando en características esenciales como la articulación, ya que ésta es, sin duda, la herramienta expresiva franquicia del barroco.

#### Bibliografía:

- Bach, A.M.: "Suites a violonchelo solo senza basso", manuscritos.
- Bylisma, Anner: *Bach, The Fencing Master: Reading aloud from the first three cello suites*. Basel: Bylisma Fencing Mail, 2000.
- Blum, D.: *Casals y el arte de la interpretación*, Idea Books, Barcelona, 2000.
- Brown, C.: *Classical and romantic performing practice 1750-1900*, Oxford University Press, 1999.
- Harnoncourt, N.: *La música como discurso sonoro*, Acantilado, Barcelona, 2006.
- Mozart, L.: *A treatise on the fundamental principles of violin playing*, Oxford University Press, 1985.
- Siblin, E.: "Las suites para violonchelo. En busca de Pau Casals, J.S. Bach y una obra maestra", Turner publications S.L., Madrid, 2011.
- Tranchefort, R.: *Guía de la música de cámara*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

# EL METHODE POUR GUITARRE DE FERNANDO SOR: UNA PRIMERA PARTE PARA LA REFLEXIÓN

JAVIER CHAMIZO

Profesor de guitarra del Conservatorio Profesional Manuel Carra de Málaga

*En la línea de continuidad de mis anteriores artículos sobre el "Methode pour guitarre" de Fernando Sor, publicados en la revista del C.S.M. de Málaga, utilizo para esta ocasión la misma metodología de los citados artículos: Aportación de la traducción al castellano del "Método" y el análisis que realizo sobre sus ideas y conceptos.*

*Dada la brevedad de espacio requerida en nuestra Revista y la importancia de las explicaciones de Sor, junto a las láminas correspondientes, he considerado dejar para el siguiente número de la revista, el análisis de su tesis sobre el primer apartado de la primera parte de su Método que se refiere a la construcción de la guitarra. Donde hablaré sobre cuestiones organológicas y biográficas referidas a los constructores de guitarra del siglo XIX, aparte de los citados por Sor y los estudios superiores de ingeniería militar que realizó en Barcelona después de terminar sus estudios musicales en el monasterio de Montserrat. Sin dejar de comentar la estancia de este gran guitarrista en Málaga durante el período de 1804 a 1808, antes de la invasión napoleónica en España.*

## EL INSTRUMENTO

Del mismo modo que nunca diré al lector: "esto es lo que hay que hacer, pero esto es lo que yo he tenido que hacer", tampoco diré como tiene que estar construida una guitarra, sino como la necesito y porqué razones.

Para que la tapa armónica vibre adecuadamente con el impulso que le comunica la cuerda cuando se la pulsa, es necesario que dicha tapa sea delgada como para prolongar la duración del sonido. La fuerte y continua tensión del puente la curvaría al cabo de poco tiempo. Para evitar que la tapa se doble, los guitarreros han ideado el colocar unas barras en su interior; si estas barras son bastante fuertes para soportar la fuerza del puente (igual a la suma de las tensiones de todas las cuerdas, más el impulso recibido por los dedos de la mano derecha); necesariamente tendrán que impedir gran parte de las oscilaciones de la tapa; y si son tan débiles que entran ellas mismas en oscilación, no podrán evitar que la tapa ceda tarde o temprano. Creo poder demostrar suficientemente que un puente de la forma indicada en la *figura 1*, y construido de una sola pieza, y que un refuerzo inferior hecho de tal forma que la vista de su sección perpendicular sea tal y como se representa en la *figura 2*, cumplirían el objetivo que deseo. La experiencia la demostré en Londres, donde el señor J. Panormo construyó algunas guitarras bajo mi dirección, al igual que el señor

Sroeder en petersburgo. Pero estos hechos no pueden en forma alguna excusarme de la demostración.

Si sobre la tapa armónica cuyo perfil está representado por la línea AB (fig. 3), se fija el puente DOEF, la tensión de la cuerda CD hará que el punto D tenga una tensión fuerte y continua en dirección al punto G; éste hacia el punto M, que a su vez la tendrá hacia N, y así sucesivamente. Y esto se debe a que la acción constante del clavijero atrae hacia sí todo aquello que obstaculiza la atracción del extremo de la cuerda. Para resistir a esta gran masa de esfuerzos, sólo está el

Fig. 1

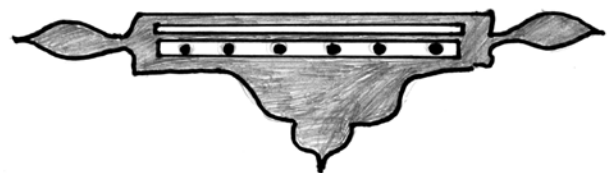


Fig. 2



Fig. 3



pequeño brazo de palanca DE, ya que mientras que el puente no se desprege, se puede considerar a D como punto de apoyo. Es muy fácil ver que la potencia y la resistencia están en sus brazos de palanca respectivos y que el punto D es más enérgicamente atraído hacia C que hacia F. Aquellos a los que no convence esta conclusión pretenderán desmentirla al hacerme caer en la cuenta de que la adhesión del puente a la tapa con una fuerte cola, o incluso en ocasiones con tornillos, es mucho más fuerte que la tensión con las cuerdas; pero esta objeción en realidad reafirmaría mi demostración. Nunca he visto que la firmeza con la que el puente está unido a la tapa la llevase con la fuerza de la tensión hasta el punto de poder romperlas todas. A menudo he visto como las cuerdas obligaban al puente a soltarse, suceso del que, por desgracia, puedo hablar por experiencia, ya que mi mano derecha ha sufrido durante muchos días las consecuencias de un accidente similar. Pero suponiendo incluso que ello no hubiese sucedido nunca, y que las dos potencias estuviesen en razón inversa a sus brazos de palanca, no es menos cierto que en el ángulo obtuso CDE, el punto D, que es empujado por dos agentes poderosos hacia el punto O, se apretará sobre éste con la suma de las fuerzas CD+DF, y que estas dos líneas tenderán a unirse en una sola CE, con una fuerza y tenacidad que la tapa no puede resistir por mucho tiempo, teniendo que doblarse por el punto O. En cuanto que el punto E se encuentre en su posición más elevada, o bien se desprege, o bien tiende a levantar la zona EB hasta hacerla saltar.

La prolongación del puente DEF (Fig. 4) hasta coincidir con el refuerzo CBGO, forman una línea de apoyo EB bastante más larga que la distancia OE (Fig. 3), de forma que se puede considerar a la línea DB como la dirección de la resistencia; el ángulo MDB, siendo más obtuso, debe ejercer menos presión para formar una línea recta a la que se asemeja más; el punto F al estar más alejado del punto E, además de aumentar la superficie encolada, no puede levantar la zona FB de la tapa, que se encuentra identificada con la prolongación de la parte superior del refuerzo CB; y la zona NE al no tener ninguna resistencia que contrarrestar, podrá ser tan delgada como convenga a la calidad y prolongación del sonido. El punto más esencial ha sido siempre para mí la forma, la dirección y la colocación del mástil. Siempre he preferido una guitarra con poco sonido y el mástil colocado como a mí me gusta, que una guitarra con mucho sonido pero con el mástil colocado de forma diferente; porque en el primer caso yo puedo sacar todo el sonido que la guitarra permite, y en el segundo, no puedo sacar más que la mitad, a excepción de las cuerdas al aire.

La cuerda AC (Fig. 5) es indiscutiblemente más flexible en el punto B, que en los puntos D, E, F, G, etc.; ahora bien, para que el dedo que tiene que pisarla en los puntos D, F, H, etc., encuentre la misma resistencia, es necesario que la distancia a la que se encuentra el traste aumente en razón directa a la flexibilidad. Luego necesito que la altura de la cejuela guarde la misma relación con el primer traste que con el segundo; ya que, a medida que se aproximan al

Fig. 4

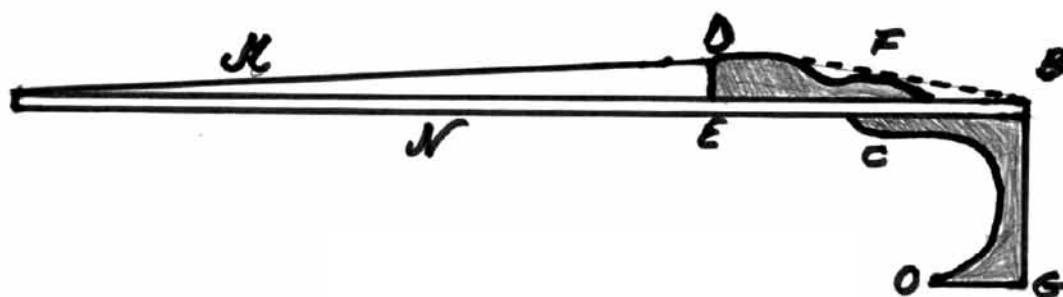


Fig. 5



extremo inferior deben disminuir paulatinamente. De esta forma encuentro la misma resistencia en todas partes, y como consecuencia la misma facilidad para pisarlas; pero como a medida que el sonido de las cuerdas entorchadas es más grave, éstas son menos empleadas en los pasajes de gran rapidez, por lo que se hace necesario que la línea del puente en la que están apoyadas, no sea completamente paralela al plano de la tapa armónica sino un poco más elevada del lado de la sexta cuerda. Dicha elevación no supone una gran diferencia para la mano izquierda; sin embargo, es muy ventajosa para la derecha, al darme la facilidad de producir bajos más fuertes y prolongados según mis necesidades. El puente demasiado bajo me impide atacar la cuerda, en la forma que mencionaré en este artículo; el puente demasiado alto, alejando demasiado la cuerda de la dirección paralela de la tapa, hace que el sonido pierda fuerza y sobre todo redondez.

Para que el puente tenga la altura conveniente sin que la cuerda esté demasiado alejada del mástil, dividí la línea ON en dos partes, BN, BA, y hago que el punto B tome una dirección hacia el punto X. Esta desviación además de facilitarme mucho el manejo de la mano izquierda, influye enormemente en el sonido del instrumento. Las pruebas de mi aseveración podrían dar la impresión de que quiero instruir a los constructores de guitarras por lo que se me acusaría con razón de desviarme del objetivo principal de esta obra. Por otra parte, ellos deben saber en qué consiste la cantidad y la calidad del sonido de un instrumento, y de qué modo contribuyen a ellas las partes que lo componen. Es necesario que el ángulo que forma la convexidad del mástil no exceda de  $18^\circ$ , y que en los extremos la forma aproximada sea de media elipse; que la parte donde están los trastes (sobrepunto) sea una superficie plana, por las razones que daré cuando me centre en la mano izquierda; que el clavijero no esté ni alineado con el mástil, ni volcado hasta formar un ángulo de  $24^\circ$  a  $26^\circ$ : de lo demás, al no estar relacionado con mi tema, no debo hablar, y tanto más cuanto que la manera de construir el cuerpo del instrumento está muy bien tratada en casi todas las partes, y que la mayoría de las guitarras napolitanas, alemanas y francesas dejan a este respecto muy

pocas ventajas a las guitarras españolas. La calidad del cuerpo de las guitarras napolitanas en general, ha prevalecido mucho tiempo, en mi opinión, sobre el de las guitarras de Francia y Alemania; pero no ocurre lo mismo hoy en día. Si necesitara un instrumento, me gustaría tener uno del Sr. Josef Martínez de Málaga, o del Sr. Lacote, constructor francés, el único que, además de talento, me ha demostrado que posee la cualidad de no resistirse frente al razonamiento. Este hábil artista se ve muy a menudo obligado a contentar a aquellos que consideran el instrumento de forma distinta a la mía, y hace guitarras en las que es imposible tocar ni mi música ni ninguna otra en las que el bajo y las partes armónicas se conduzcan siempre correctamente; pero si se le encarga un buen instrumento, y se le deja la libertad de hacerlo a su imaginación, hará uno de los míos; y aquel que al probarlo, lo encuentre defectuoso, debe atribuirlo a su manera de tocarlo.

