

Sumario

- 2** INNOVAR O NO INNOVAR,
ÉSA ES LA CUESTIÓN
ALEJANDRA POGGIO
- 5** MÚSICA DEL CORAZÓN: AFECTOS
Y SENTIMIENTOS EN EL SIGLO XVIII
JORGE MUÑOZ BANDERA
- 9** ALEXANDER SKRIABIN:
APROXIMACIÓN ESTÉTICA A LA DOCTRINA
FILOSÓFICA Y TÉCNICA DEL COMPOSITOR
PAULA CORONAS VALLE
- 13** LAS VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE
HAYDN OP.56a DE JOHANNES BRAHMS
JAVIER MIRANDA (PARTE I)
- 17** JOHANN FRIEDRICH FASCH (1688-1758)
DANIEL CORONAS VALLE
- 18** Hoy hablamos con...
ENTREVISTA CON FERNANDO TURINA
Por PAULA CORONAS VALLE
- 22** 1914-2014: CENTENARIO DE LA PRIMERA GUE-
RRA MUNDIAL. MÚSICA Y GUERRA MUNDIAL:
REPERCUSIONES ARTÍSTICAS.
VERÓNICA GARCÍA PRIOR
- 25** REFLEXIONES Y CONCLUSIONES
SOBRE EL CIERRE DE UN CICLO.
EXTRACTOR DE ESPECTROS
PEDRO BARRIENTOS DUQUE
- 29** LA MÚSICA DE VERMEER.
ESTUDIO MUSICOLÓGICO DE LA
ORGANOLOGÍA EN SUS OBRAS
PILAR FLORES NÚÑEZ
- 32** HAYDN Y SUS PRIMEROS CUARTETOS DE
CUERDA. EVOLUCIÓN DE LA ESCRITURA
IVO CORTÉS
- 36** Agenda Musical
PAULA CORONAS VALLE

Editorial

EDITORIAL REYANA Y LA GUITAR FAIR 2014

Unas palabras de bienvenida a la reciente Editorial Reyana, que nace tan solo hace unos meses, de la mano de dos figuras musicales en sintonía: Anabel García del Castillo, (hija del célebre director de orquesta, Enrique García Asensio), violinista y concertino de la Orquesta de Valencia desde hace ya dos décadas, y el guitarrista y compositor andaluz José María Gallardo del Rey.

Esta nueva iniciativa de Reyana nos presenta un disco en el que ambos músicos dan sobrados motivos de reconocimiento artístico y de maridaje en el repertorio de oberturas de Rossini/Carulli. Todo un hallazgo que el dúo descubre a través de la investigación de partituras que alcanzan un excelente nivel musical para sus respectivos instrumentos: el violín y la guitarra.

Tuvimos el placer de acompañarles y compartir un rato de charla con los protagonistas de este encuentro durante la presentación de este trabajo, los pasados días 11 al 14 de septiembre, en el Palacio de Ferias y Congresos de Málaga, dentro del innovador Guitar Fair 2014, donde se daba a conocer por primera vez esta Feria Internacional de la Guitarra.

Doble iniciativa de éxito que acaba de despuntar brillantemente. Felicidades.

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.

INNOVAR O NO INNOVAR, ÉSA ES LA CUESTIÓN

ALEJANDRA POGGIO

Profesora de viola del Conservatorio Superior de Música de Granada

Profesora Invitada Principal en la Universidad de Viena “*Konservatorium Wien Privatuniversität*”

En los años noventa las