Las guitarras que siempre he preferido son las de Alonso en Madrid, Pagés y Benediz en Cádiz, las de Josef y Manuel Martínez en Málaga, o las de Rada, sucesor y alumno de este último, y las del Sr. Lacote en París. No digo que no existan otras; pero al no haberlas probado nunca, no puedo opinar sobre lo que no conozco. Debo insistir en que los defectos que he encontrado en muchas guitarras, no siempre los he atribuido ni a la ignorancia ni a la obstinación de los fabricantes: esos defectos son muy a menudo exigidos por los guitarristas, que en lugar de fijarse en la manera como ellos atacan la cuerda, se fijan en el instrumento, queriendo que éste se adapte a su manera de tocar, en lugar de ser ellos los que se acomoden a su naturaleza.

En cuanto a mí, cuando notaba que una cuerda trasteaba, examinaba  $1^\circ$  si el defecto venía de una mala conformación del instrumento o de mi ignorancia al utilizarlo;  $2^\circ$  si la causa era la falsa dirección que podía haber dado al toque del dedo de la mano derecha, o si, al pisar la cuerda con la mano izquierda no había añadido la fuerza del brazo a la producida por la presión de los dedos contra el pulgar, o también, si al ceder el mástil hacia atrás había hecho que la cuerda se aproximara al traste. Frecuentemente he encontrado que una de las dos era la causa, y he tratado de corregirme en lo que para mí era un defecto.

.....  
**Nota bibliográfica:**

- Para la traducción del Método de Sor he utilizado la edición "*Methode pour guitare*". Genève. Minkoff reprint, 1981 (edición facsímil de la original publicada en Bonn por Simrok en 1830. Traducción de Javier Chamizo, revisada por la filóloga francesa Srta. María Martínez Santacruz.

**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

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

**MÚSICA  
DANZA  
TEATRO**

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

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

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

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

# TRES EDICIONES DE LAS SONATAS DE HAYDN

## BREVE ESTUDIO DESCRIPTIVO-COMPARATIVO

**RAQUEL HERNÁNDEZ CARRIÓN**

Profesora Pianista Acompañante de Canto del Conservatorio Profesional Manuel Carra de Málaga

**ENRIQUE LÓPEZ HERREROS**

Profesor de Piano del C.S.M. "Manuel Castillo" de Sevilla

Quizás una de las tareas preliminares importante antes de comenzar el trabajo sobre una determinada obra musical, es escoger una buena edición que permita un enfoque adecuado desde el principio.

Así pues, en este breve artículo descriptivo y comparativo, pretendemos examinar tres de las ediciones de las sonatas de Haydn que son de uso común en nuestros centros educativos:

1. La de Christa Landon de 1963 en su tercera edición de 1972 para Wiener Urtext Edition, (traducida al español por Antonio Iglesias (Real Musical). A partir de ahora la nombraremos con las siglas WUE.
2. La de Georg Feder de 1972 para G. Henle Verlag.
3. La de Miklós Dolinszky de 1995 para Könnemann Music Budapest

A la hora de comparar dentro del terreno de la edición musical lo haremos siguiendo dos apartados que muestren cómo las distintas ediciones resuelven determinadas cuestiones que consideramos importantes. Dichos apartados son:

### 1. Las fuentes.

La primera pregunta a resolver por el editor y que es uno de los pilares para valorar la edición es: ¿de dónde saca información la editorial para su trabajo?

Dicha información puede venir de los autógrafos, las copias manuscritas existentes, las primeras ediciones impresas, las ediciones posteriores, etc., y están relacionadas con *la autenticidad*.

Además, esto debe ir apoyado por un estudio de los rasgos estilísticos del compositor, de las características de su notación musical, y de la relación del compositor con la edición de su obra.

### 2. Características básicas de cada una de las ediciones

En este apartado, veremos cómo nos presenta la obra cada editorial en cuanto a la forma y el contenido.

### 1. LAS FUENTES

Debemos decir en este punto, que el caso de Haydn y concretamente la edición completa de sus sonatas es en cierto modo problemático. Así, la pregunta **¿qué editar?** es la primera y fundamental cuestión a resolver por el editor. Esto es debido a:

- Sólo se conservan 11 autógrafos, de los cuáles sólo 7 están completos.
- No existen ediciones autorizadas por el autor, de modo que muchas de las primeras ediciones contienen arbitrariedades, según el gusto del editor y que no fueron supervisadas por Haydn.
- Haydn, aunque expresó por escrito su interés por una edición completa de las sonatas, él mismo eliminó algunas de su primera época que no quería que fueran publicadas. Por ello la catalogación y el problema de la autenticidad es especialmente difícil para la primera etapa.
- Hay una gran dificultad para ordenarlas cronológicamente, salvo en algunas excepciones.
- Hay obras perdidas de las que se sabe su existencia porque aparecen en el catálogo personal de Haydn. (Entwurf-Katalog).
- Por ello, parece lo más fiable acudir a los autógrafos y copias manuscritas del entorno de Haydn.

La primera conclusión de todo esto es que de las tres ediciones que manejamos en este trabajo, **ninguna** coincide en el número de sonatas a publicar, diferenciándose sobretudo en las primeras obras. Tampoco se ponen de acuerdo en el orden cronológico y en cualquier caso todos los editores aluden a la ausencia de datos para llegar a un resultado cierto.

Antes de examinar qué nos ofrece cada una de las ediciones, consideramos interesante introducir una pequeña visión de los principales pasos en las ediciones completas de las sonatas desde las primeras hasta la actualidad.

- Entre 1800 y 1806, **Breitkopf and Härtel** editan las obras completas de Haydn. Son 34 sonatas, revisadas de un modo bastante libre por Müller
- En 1895 **Hugo Riemann** añade 5 más y son editadas por Augener (Londres)
- En 1918, **Päsler** reedita para Breitkopf and Härtel una nueva colección en la que incluye 52 sonatas. Aunque dispone de mucho más material original (autógrafos, copias manuscritas, etc.) sigue estando muy presente el peso de las ediciones anteriormente impresas. En el prólogo alude a 8 sonatas perdidas y que están mencionadas en el (Entwurf-Katalog), pero no las suma a las 52 ni las numera.
- En 1957, **Anthony van Hoboken**, elabora un catálogo que es el que se sigue citando en la actualidad. Dicho catálogo sigue manteniendo 52 números y es en realidad el mismo orden cronológico ya establecido por Päsler. *Esta ordenación cronológica no es seguida por ninguna de las 3 ediciones de nuestro trabajo, ya que la aparición de fuentes han hecho posible pensar en una nueva datación.*

A continuación haremos una referencia al manejo de las fuentes según cada editor:

### KÖNEMANN

Después de poner de manifiesto la dificultad de ubicar cronológicamente las primeras sonatas (sólo dos de ellas se sabe: XVI: 45 y 19, 1766 y 1767, respec.), decide presentarlas por grupos tal y como fueron conocidas por el público del siglo XVIII.

- En este punto es interesante resaltar que ya en el índice pone la agrupación y en la fecha que fueron presentadas. Ese dato no aparece en las otras 2 ediciones.
- También debemos señalar que las presenta con los nombres originales de los manuscritos (Divertimentos, Partitas o Sonatas).

Esta edición expone de un modo claro y escueto cuales han sido sus fuentes, detallándolo sonata por sonata y explicando de dónde vienen ciertos casos de articulación, dinámica, etc., donde las distintas fuentes no coinciden.

Este editor da prioridad a los autógrafos y copias manuscritas y sólo en 12 sonatas se basa en las primeras ediciones impresas puesto que no se dispone de otras fuentes. Son:

- Hob.: 35-39; 20; 49. Artaria
- Hob.: 40-42. Bossler
- Hob.: 48; 51. Breitkopf Härtel
- Hob.: 50. J and H. Caulfield (Londres).

### WIENER URTEXT EDITION

Esta edición no presenta las obras por grupos, ya que después de un detallado estudio de los periodos estilísticos, las características de la escritura de Haydn y la datación

comparativa entre diversas fuentes, las ordena de un modo bastante distinto a las otras dos.

Creemos especialmente interesante que en la introducción da un extensa explicación sobre el problema de la autenticidad y las fuentes, aludiendo al contexto histórico, profundizando en razones estilísticas y explicando las circunstancias que rodean a cada uno de los casos problemáticos. Sin embargo, en la práctica, no es tan exhaustiva a la hora de detallar una por una, de qué fuente vienen cada una de las posibles divergencias.

En todos los casos las presenta como "Sonatas" y de un modo general, las divide en 2 grupos en cuanto a la autenticidad:

- Un grupo totalmente fiable, avalado por autógrafos, registro en el Entwurf-Katalog o ediciones impresas auténticas. Son:
  - Hob. XVI: 3, 4, 6, 14, 18, 19, 20, 21-26, 27-32, 35-39, 40-42, 45, 46, 48, 49, 50,51, 52.
- Un segundo grupo de sonatas que también son auténticas pero en las que cabe alguna duda, en cuanto a estilo, fiabilidad de la fuente, etc. Son:
  - Hob. XVI: 1, 2, 5, 7-10, 12, 13, 33, 34, 43, 44, 47.

### HENLE VERLAG

Es la edición que explica de la manera más escueta y general sus criterios, sin citar de un modo pormenorizado las fuentes. Las presenta en grupos de cierta homogeneidad cronológica y en todos los casos los presenta como "Sonatas".

Después de un análisis comparativo, destacaríamos los siguientes casos en los que las tres ediciones difieren:

- Hob. XIV: 5. Es una de las 8 sonatas de las que aparecen anotadas en el Entwurf-Katalog y que permanecían perdidas. Sin embargo de ésta se encontró el autógrafo (aunque incompleto en el primer movimiento). La edita **WUE** y **Henle** (Además WUE publica en el apéndice una terminación).
- Hob. 2: a,b,c,d,e,g,h. Son el resto de las obras anotadas en el Entwurf-Katalog, pero que aún permanecen perdidas. Aparecen a modo casi de índice temático solamente en la **WUE**.
- Hob. XVI: 11. WUE indica que fue publicada por primera vez por Päsler, pero reconoce que tiene la apariencia de ser una mera compilación de movimientos sin relación entre sí y seguramente sin conocimiento del propio Haydn. (De hecho el primer movimiento es el mismo que el último de XVI: G1 Las otras 2 editoriales no las publican).
- Dos sonatas en Mi bemol mayor. Encontradas por Georg Feder en una copia manuscrita del monasterio de Raigern. Son publicadas por las tres editoriales.
- Hob. XVII: D1. **WUE** considera más apropiado que esta obra en 3 movimientos se encuentre entre las sonatas

con las que tiene más afinidad que con los Klavierstücke (Hob. XVII). **Henle** también la publica pero no da ninguna explicación al respecto.

- Hob. XVI: 47. Es el caso más problemático y la explicación más detallada nos la da **WUE**. Existen 2 versiones:
  - Una en mi, cuya copia manuscrita fue encontrada por Peter Larsen en Viena. Esta es la versión que publican las tres editoriales.
  - Una versión en fa, que sólo publica **WUE**, y que fue publicada por Artaria en 1788. Este caso parece una versión de la obra a la que Artaria añadió un primer tiempo de origen dudoso.
- Hob. XVI: 16. Es publicada por **Henle** y simplemente cita que le parece un estilo suficientemente consistente como para ser considerada auténtica. Esto no lo comparten las otras dos ediciones y por ello no la publican.

## 2. CARACTERÍSTICAS BÁSICAS DE CADA EDICIÓN.

En cuanto a la forma, las tres ediciones presentan las sonatas en 3 volúmenes, con la pequeña salvedad de que la **WUE**, divide el primer volumen en 1a y 1b. En la numeración difieren en su criterio de modo que **la WUE** no las presenta por grupos sino individualmente y les asigna una numeración propia (aunque siempre hace referencia al Hob.). Dicha numeración va de 1 a 62. **La Henle** las presenta por grupos de cierta homogeneidad cronológica, siempre hace referencia al Hob, pero no les asigna una numeración propia. **La Könnemann** las ordena por grupos cronológicos tal y como fueron presentadas en el siglo XVIII y les asigna una nueva numeración (haciendo siempre referencia al Hob.). Dicha numeración va de 1 a 51.

En cuanto a los idiomas, la única disponible con traducción al español es la de **WUE**, editada en España por Real Musical y con traducción de Antonio Iglesias. (Desgraciadamente creo que después del cierre de Real Musical vuelve a estar no disponible). **Könnemann** viene sólo en inglés y **Henle** en alemán e inglés.

En cuanto al formato de página, la **Könnemann** es la más clara de lectura, porque incluye menos sistemas por página y menos compases por sistema. Todas incluyen la numeración de dichos compases.

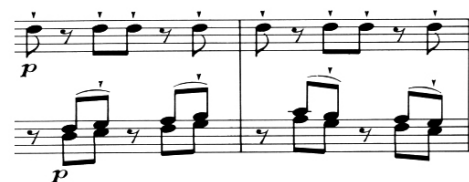
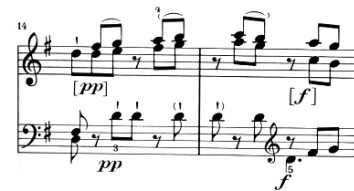
En cuanto al contenido, podemos decir que:

- **La WUE** presenta un amplio preámbulo donde habla de la autenticidad y cronología, elección del instrumento e interpretación, la apoyatura y los adornos, las bases de redacción de la edición, documentación y comentarios a cada uno de los 3 volúmenes y las fuentes. **La Henle**, sin embargo, hace una muy breve y general introducción, mientras que la **Könnemann**, hace una introducción bastante aclaratoria en cuanto a secuencia y cronología, cuestiones de autenticidad, notación en el período: una mentalidad diferente y los ornamentos de Haydn.
- Solamente la **Könnemann** contiene notas críticas al final de cada volumen y en ellas menciona sonata por sonata,

las fuentes, y cada uno de los compases donde hay diferentes posibilidades según dichas fuentes.

- La notación de la dinámica es una de las cuestiones más importantes. En primer lugar debemos decir que en el caso de Haydn hay 2 períodos bien diferenciados que denotan la evolución de su escritura, que pasa del clave al piano. Esto afecta en gran medida al tratamiento dinámico y por tanto a sus indicaciones, de modo que en las primeras sonatas, la ausencia de indicaciones dinámicas es casi total en todas las ediciones. El año que marca una clara división en este sentido es 1780 (sonatas Auenbrugger- Hob. XVI:35....)

Haydn escribe las indicaciones dinámicas para cada una de las manos separadamente. En las primeras ediciones, esto desapareció. Somfai (prestigioso musicólogo, profesor de la Academia "Franz Liszt" de Budapest), llega a decir que las indicaciones que son para las dos manos a la vez, no son de Haydn. Para ilustrar esto, pondremos un ejemplo:



**WUE** pone una sola indicación para las dos manos

**Henle** es la que más respeta el criterio de Somfai, añadiendo la indicación necesaria entre paréntesis

**Könnemann** queda en un camino intermedio, añadiendo la indicación pero no entre paréntesis.

- Resulta casi imposible distinguir en los manuscritos entre **f** y **fz**, lo que origina a veces confusión entre una indicación dinámica o de acentuación. En muchos casos depende del criterio y formación del editor.

En este sentido, todas las ediciones respetan de un modo muy parecido todo lo anterior con las siguientes salvedades:





La **WUE**, usa sf en muchos casos en vez de f, interpretando pues, de antemano, que es una indicación dinámica o de acentuación.

La **Henle** usa frecuentemente f, y en el caso de una posible intervención editorial añade la z entre paréntesis.

La **Könemann** usa casi invariablemente f.

### • Indicaciones de ornamentación:

- Coinciden en gran medida las tres ediciones ,salvo que la Könemann emplea  en vez de 



### • Indicaciones de articulación



De nuevo vemos que la **WUE** es la más interpreta el texto, añadiendo ligaduras que sobreentiende. **Henle** lo hace entre paréntesis y **Könemann** que es siempre la más aséptica no añade nada.

- **Digitación:** no existen digitaciones originales por parte de Haydn. La única que respeta este punto y no las incluye es la Könemann,

### CONCLUSIONES

- Las principales diferencias, como antes apuntábamos se ven en las primeras sonatas, por tanto, en el primer volumen.
- De un modo muy general, podemos decir que:

La **Könemann** es la que menos riesgos toma, en lenguaje popular, diríamos que va a lo seguro en cuestión de autenticidad, no publicando nada que no han publicado las otras 2 editoriales

En la **Henle** vemos que toma un camino intermedio, publicando una obra que las otras dos no incluyen.

La **WUE**, podríamos decir que es la que nos da una visión más amplia de lo que podría ser el compendio de las sonatas, asumiendo ciertos riesgos. De este modo publica 9 obras distintas a las otras 2 editoriales, pero 7 de ellas ( las incluidas en el Hob. 2) son en realidad un índice de las sonatas perdidas tal y como aparecen en el catálogo de Haydn (Entwurf-Katalog).

### Bibliografía:

- SOMFAI, László. The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: Instruments and Performance Practice, Genres and Styles. (1992)University of Chicago Press.
- HAYDN, Joseph. Sonatas para piano vol. I-III. (1964) Wiener Urtext Edition.
- HAYDN, Joseph. Sonatas para piano vol. I-III. (1970)G. Henle Verlag.
- HAYDN, Joseph. Sonatas para piano vol. I-III. (1995) Könemann Music Budapest.

*Contra 8<sup>va</sup>*  
*Allegro*  
*Moderato*

M. 10, 07, 683

Partitura ilustración de Haydn

# Partitura

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

**PRIMER  
 ROLAND PLANET  
 DE ANDALUCÍA**

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

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

# Hoy hablamos con...

## ENTREVISTA CON DIEGO RODRÍGUEZ PRESIDENTE DEL ATENEO DE MÁLAGA

Por PAULA CORONAS VALLE

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

*Desde el aperturista foco de intelectualidad que el Ateneo de Málaga ofrece cada día a la sociedad malagueña, una de las voces que suena con más esplendor en el timón de esta histórica institución de la ciudad, es Diego Rodríguez, su Presidente. Hace unos meses se subía nuevamente a la "nave ateneísta", tras cuatro años de candidatura al frente de la misma. Su renovada ilusión, y su talante de inquebrantable diálogo, se suman a otras cualidades que acreditan su destino en el Ateneo malacitano: Diego posee ese enfoque pedagógico y liberal que debe acompañar al enseñante, emprendedor y dinámico, es además impulsor de ideas, debates y pensamientos que defiende con firmeza y con rigor. La presencia de este intelectual cargado de espíritu combativo y de enérgica actitud, se hace determinante para una nueva andadura de luces y sinergias en el Ateneo. Nuestra gratitud por dedicar a Intermezzo parte de su preciado tiempo, y por compartir inquietudes, preocupaciones y anhelos. Gracias, Presidente, por su compromiso leal con la sociedad malagueña.*

**Diego Rodríguez Vargas**, Maestro de Educación Primaria y Profesor Colaborador Honorario de la UMA, ha sido Jefe de Estudios del Colegio Jorge Guillén de Málaga desde el curso 1982-83 y coordinador de proyectos de reforma educativa de la Junta de Andalucía.

Ha participado como profesor colaborador de la Universidad de Málaga en tres pasantías del Ministerio de Educación de Chile en su programa de formación del profesorado y durante ocho años ha coordinado grupos de trabajo de Pedagogía Social.

Asesor didáctico del Museo de Transporte y Navegación Aérea del Aeropuerto de Málaga y autor de varias obras de teatro escolar en la línea pedagógica del teatro como recurso e instrumento didáctico:

*Yo viví la Revolución Francesa, El sueño imposible, Una Cosa te quiero decir, Sapiens, sapiens, Los números a escena, No hace mucho tiempo...*, una estrategia contra la desmotivación en formato de juego dramático para adolescentes, un proyecto educativo en la enseñanza de la historia en la escuela basado en el descubrimiento, la creatividad y la cooperación.

Ha recibido diferentes premios por sus experiencias didácticas **Descubrir Iberoamérica** (Accésit Premio Santillana 1998), **¿Dónde está el bosque?** (1º Premio Santillana 1999), **Descubrimos la Biodiversidad** (Premio Atendis 2004). Éstas y otras experiencias educativas se publicaron en el libro **¿Qué pensará Bryan de nosotros?** (2004).

En 2007 recibió el **"Reconocimiento al mérito educativo"** de la Junta de Andalucía.

Articulista en diferentes medios de comunicación, antes de ser elegido Presidente del Ateneo de Málaga fue Vocal de Teatro y miembro de la Comisión de la Unión Europea en la Cooperación Cultural Málaga, Nador y Tetuán (Programa Interreg II) con la que impulsó el Festival Multicultural de Teatro de Tetuán y publicó *Al son de una casida* (2005, traducido al árabe) y *Al Ammariyya*, obra de teatro de tesis sobre la emigración marroquí estrenada en junio de 2006.

En su segunda etapa de presidente del Ateneo, dedica su tiempo a impulsar proyectos culturales y al fomento de la cultura desde un compromiso social con nuestro tiempo.





Diego Rodríguez

**1) Ante todo, y en pocas palabras, díganos: ¿Qué es el Ateneo de Málaga y qué representa en nuestra ciudad y fuera de ella?**

R: En 1966, en plena dictadura franquista, un centenar de personas amantes de la cultura decidieron fundar el Ateneo con el objetivo de defender la democracia y la libertad de pensamiento. Han pasado 48 años y el Ateneo se ha consolidado como una institución referente en la cultura en Málaga y Andalucía. También trasciende en foros nacionales e internacionales. Actualmente ofrecemos una programación de puertas abiertas organizada por treinta y cinco vocalías que abarcan los diferentes ámbitos del conocimiento: mesas redondas, tertulias, conferencias, cine fórum, teatro, música, exposiciones de artes plásticas, fotografía, video creación...

**2) Presidente, nuestros jóvenes malagueños quieren saber qué objetivos en torno a la cultura se propone hoy el Ateneo de Málaga.**

R: La cultura es un bien sublime que ennoblece a los pueblos y dignifica a las personas. Por eso debe ser asequible a todos los ciudadanos, con independencia de la condición social. Queremos que la cultura sea mucho más que museos y exposiciones. Debe ser un instrumento de educación del pensamiento con autonomía moral e intelectual. Los españoles somos muy dados a la crítica, pero profundizamos poco en el debate y en las razones que fundamentan las diferentes formas de ver las cosas.

Los objetivos que nos hemos propuesto en esta nueva etapa están orientados a reforzar los lazos con la Universidad, aumentar nuestra presencia en el tejido social, captación de nuevos patrocinadores que ayuden a la sostenibilidad del Ateneo y superar la crisis económica manteniendo la calidad en las actividades que organizamos.

**3) En esta nueva etapa del Ateneo, tras renovar su candidatura, se han incorporado jóvenes vocales de distintas disciplinas. ¿Hacia dónde camina esta histórica y veterana institución?**

R: Pienso que el Ateneo de Málaga debe seguir incorporando jóvenes en su masa social y en primera fila de la gestión. Lo hice en la etapa anterior y he vuelto a hacerlo en esta nueva etapa de cuatro años. Las personas jóvenes que se han integrado en el proyecto están

aportando frescura, innovación, nuevas formas de hacer y organizar, nuevos contenidos... No sé a dónde iremos, pero estoy convencido de que estamos en el buen camino si conseguimos aumentar el número de socios. La cuota es simbólica, cinco euros jubilados y estudiantes; ocho euros los demás.

Por otra parte, estamos firmando convenios de colaboración con otras entidades que nos ayudarán a enriquecer nuestra oferta cultural: Museo Picasso, Festival de Cine Español de Málaga y con la Red Internacional de Medinas (RIM).

**4) ¿A qué problemas o dificultades se enfrenta actualmente el Ateneo de Málaga?**

R: La más importante es la reducción de colaboraciones económicas y de subvenciones finalistas de la Junta de Andalucía que nos permitían desarrollar ciclos de música, teatro y exposiciones itinerantes de artes plásticas. La crisis nos ha afectado de forma significativa. En 2010 y 2011 teníamos, además del administrativo, cuatro empleados del Servicio Andaluz de Empleo (economista, bibliotecario, comunicación y mantenedor). Desde entonces, la gestión la llevamos prácticamente Andrés Silva (el administrativo) y yo, con la colaboración de una persona contratada a tiempo parcial para la Tesorería. Gracias a la generosidad y altruismo de la Junta Directiva, seguimos trabajando para que Málaga tenga un Ateneo con la dignidad y calidad que merece, incluso cuando la crisis nos afecta de forma tan agresiva en la reducción de subvenciones y patrocinios.

**5) La música, entre otras manifestaciones artísticas, también forma parte de la oferta cultural que el Ateneo presenta. Dirigiéndose a los lectores de esta revista musical, y a los miembros de la Comunidad Educativa de los conservatorios, ¿cómo les invitaría a participar de las actividades que se organizan en este campo?**

R: Málaga tiene un potencial de músicos extraordinario, pero hay pocas oportunidades. En este sentido, el Ateneo es un espacio en el que se puede mostrar el enorme talento de nuestros jóvenes intérpretes. La Vocal de Música, Paula Coronas, es una gran concertista y está organizando ciclos de música en el Salón de Actos del Ateneo en el auditorio del Museo Picasso que nos cede su auditorio tres veces al año.



Diego Rodríguez

Animo a la Comunidad Educativa de los Conservatorios a solicitar su participación en los diferentes ciclos. Estoy convencido de que entre todos haremos del Ateneo un referente musical de nuevos talentos.

**6) Como docente y educador, ¿qué opinión tiene de la enseñanza y del sistema educativo en nuestro país?**

R: La educación -decía Nelson Mandela- es el arma más poderosa para cambiar el mundo". Y en esta batalla, el Ateneo quiere tomar partida como demuestra la creación de dos Vocalías de Educación. Las tertulias pedagógicas que iniciamos en la etapa anterior, vuelven con renovadas ideas y con el objetivo de cuestionar métodos, estrategias pedagógicas, modelos de intervención en las aulas, formas de evaluación...

El primer objetivo del estudiante debe ser descubrir el conocimiento. El sistema tiene la obligación de facilitarle los instrumentos para acceder a él y las personas idóneas que lo orienten. En mi opinión, los criterios de selección y la formación pedagógica de los docentes en nuestro país, no son los adecuados.

**7) ¿Qué haría falta para que la cultura de un pueblo fuera realmente atendida con el esmero e interés que se merece?**

R: Voluntad política. Convencimiento de que un pueblo culto progresa y supera más fácilmente las adversidades de las crisis. En nuestro país, la cultura es castigada con el mismo IVA que un artículo de lujo, provocando que la venta de libros disminuya en un 40% y que actores, músicos, artistas, escritores... encuentren muy pocas oportunidades para vivir de su profesión. Es vergonzoso que España sea el país europeo con el IVA cultural más alto: Noruega (0%), Suiza (2,5%), Grecia (6,5%), Alemania (7%), Francia (5,5%), Italia (10%) y Portugal (13%).

La industria cultural genera en la provincia de Málaga 9.220 empleos. Copenhague, una ciudad similar a Málaga en número de habitantes (518.574) tiene 80.000 empleos directos en artes creativas (editoriales, imprentas, teatros, conciertos, diseños interiores, moda...). Obviamente a Málaga le queda un enorme recorrido para acercarse a estos parámetros europeos.

**8) Málaga siempre fue un destino favorito para visitantes por su atractivo geográfico y su**

**magnífico clima. En los últimos tiempos, la ciudad ha incorporado multitud de reclamos culturales –museos, exposiciones, festivales, conciertos...- que añaden gran interés y personalidad. Presidente, háganos una panorámica general de la imagen que Málaga proyecta actualmente al exterior.**

R: Málaga es una ciudad con equipamientos museísticos, salas de exposiciones, orquestas de música, infraestructuras y comunicaciones con Europa y el mundo, capacidad de alojamiento de turistas. Tenemos la mayor comunidad de residentes de todos los continentes. Somos la primera ciudad española destino de estudiantes extranjeros. Disponemos de Escuela Superior de Artes Escénicas, Conservatorio Superior de Música y Escuela Superior de Danza, y una oferta turística de primer nivel: Conjunto Alcazaba-Gibralfaro-Teatro Romano, Catedral y ruta de iglesias barrocas, Museos Picasso, Thyssen como referentes a los que pronto se sumará el Museo de Málaga de Bellas Artes, Teatro Cervantes, Teatro Cánovas, Teatro Alameda, Sala María Cristina... Sin embargo, una ciudad de la cultura debería atender mejor a los distritos periféricos para acercar la música, el teatro, la literatura... a todas las capas sociales.

**9) Como representante de una institución en la que brillan la libertad de pensamiento, el debate, la intelectualidad y el rigor, nos gustaría conocer cuáles son las voces y las palabras que resuenan en su ideario personal.**

R: Creo que el mundo necesita reordenar todas sus estructuras administrativas y de poder. Los derechos básicos no deben ser palabras hermosas de Cartas Magnas o constitucionales, sino realidades. La pobreza y las enormes diferencias sociales me rebelan. Los sistemas socioeconómicos experimentados hasta ahora han fracasado. Los referentes hay que crearlos desde el análisis del pasado y las necesidades globales del futuro.

Mis referentes personales son aquellos que defienden y practican los derechos humanos, la cultura como fundamento de la libertad, la educación pública laica y compensadora, el derecho universal a la sanidad pública de calidad... Algunas de esas voces han pasado por el Ateneo y han marcado el rumbo a seguir: José Jiménez Villarejo, 1º presidente del Ateneo de Málaga, referente en la independencia de la Justicia; Iñaqui Gabilondo, ejemplo de la independencia periodística,

José Luis Sampedro representante del humanismo en la economía; Federico Mayor Zaragoza defensor de los derechos humanos; Gimeno Sacristán, pedagogo de la coherencia... También me identifico con Gabriel Celaya en la concepción de la Poesía y de la cultura en general, no como un fin en sí mismo, sino como un instrumento, entre otros, para transformar el mundo.

**10) Finalmente, ¿qué son más, las luces o las sombras?**

R: En los cinco años que llevo de Presidente, la Junta Directiva se implica de forma activa en la organización de las actividades, hemos reformado los estatutos recuperando la limitación del mandato del presidente a dos periodos de cuatro años cada uno, la Biblioteca Ateneo con los fondos donados por el Dr. Alcalá hace catorce años se va a inaugurar próximamente, se ha puesto en valor la colección de obras de arte del Ateneo que, de forma rotativa, se exponen en la galería-pinacoteca de la segunda planta, vamos a convertir la zona del bar en un atractivo "Espacio

Frank Rebajes" para jóvenes creadores, se han creado las Tribunales Ateneo-Universidad y Ateneo-Medios de Comunicación para reflexionar sobre la crisis de los medios y su independencia, las publicaciones van a dar un paso más hacia el soporte digital, la música, una de las vocalías más afectadas por los recortes en subvenciones, organiza interesantes conciertos de solistas, orquestas de cámara, música y danza... Todos estos proyectos son las luces que nos mantienen vivos.

En cuanto a las sombras, me preocupan las previsiones económicas que han encendido la luz roja de la sostenibilidad del Ateneo. Urge la incorporación de nuevos patrocinadores que entiendan la cultura como una inversión y como un servicio a la sociedad. Los tiempos de las subvenciones de las administraciones públicas han terminado.

Por último, quiero hacer un llamamiento a todos los amantes de la cultura, a hacerse socios y participar en el gran proyecto "Ateneo de Málaga, un espacio de libertad y de compromiso con nuestro tiempo".



Diego Rodríguez

**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 MÚSICA DE BEETHOVEN EN EL CINE (1)

## UNA SONATA EN LOS COMIENZOS DEL SONORO (1928-1941)

**ALFONSO MÉNDIZ NOGUERO**

Universidad de Málaga. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad.

**SALVE MÁRQUEZ SÁNCHEZ**

Conservatorio Profesional de Música “José Salinas” (Baza, Granada)

La música cumple en el cine tres funciones básicas: *contextualizar*, situar la acción en un tiempo y un espacio determinados; *mostrar la respuesta emocional* (a una situación, a un ambiente); y, con mayor frecuencia, *potenciar la acción dramática*. Esto último lo consigue de distintos modos: contribuye a la caracterización psicológica de los personajes, subraya la tensión narrativa o emocional de una secuencia, sirve como fondo neutro para los diálogos, o confiere unidad a escenas que forman una secuencia y que, sin la música, resultarían inconexas.

La mayoría de estas funciones, al servicio siempre de la narración, se satisfacen mejor cuando la música se compone *ex profeso* para el filme. Pero el empleo de música clásica en las bandas sonoras, recurso cada vez más frecuente en el Séptimo Arte, añade otra dimensión: la que aporta la pieza musical en sí, sin necesidad de subrayar o reforzar la tensión narrativa; es decir, sin estar “al servicio de” la acción, sino para mostrar la hermosura de la propia música. Todos recordamos el efecto sobrecogedor de “La cabalgata de Valkirias” de Wagner en la secuencia de los helicópteros de *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola; o la impresión de un nuevo amanecer en la historia del hombre con los primeros compases de “Así habló Zaratustra”, de Richard Strauss, en la película *2001: Una odisea en el espacio* (1968), de Stanley Kubrick.

De entre todos los compositores clásicos, Ludwig van Beethoven es, junto a W. A. Mozart, el compositor más veces empleado en el universo fílmico. Su música aparece en más de 800 películas o telefilmes, según algunas fuentes consultadas. Algunas veces, sus obras sirven para ambientar o recrear el universo musical de su biografía, como en *Amor inmortal* (1994), de Bernard Rose; o *Copying Beethoven* (2006), de Agnieszka Holland. En otras, la música del compositor alemán refuerza un pasaje histórico de gran trascendencia y se configura como elemento narrativo fundamental. Así sucede en la oscarizada cinta *El discurso del rey* (2011), dirigida por Tom Hooper y protagonizada por Colin Firth y Geoffrey Rush, cuyo climax es el famoso discurso radiofónico del Rey Jorge VI para oponerse a la locura de Hitler y declarar la guerra a Alemania. Ese

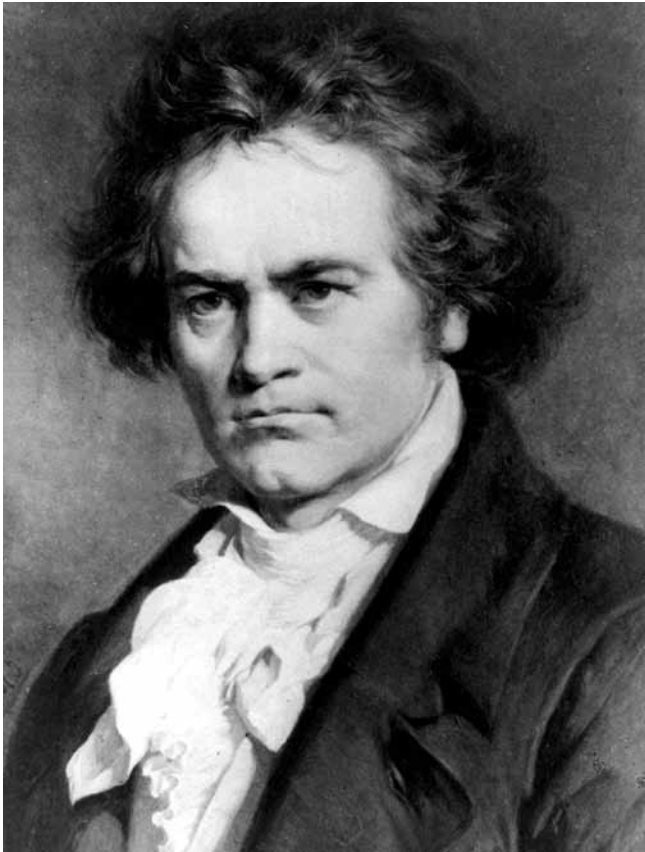
importante y decisivo momento queda brillantemente ambientado y reforzado con el segundo movimiento, el Allegretto, de la Sinfonía No.7 en La mayor.

Sin embargo, este recurso a sus obras más conocidas no es una tendencia de los últimos años. Como veremos en este artículo, la presencia de su música en las películas nació prácticamente con el cine sonoro, y fue particularmente intenso en los primeros años, hasta 1941.

### La irrupción del sonoro (1929-30): grandes directores jóvenes

En 1928 comienza la etapa del cine sonoro. Y muy pronto, a los pocos meses del primer filme hablado, encontramos ya películas con música de Beethoven. En esos primeros filmes hay dos notas comunes que producen cierta sorpresa: una, son realizados no por cineastas consagrados sino por directores jóvenes (que parecerían más proclives a insertar música moderna); y dos, son directores apenas conocidos, que sin embargo llegarían luego a ser enormemente populares.

La primera película en la que descubrimos música de Beethoven es *The Last of Mrs. Cheyney* (1929; en Latinoamérica, *La adorable aventurera*), adaptación de una obra teatral de Frederick Lonsdale, interpretada por Norma Shearer y Basil Rathbone. Es la primera película importante de Sidney Franklin, que llegó a dirigir 71 filmes, fue nominado dos veces al Óscar y recibió el Premio Irving G. Thalberg por toda su carrera. La película tiene como arranque una función de caridad en la casa de Mrs. Cheyney (Norma Shearer), quien ha preparado esa reunión para encubrir el robo de unas valiosas joyas. A la fiesta acude lo más destacado de la sociedad, incluido un jovial playboy, Lord Arthur Dilling (Basil Rathbone) que se encapricha de Mrs. Cheyney, recientemente enviudada. En un momento determinado, la anfitriona se sienta al piano e interpreta un pasaje de “Claro de luna” (*Sonata op. 27 n.º 2 en Do# Mayor*). El pasaje destaca porque es el único momento de música instrumental, y nos evoca una imagen estética que el propio Carl Czerny —alumno de Beethoven— propone para este movimiento de sonata: “una escena noctur-



na, en la que una lastimera voz fantasmal suena en la distancia”.

La segunda película documentada es **King of Jazz** (**El rey del Jazz**, 1930), dirigida por un artista polifacético (director teatral, productor, guionista, letrista, bailarín y actor) que estaba entonces en sus comienzos: John Murray Anderson. El filme narra la biografía del director de orquesta Paul Whiteman, cuya orquesta itinerante, la *Whiteman Band*, alcanzó gran popularidad en Estados Unidos durante los años 20. Cuenta en su reparto con actores de renombre (John Boles, Laura La Plante o Jeanette Loff), a los que se suma el propio Paul Whiteman y algunos de sus músicos. A lo largo del metraje escuchamos piezas de distintos compositores (Felix Arndt, Fritz Kreisler o Milton Ager), y —de modo inesperado, pero con una gran carga emocional— una pieza de Beethoven: el *Minueto en Sol Mayor WoO 10, n.º 2*, que con su ritmo ternario y su carácter elegante nos transporta al ambiente de los grandes salones de la corte Vienesa.

De 1930 es también la aparición de música de Beethoven en un filme británico: **Murder!** (**Asesinato**), de Alfred Hitchcock, entonces un joven director de cine apenas conocido. El argumento es típicamente hitchcockiano. Un miembro de un jurado popular se involucra plenamente en un juicio por asesinato. Después de emitir su voto condenatorio, comienza a investigar por su cuenta antes de la ejecución y llega al convencimiento de que el acusado es, en realidad, inocente. En

ese momento de profunda conmoción interior, se escucha la *Sinfonía n.º 5 en do menor, op. 67*, cuya enorme carga emocional contrasta con la situación anímica del compositor: fue gestada entre 1804 y 1808 mientras Beethoven se sumía en una terrible angustia ante el devastador avance de su sordera.

También en 1930, un jovencísimo Luis Buñuel rueda en París su segunda película: **L'âge d'or** (**La edad de oro**). El surrealista guión, escrito por Salvador Dalí y el propio Buñuel, cuenta la historia de un hombre y una mujer que están apasionadamente enamorados el uno del otro, pero cuyos intentos de consumir su pasión se ven constantemente frustrados por los convencionalismos sociales. Junto a fragmentos de Mozart, Debussy, Mendelssohn y Wagner, Buñuel también quiso contar en la banda sonora con la *Quinta Sinfonía* de Beethoven; en esta ocasión, con su tercer movimiento *Scherzo: Allegro*, escrito en forma ternaria, y cuyo tema principal presenta un curioso —y parece ser, no casual— parecido con el tema principal del último movimiento de la *Sinfonía n.º 40* de Mozart.

### Una composición estelar: “Claro de luna”

Un rápido espiguelo por los filmes con música de Beethoven producidos en los años treinta revela una especial preferencia por una composición muy concreta: la *Sonata n.º 14 en do sostenido menor “Quasi una fantasia”, op. 27 n.º 2*, conocida popularmente como “Claro de Luna”. A pesar de lo sugestivo del título, es bien conocido que no se trata de una música programática, y que el título nada tiene que ver con el compositor. De hecho, los editores comenzaron a utilizar esta imagen con tintes románticos a partir de 1832 “cinco años después de la muerte de Beethoven”, tras la célebre comparación que realiza el poeta y crítico musical alemán Ludwig Rellstab de su primer movimiento con el reflejo de la luna sobre el lago de Lucerna. Influidos o no por esta imagen evocadora, muchos directores y productores cinematográficos decidirán incluirla en sus filmes: en doce años la pieza aparece en diez películas; y, en casi todas, es el actor o actriz protagonista quien aparece en la escena interpretándola al piano.

La primera de estas películas la hemos citado ya. En **La adorable aventurera** (1929), Mrs. Cheyney (Norma Shearer) se sienta al piano e interpreta esa sonata. En **Danzad, locos, danzad** (1931), de Harry Baumont, es Joan Crawford (en el papel de Bonny, la hija de un millonario que trabaja en el *night club* de un mafioso) quien abre la tapa e interpreta una versión “jazz” de la conocida pieza de Beethoven. Ese mismo año, en el filme **Fatalidad** (Josef von Sternber, 1931), Marlene Dietrich da vida a una mujer que es contratada como espía por su facilidad para descifrar códigos ocultos en

notas musicales. En varios momentos la vemos interpretar piezas al piano. Una de ellas, en un momento especialmente decisivo, será precisamente “Claro de Luna”.

La presencia de esa obra de Beethoven adquiere una especial significación en el cortometraje *The Moonlight Sonata* (1932), un drama musical escrito y dirigido por Widgey R. Newman. Pero, sobre todo, alcanzará cotas decisivas en dos cintas de esa época.

La primera de ellas es *La oculta providencia* (1932), de John G. Adolphi, cuya trama gira en torno a un pianista llamado Montgomery Royale (George Aliss) que sufre un trágico e inesperado accidente mientras interpreta la famosa sonata. Previamente hemos visto a Royale esperando en la sala a un miembro de la realeza que llega tarde. De repente, el rey entra, pide disculpas y exclama: “Daría mis oídos por oírte tocar la sonata “Claro de Luna”. A lo que el pianista responde: “Si su majestad lo desea tanto, podría oírla ahora mismo”. Empieza entonces el primer movimiento y, un minuto más tarde, sucede una gran explosión: un terrorista ha intentado acabar con la vida del rey. La corte urge al rey a abandonar la sala, pero éste aún acierta a decir: “Si Mr. Royale fuera tan amable, aún estaría encantado de oír ‘Claro de Luna’”. Con el rostro angustiado, Royale se sienta de nuevo al piano y toca la pieza. Pero de repente se detiene: “No puedo —exclama—. ¡Estoy sordo! Ya nunca más podré volver a tocarla”.

La otra cinta es *Beethoven's Moonlight Sonata* (1937), dirigida por Lothar Mendes y protagonizada por el pianista y compositor polaco Ignacy Jan Paderewski, que se interpreta a sí mismo en este filme biográfico. Las ejecuciones del legendario pianista interpretando a Beethoven, Mozart o Haydn son, sin duda, un elemento de sumo interés en el filme, si bien el hilo argumental es un tanto inverosímil: Paderewski y dos amigos suyos están aislados en la casa de una baronesa (Marie Tempest) después de un accidente aéreo. Cada uno tiene sus problemas personales, pero todos llegan a feliz resolución cuando escuchan a Paderewski tocar el primer movimiento de la sonata “Claro de Luna”. El clímax es, por supuesto, la interpretación completa de este movimiento, con la baronesa en el cuarto de al lado, comprendiendo al fin el mensaje de amor que el músico quería transmitirle.

En años sucesivos, y en situaciones muy diversas, los compases iniciales de la sonata volverán a aparecer en el cine: el príncipe Muratov (Mischa Auer) lo interpreta en escena durante el musical *Vogues of 1938* (1937), un niño del internado hindú de Tyorne Power lo toca en *Vinieron las lluvias* (1939), y también lo escuchamos de fondo en las comedias románticas *Affectionately Yours* y *Play Girl*, ambas de 1941, y en el drama *Four Mothers* (1941). El ritmo cadencioso

impuesto por esa incesante sucesión de tresillos que sostienen su célebre melodía, resulta en todas ellas un poderoso recurso expresivo.

### Beethoven en los filmes animados de la Disney

Walt Disney era un apasionado de la música clásica. Con amplios conocimientos de música y solfeo (también de piano), el famoso dibujante confirió siempre una importancia capital a la banda sonora de sus películas animadas.

En muchas de ellas podemos oír fragmentos bien conocidos de piezas clásicas. Así, por ejemplo, en su primer cortometraje de Micky Mouse (*Mickey's Orphans*, 1931), podemos escuchar la célebre *Bagatela para piano solo WoO 59*, conocida como *Para Elisa*, en una instrumentación ciertamente original.

Mucho más conocida es la película *Fantasia* (1940), todo un homenaje de Walt Disney a las grandes obras de la historia de la música. El filme se compone de siete secuencias que ilustran ocho extractos de piezas clásicas, arregladas y dirigidas por Leopold Stokowski. La cinta comienza como si estuviéramos en un teatro: un telón se abre mostrando un escenario en penumbra, mientras vemos las siluetas de unos músicos que se van acomodando en la orquesta. El maestro de ceremonias entra en escena y presenta el programa. Porque eso es la película: un concierto ilustrado con imágenes. A diferencia de lo que es habitual en el cine (prima la imagen, y la música está a su servicio), aquí lo esencial es la música, y a su completo servicio está la composición visual. La quinta obra del programa es una pieza de Beethoven: la *Sexta Sinfonía* o *Sinfonía Pastoral*, compuesta y estrenada junto a la *Quinta*. En la imagen aparecen seres mitológicos en un escenario de reminiscencias griegas: centauros, cupidos, faunos y otras figuras que danzan y evolucionan al ritmo de la música. Todos se reúnen para festejar a Baco, el dios del vino; pero esa alegre reunión se ve inesperadamente interrumpida por Zeus, que origina una tormenta y lanza rayos destemplados a los asistentes. En este idílico escenario, las indicaciones de Beethoven para cada movimiento de su Sinfonía resultan especialmente reveladoras: primer movimiento, *Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande* [Despertar de alegres sentimientos con la llegada al campo] - Allegro ma non troppo; segundo movimiento, *Szene am Bach* [Escena junto al arroyo] - Andante molto mosso; tercer movimiento, *Lustiges Zusammensein der Landleute* [Alegre reunión de campesinos] - Allegro; cuarto movimiento, *Gewitter. Sturm* [Relámpagos. Tormenta] - Allegro; y quinto movimiento, *Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm* [Himno de los pastores. Alegría y sentimientos de agradecimiento después de la tormenta] - Allegretto.

## Películas sobre Beethoven y su música

En esos primeros años del sonoro hubo también filmes que narraron aspectos de la vida del compositor alemán; y, lógicamente, incorporaron numerosas piezas de su repertorio.

La primera de ellas fue *Un grand amour de Beethoven* (*Un gran amor de Beethoven*, Francia, 1936), apasionada biografía de Abel Gance situada en 1801. Una joven aristócrata, Giulietta Guicciardi (Jany Holt), llega a Viena con sus padres y toma clases de piano con Beethoven, quien se enamora perdidamente de ella. La relación no prospera porque ella prefiere casarse con el conde von Gallenberg, de lo que muy pronto se arrepiente. Entonces descubre la carta a “Mi amada Inmortal”, y pregunta a Beethoven si está escrita para ella, a lo que él contesta afirmativamente. En esa historia romántica, escuchamos numerosas piezas conocidas: fragmentos de las *Sinfonías n.º 5, n.º 6, n.º 8 y n.º 9* y de sus *Sonatas n.º 8, n.º 12, n.º 14 y n.º 23*. Concretamente, el tercer movimiento de la *Sonata n.º 12 en La bemol Mayor, op. 26* adquiere una especial significación en la escena de la boda. Cuando en el interior de la iglesia todos esperan escuchar la Marcha Nupcial, desde los tubos del órgano se eleva el imponente tema de la *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe*. El aire trágico que envuelve la escena cobra todo su sentido al mostrar como inesperado organista al propio Beethoven.

La otra gran película sobre la música de Beethoven es *Schlussakkord* (*La novena sinfonía: Acorde final*, Alemania, 1936), película de la época nazi dirigida por Douglas Sirk. Cuenta la historia de un famoso músico y director de orquesta que en un orfanato adopta a un niño abandonado por sus padres. Una mujer, que acaba de regresar de los Estados Unidos, solicita el puesto de institutriz en la casa. Poco después se descubre que esa mujer es la madre del niño. El director declaró en una entrevista que él vio el melodrama de la historia en su sentido etimológico, como “música + drama”. En *Schlussakkord*, la banda sonora de Kurt Schröder incorpora varios fragmentos de música clásica, como la *Danza de las Flautas* de la *Suite Cascanueces*, de Tchaikovsky. Con todo, es la *Novena Sinfonía* de Beethoven la pieza que más importancia tiene en la trama.

Ya en la escena inicial, durante la fiesta de Fin de Año, una orquesta interpreta melodías de Jazz y Swing; de repente, el compositor Erich Garvenberg (Willy Birgel) se apresta a tocar la *Novena Sinfonía*, que su mujer Hanna Müller (Maria von Tasnady) se niega a escuchar por el distanciamiento entre ambos. A su doncella personal le dice: “¡Me resulta tan distante! Siempre con Bach, Beethoven, y cualesquiera que sean sus nombres”. Sin embargo, más tarde la veremos en un hospital de Nueva York —enferma y postrada en cama— escuchando a través de la radio las notas de la *Novena*

*sinfonía* que interpreta su marido al piano. En ese instante susurra “¡Beethoven!”, y recuerda su Alemania natal; es entonces cuando decide regresar a su país. La escena cambia a la sala de conciertos donde está Erich, y escuchamos en todo su esplendor el grandioso cuarto movimiento de la *Novena Sinfonía*, más conocido como “Himno a la alegría”, nombre que toma del poema de Schiller musicado por Beethoven. Esa grabación fue realizada por la orquesta de la Ópera Estatal de Berlín, con solistas bien conocidos como Hellmuth Melchert y Erna Berger. Se trata, probablemente, de la más celebre melodía del músico alemán.

## Un brillante desenlace

Todo el período que hemos estudiado termina en 1941 con una de las películas más famosas de Frank Capra: *Meet John Doe* (*Juan Nadie*, 1941). Es la historia de un héroe anónimo, Juan Nadie (Gary Cooper), que se ve obligado a luchar por una población que finalmente le vuelve la espalda. En la escena final, el protagonista se siente abatido y deprimido, sin fuerzas para continuar su misión. Está a punto de suicidarse arrojándose desde lo alto de un edificio, y justo en ese momento llega Ann (Barbara Stanwyck), a tiempo para convencerle de que su vida sigue siendo muy valiosa para todos. Arropado por sus palabras, Juan Nadie siente renacer en su alma una nueva semilla de esperanza. Un primer plano nos lo muestra con los ojos llorosos. Ha vuelto a la vida. Subrayando su energía emocional, oímos un repicar de campanas distantes que inicia suavemente el arranque de una música. No es clara al principio. Pero, a los pocos segundos, identificamos claramente un breve fragmento del “Himno a la alegría”; una cadencia perfecta, que acompaña entonces la aparición en la pantalla del rótulo “The End”.

Sin duda, la extensa obra de Beethoven ha supuesto una inagotable fuente de recursos que ha cautivado a numerosos cineastas desde los inicios del cine sonoro. Con todo, ciertas piezas que han alcanzado un alto nivel de popularidad (como la famosa “Claro de Luna”) aparecen con especial recurrencia en los filmes de estos años. La entidad de estas joyas de la literatura musical aportan a las bandas sonoras algo más que el mero acompañamiento sonoro o la simple contextualización de la imagen: añaden la emoción y la hermosura de una obra que es bella en sí misma, y que evoca un especial recuerdo en la mente del espectador. En esas secuencias, nos sentimos impelidos a abandonar la narrativa visual para fijar nuestra atención en la grandeza y la sugerencia de la propia música.

Todo esto nos lleva a una incuestionable conclusión: la carismática obra del compositor alemán ha dejado una huella profunda no sólo en la historia de la música, sino también en la historia del Séptimo Arte.

# IGNOTO CANTU VERSUS ¿ENMUDECER LA MUDA?

**PEDRO BARRIENTOS DUQUE**

**Artista comprometido con el trabajo de la voz, el canto, la composición, la interpretación, la escritura y la pedagogía vocal y creativa. Profesor de Canto en El CPM Manuel Carra.**

Hay cientos de Scholas Cantorum con niños de corta edad y en plena muda vocal, que infunden y difunden lo mejor del arte musical y el canto.

Los niños cantores han dejado las más bellas de sus improntas, estando presentes en la mayoría de las épocas de nuestra historia musical occidental.

Muchos de los grandes compositores invirtieron sus máximas intenciones en legar un sin fin de obras vocales de factura magistral, especialmente pensadas para las voces de los niños, tanto en coro como de forma solista y con un conocimiento muy exhaustivo de las condiciones que requería la escritura vocal para jóvenes.

Han existido y existen extraordinarias agrupaciones dirigidas por competentes conocedores de la voz y la técnica vocal, que trabajan incansablemente con los jóvenes en ese periodo de "muda vocal" sin causar ningún estrago, o arruinar las carreras profesionales de esos niños, que a la postre, han sido o son hoy grandes cantantes.

He sido tutor vocal de algunos alumnos/as cantantes, habiendo sorteado con total éxito sus mudas vocales, saliendo totalmente indemnes.

Hoy en día, alguna alumna mía, que llegó a mi clase siendo una niña, cursa estudios superiores de canto con gran éxito y naturalidad. En otros casos concretos, en tiempo presente, dos alumnas bajo mi tutoría, terminan el primer curso de grado profesional en plena muda vocal. En otro caso concreto, un niño al que preparo desde hace dos años, acaba de ser seleccionado para la Royal Ópera de Bélgica, a las puertas de empezar su muda vocal; igualmente seguirá cantando, si es que lo decide así.

Quede claro que nuestro conservatorio alberga alumnos de estas características, avalando muy buenos resultados, tras la incansable tarea que de-

sempeñamos los profesores de canto junto al profesor de coro. Hemos realizado estudios en esta dirección en grupos de trabajo y de forma personal. Los resultados no están escondidos precisamente, ya se muestran en las audiciones de alumnos que realizamos.

Es probable que ahora, algunos cantantes padezcan una grave enfermedad, insuflada, propagada e infectada por un "virus deslumbrador" que promulga, que a un niño que no ha realizado su muda vocal, hay que dejarle relegado al ostracismo profesional vocal, castigándole a callarse durante su crisálida laríngea.

Posiblemente, y quiero pensar, que los abandonados de tales discursos, no han reparado en profundidad en ellos, porque en caso contrario... no sabría lo que pensar.

El problema, es que eso, propagado en alta voz, tiene consecuencias que repercuten muy negativamente y confunde bastante a la opinión pública.

El progreso vocal se sustenta de las fianzas que conservan las exhaustivas investigaciones y experimentaciones cotejadas, se asientan en la experiencia de muchos años y las avalan grandes maestros.

Al igual que en los deportes de alta especialización, en la gimnasia rítmica, o el ajedrez, los niños encauzados debidamente no paran sus actividades, en el canto debe ocurrir exactamente igual, con las debidas pautas y así queda atestiguado en numerosos ejemplos concretos y datados.

Es por eso que me motive el escribir un artículo de opinión de estas características, cuando observo la eterna contienda ideológica, que mantienen los aguerridos soldados del progresismo y el conservadurismo vocal.

En estos entretenimientos también cabalgan perdiendo su tiempo las élites.

No me extraña, viendo el panorama, comprobar como ciertas contradicciones tan equidistantes, pueden aparecer como alegatos en algunas personalidades autorizadas y reconocidas, y por cierto, en los momentos más inoportunos. Grandes cantantes, que han olvidado que fueron niños cantores.

Cansa ya bastante convivir con la idea que difunde esa misma clase de jet set canora: **que los conservatorios son una tara para la formación y desarrollo de los talentos.** Tribunas muy sonoras expeliendo a diestro y siniestro estas arengas que calan mucho en la sociedad. Más les valiera a algunos, haber contribuido algo al crecimiento de las excelencias que ellos mismos demandan desde su escandalosa pasividad.

No voy a ser yo quien esconda la opinión de que entre las aludidas paredes de los conservatorios, pueda convivir con bastante naturalidad y cortesía, la buena profesionalidad con la incidencia, pasa igual en todos los estatus, pero lo justifican las obligaciones a las que nos somete este desastroso siste-

ma, ideado por quien **no sabe ni tiene idea** de los entresijos y necesidades que contienen y demandan las disciplinas artísticas.

Después de todo esto, **sólo nos queda educar e informar con objetividad**, que dicho sea de paso, se convierte en una de las batallas más duras que debemos librar, sobre todo, cuando nos encontramos con muros tan inamovibles e infranqueables como el que estoy detallando, monolíticos gigantes impartiendo estos dogmas.

La cotidianeidad misma demuestra fuera de nuestros lugares, allá en los altos "Palacios de la Cultura" y los alcanforados "Templos del Saber", que ni están en ellos todos los que son, ni son todos los que están.

No es oro todo lo que reluce, y cuando lo hace, estos aprovechan el resplandor del noble metal para olvidarse de hacer esas mismas reivindicaciones revolucionarias en los tiempos de bonanzas, y como ahora precisamente no lo estamos, pues no les queda otra que pregonar la venta de humo a un precio muy alto!

A buen entendedor...

*Selección de los tradicionales  
Vinos de Málaga*

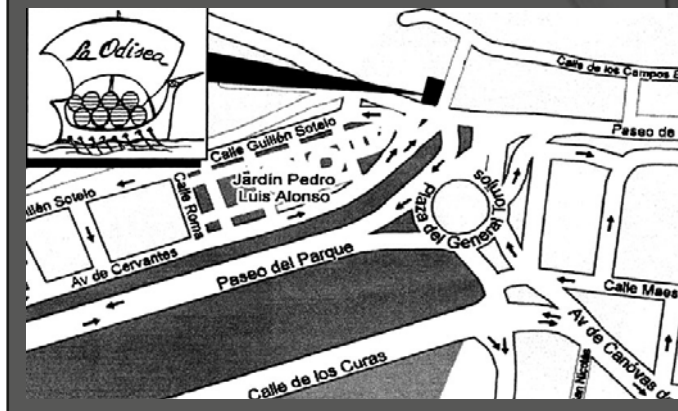
*Degustación y venta*



*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.  
Cerrado los domingos por la noche y lunes todo el día*

 *LaOdisea Vinos de Málaga*

 *Laodiseavinoss*

# EL DON DE LA PALABRA: LA BELLEZA DE LOS SONIDOS

## MÚSICA Y LITERATURA

**JORGE MUÑOZ BANDERA**

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

*“La música es el corazón de la vida. Por ella habla el amor; sin ella no hay bien posible y con ella todo es hermoso”.* Franz Liszt

### La unión de la música y la literatura

La relación de literatura y música ha sido y es una de las más antiguas y fructíferas colaboraciones que se producen entre distintas manifestaciones artísticas. Inicialmente, las artes no cumplían funciones específicamente estéticas ni poseían un ámbito disciplinar propio, sino que tuvieron más bien una función pragmática, ya que eran instrumentos, herramientas. La poesía nació unida a la música y la música estaba destinada al baile, que inicialmente poseía un carácter litúrgico y sagrado. La música, la canción más bien, servía para que se grabaran en la memoria de los miembros de cada comunidad los valores morales, las pautas y normas que organizaban la vida y la convivencia de los pueblos.

Canciones y rimas se emplearon primeramente para que se recordaran los comportamientos de los personajes modélicos y ejemplares que servían de modelos de identificación de los valores propios y para que se aprendieran normas de conducta que garantizaban la supervivencia personal y el funcionamiento de los diferentes grupos, naciendo así la trova y los trovadores.

Cuando el ser humano sintió la necesidad de expresarse y hacer oír sus sentimientos, utilizó movimientos del cuerpo acompañados de sonidos que progresivamente se fueron enriqueciendo con ritmo, melodía y finalmente con palabras. Haciendo un breve repaso por la historia de la literatura, sea cual sea la lengua a la que pertenezca, se aprecia que, antes de ser escrita, existe una importante tradición de literatura oral, cuentos, historias y leyendas que se han transmitido de generación en generación a través de los tiempos.

Los primeros textos escritos simulaban el ritmo y el estilo de la literatura oral y de las canciones para grupos, ante los que las historias se “cantaban”, haciendo uso de elementos característicos de este tipo de literatura como son repeticiones, aliteraciones, juegos de palabras y, por supuesto, rima. En estos casos, la voz es la herramienta principal, el medio con el que la palabra evoca imágenes, lugares y personajes, imaginarios o reales. En la narración oral, la palabra toma vida, transmite sentimientos o experiencias diversas, es la forma en la que una simple historia pasa a tener efecto literario, a considerarse como literatura.

Pese a esta estrecha relación inicial, música y literatura evolucionaron por caminos diferentes hasta llegar a establecerse de forma independiente y autónoma, cada una con sus propias características, géneros y autores. Por fortuna, y al igual que el cine o la televisión, la música es otra de las artes que en los últimos años ha vuelto sus ojos a la literatura para ofrecer versiones, adaptaciones incluso traducciones de textos literarios.

En este caso, la labor es más difícil, pues el tiempo para tratar de reproducir el contenido o mensaje del texto literario es muy limitado mientras que en el cine se cuenta con dos o tres horas para el mismo fin.

Es por esto que el cine prefiere narrar, contar historias como en las obras en prosa, la música se centra en la estética, la metáfora y la brevedad de la poesía. Como un primer acercamiento a esta especial relación entre poesía y música, desde estas páginas se van a ofrecer diferentes ejemplos de lo que la música puede hacer con el texto literario para presentarlo, actualizarlo.

Ofreciendo así un desarrollo de esta unión desde la Edad Media dónde trovadores personajes mayoritariamente de la nobleza, componían, canciones amorosas sobre todo, pero también composiciones de propaganda política, de debates y, en definitiva,

exponían su propia visión del mundo, mostrándonos el inicio de una historia cultural y política con una variedad que no encontramos en ningún otro documento de la época, todo ello interpretado por juglares y/o ministriles, que ya luego darían paso al Humanismo progresivamente y la búsqueda de nuevas formas pero teniendo en cuenta esta intrínseca unión de texto y música, cítense ejemplos del Renacimiento inglés como John Dowland o William Byrd, que reforman la canción tradicional sobre poemas ingleses.

El Renacimiento es el período por excelencia de la polifonía vocal. Los nuevos estilos compositivos polifónicos son: el cantus firmus, el contrapunto imitativo y la polifonía homofónica.

En la música vocal religiosa, la Iglesia Católica promueve el canto de las misas y los motetes a varias voces. Por su parte, la Iglesia protestante alemana reafirma el coral como obra importante para que sus fieles participen cantando en la liturgia.

Los compositores más destacados son: Orlando de Lassus, Tomás Luis de Victoria, Giovanni Pierluigi da Palestrina y Cristóbal de Morales.

En la música profana aparecen nuevas formas: el madrigal y la ópera. El máximo exponente dentro de éste género es Claudio Monteverdi.

En España destaca el villancico, que tiene en Juan de la Encina uno de los autores más destacado. Cabe destacar y para el asunto que nos atañe ya dentro de la música profana como nuevamente esta sigue nutriéndose de la literatura para sus nuevas creaciones.

Y he aquí el nacimiento de la ópera, cómo género, con Monteverdi, hecho significativo con su obra **Orfeo, favola in musica**, compuesta en 1607.

### **Del Lied a la creación de la nueva Ópera pasando por Alfonso X “El Sabio”, Shakespeare y Cervantes.**

Hablar aquí de **las Cantigas** y el Rey Sabio y no antes no es desorden cronológico sino más bien lógica de textos y autores que de alguna forma contribuyen a que la literatura musical sea alabada desde un gran legado con la cita de estos tres grandes autores (Alfonso X, Shakespeare y Cervantes) por su marcada influencia en la historia de la literatura y evidentemente en la historia de la música. Así, las Cantigas marcan invariablemente el destino de la unión de ambas artes y su marcada influencia, al margen de la tradición oral y los cantares de gesta y clerecía, cítense las tres grandes gestas orales europeas que luego influirían hondamente en estos conceptos hasta Wagner inclusive, como son: en España, “El Poema del Mio Cid”,

en Francia, “La Chanson de Roland”, en Alemania, el Cantar de los Nibelungos o en Inglaterra, “Beowulf” o toda la tradición artúrica,...

Las Cantigas de Santa María (o Cántigas de Santa María) (1221-1284) conforman el cancionero religioso medieval de la literatura en galaico-portugués (frente al profano que estaría constituido por las cantigas de amigo, de amor y de escarnio). Se trata de un conjunto de cuatrocientas veintisiete composiciones en honor a la Virgen María. La mayoría son cantigas que relatan milagros sucedidos con la intervención de María, integran también la obra las Cantigas das Cinco Festas de Santa María, las Cinco Cantigas das Cinco Festas do Nostro Señor, el Cantar dos Sete Pesares que víu Santa María do seu fillo y una maia.

Las Cantigas proceden fundamentalmente de fuentes escritas. Las más importantes son las colecciones latinas de milagros de la Virgen, aunque se pueden rastrear las huellas de una o dos fuentes en lengua romance.

En cuanto a las fuentes de la literatura oral, hay que tener en cuenta los relatos de milagros del folclore español y alemán, pues este era el origen de la madre de Alfonso X, Beatriz de Suabia, nieta del emperador Federico Barbaroja.

Las Cantigas tienen gran importancia desde un triple punto de vista: **como obra literaria, musical y pictórica**. Desde el punto de vista de la historia de la música, están consideradas como **la colección de música cortesana monódica más importante del siglo XIII**. Alfonso X de Castilla heredó de su padre Fernando III su Capilla musical que reunía intérpretes y compositores de varias culturas y que formaron parte de la corte alfonsí, al igual que su Escuela de traductores o scriptorium regio.

Las melodías están tomadas de la monodia gregoriana, de la lírica popular y de las canciones de los trovadores, y adoptan en su mayoría la forma de rondeau, con un estribillo musical que se repite tras las glosas.

Durante el Barroco el género y la unión entre ambas artes continuó desarrollándose atrayendo a los máximos compositores del momento y en todos los géneros tanto religioso, dónde se alcanzaron cotas sublimes con Bach, (no olvidemos sus Pasiones, rescatadas por Mendelssohn, grandes tesoros del Barroco) como en lo profano con Haendel o Vivaldi.

De ahí desembocamos en la apoteosis de la ópera clasicista con Mozart y Gluck y esto nos llevara a la nueva creación que nos traerá Schubert, una nueva

forma musical, basada en el texto: el lied, nuevamente la unión de música y literatura, en un terreno ya allanado por la ópera.

La canción popular, la forma más sencilla de música vocal, ha cautivado a los compositores "cultos" de todas las épocas. Es sabido que en las misas del Renacimiento se introdujeron melodías populares, que grandes creadores del Clasicismo y del Romanticismo hicieron arreglos de canciones populares. Son la base sobre la que se forjó la canción culta, artística o del arte.

El término Lied se refiere a una composición, típica de los países germánicos y escrita para un cantante con acompañamiento de piano (A-B-A). Es su principal característica la brevedad de la forma, la renuncia al virtuosismo belcantístico, la estrecha relación con el poema y la fuerte influencia de la canción popular alemana (Volkslied).

Si nos remontamos a la Edad Media, comprobamos que junto a la música religiosa convivió otra profana y menos elaborada, la monódica (de una sola voz con acompañamiento instrumental) de los poetas-músicos itinerantes, los trovadores, cuyas composiciones marcan el comienzo de la "canción culta"; pensemos en las canciones provenzales, baladas u otras acompañadas del laúd (hablábamos antes de las Cantigas). Pero la canción culta, elaborada a partir de la popular o tradicional, no adquirió respetabilidad hasta el s. XIX, cuando los grandes compositores románticos del ámbito germánico consiguieron situarla en paridad artística con la ópera y la cantata religiosa (en las que el "aria" impera con su mayor complejidad y exigente virtuosismo), haciéndola pasar del menosprecio inicial al ensalzamiento definitivo. Se desarrolló con el compositor alemán **Franz Schubert** en 1814, aunque tuvo sus antecedentes en Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven.

Así, la verdadera evolución del Lied, sin calificativos, comienza en la época clásica y culmina en la romántica. Grandes compositores románticos, principiando por los excelsos Schubert y Schumann, supieron extraer la música dormida en poemas de Heine, Goethe y otros poetas, preeminentes o no, elevando el género del Lied a su máximo esplendor.

Con Franz Schubert (1797 - 1828), el Lied fue liberado de todas las convenciones de aria de ópera y reducido al núcleo de la forma - el poema, la melodía y la ilustración a través del piano. Schubert escogía textos de Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller y también amigos de sus círculos en Viena, Johann Mayrhofer (1787 - 1836) entre otros.

El poeta más importante fue Wilhelm Müller (1794 -1827), quien escribió los textos para **Die schöne Müllerin** (La Bella Molinera) y **Winterreise** (Viaje de Invierno) y la canción para soprano, piano y clarinete (El pastor en la roca). En esos ciclos, Schubert agrupó poemas en un orden que sigue a tramas imaginaria. En ambos casos, se describe el sufrimiento y la muerte de individuos expulsados de la sociedad por un conflicto entre amor y orden social.

Una vez se asienta el género del Lied durante el Romanticismo éste convive en plena madurez con el Bel Canto en la Ópera, donde muestran su absolutismo genial Rossini, Bellini y Donizetti. La unión de ambas artes sigue fortaleciéndose y afianzándose, si bien es cierto que el resorte de temas escogidos para estas óperas resultaban más frívolos o de índole más históricos y menos cercanos como luego en contraposición nos revelará la contracorriente del Verismo donde se abordaran temáticas nuevas mucho más cercanas al público y desde otros enfoques técnicos vocal e interpretativamente hablando.

La etapa nacionalista coincide en el tiempo con los últimos coletazos del Romanticismo, que se produjeron sobre todo en Alemania. A este movimiento se le conoce con el nombre de Post-Romanticismo, que tanto en el ámbito expresivo como en el técnico constituye una prolongación del lenguaje romántico. Los autores post-románticos buscan llevar hasta el límite la exaltación de la individualidad y los estados anímicos personales. El resultado es un sonido amplio y, a menudo, grandioso, que se logra mediante orquestas muy numerosas y una rica y variada utilización de los instrumentos.

Entre los compositores más destacados del post-romanticismo podemos nombrar Mahler, Strauss, Rachmaninov, Wagner, Scriabin, Fauré, Puccini. Sin embargo todos los artistas post-románticos se verán muy influidos por la obra de R.Wagner y tendrán a su vez influencia en las primeras corrientes vanguardistas.

La reformulación que hace Richard Wagner de la escena musical con su lenguaje operístico fue un modelo para algunos compositores hasta el siglo XX. Con esta renovación formal convivían figuras como Brahms y Verdi, más conservadores del espíritu romántico, que también llegan a cotas de perfección en la composición.

Es aquí cuando Verdi y tras haber quedado asentado el Lied como género, decide retomar a grandes autores como **Shakespeare** queriendo reavivar su obra y reconociendo su transcendencia como el gran dra-

maturgo europeo, con **Macbeth, Otello y Falstaff** para reasentar la gran tradición entre música y literatura ya contemplada en todo el recorrido que acabamos de explicar, o como autores franceses, como Ambroise Thomas que compone la ópera **Hamlet** en 1868, Gounod con **Roméo et Juliette** en 1867 o Massenet que deciden rescatar nuestra tradición más intrínseca y profunda con óperas como **Le Cid** en 1885 o **Don Quichotte** 1910, retomando a **Cervantes**.

El arte es la suma de todo lo que el ser humano es capaz de crear por eso la unión de ambas artes siempre ha tenido cabida y no solo en literatura y música, como ya sabemos.

*“Libros, caminos y días dan al hombre sabiduría”.*

PROVERBIO ÁRABE.

.....

**Bibliografía:**

- BROWN, Calvin (1963). Music and Literature. A Comparison of the Arts. Athens, The University of Georgia Press.
- BROWN, Calvin (1984). «The Writting and Reading of Language and Music: Thoughts on Some Parallels between Two Artistic Media». Yearbook of Comparative and General Literature (33). pp.7-18.
- CUPERS, Jean-Louis and Ulrich WEISSTEIN (Eds.) (2000). Musico-Poetics in Perspective Calvin S. Brown in Memoriam. Amsterdam/Atlanta:WMA.
- FUBINI, Enrico (1994). Música y lenguaje en la estética contemporánea. Madrid, Alianza Música.
- LONCKE, Joycelyne (1975). Baudelaire et la musique. Paris, Nizet.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1984). Proust musicien. Paris, Christian Bourgois [Trad. al castellano: Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones (2009)].
- MEYER, Leonard (1956). Emotion and Meaning in Music. Chicago University Press.
- SANZ, Teófilo (1999). Música y Literatura. La poesía francesa en la obra de Maurice Ravel. Universidad de Burgos.
- SOURIAU, Etienne (1969). La Correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée. Paris: Flammarion.

musical  adn

 **málaga**

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

 **fuengirola**

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

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

# agenda musical

PAULA CORONAS

## CONVOCATORIAS, CONCURSOS Y CONCIERTOS:

### CONCIERTOS Y CONVOCATORIAS:

- **63 Festival Internacional de Música de Granada: del 20 de junio al 11 de julio de 2014.** Granada. Tel. 958221844 [www.grnadafestival.org](http://www.grnadafestival.org)
- **Cursos de Verano 2014:** Escuela Internacional de Música. Fundación Príncipe de Asturias. Del 17 al 26 de julio. Director artístico: Yuri Nasushkin. Conservatorio Superior de Música "Eduardo Martínez Torner", Oviedo. Tel. 985258755 [www.escuelainternacionaldemusica.org](http://www.escuelainternacionaldemusica.org)
- **Teatro Real de Madrid, renovación abonos 2014/15,** mas información: taquillas: 902244848 [www.teatro-real.com](http://www.teatro-real.com)
- **Clases Magistrales de Canto a cargo de Montserrat Caballé:** del 14 al 17 de septiembre. Mas información en [www.concursocaballe.org](http://www.concursocaballe.org)
- **25 concurso Internacional de trompeta "Cittá di Porcia":** asociación de amigos de la música "Salvador Gandino" del 10 al 15 de noviembre 2014. Plazo limite de inscripción: 27 de septiembre de 2014, mas información: [www.musicaporcia.it](http://www.musicaporcia.it)
- **Festival de Música de Segovia: del 20 al 24 de julio.** Fundación Juan de Borbón. Segovia.
- **Concurso Mirna Lacambra dedicado a la ópera Lucia di Lammermoor de Donizetti, días 25, 26 y 27 de junio:** asociación musical amigos de la ópera de Sabadell: cierre de inscripción: 20 de junio de 2014 . Tels. 937256734 [www.aaos.info](http://www.aaos.info)
- **Curso MÚSICA "Ciudad de Astorga": del 5 al 13 de julio de 2014,** información en [www.cursomusicastoega.es](http://www.cursomusicastoega.es)
- **Concurso Internacional de Piano Villa de Xàbia: del 4 al 6 de julio de 2014,** organiza Asociación de Profesionales y amigos de la Música Xàbia, Alicante.



**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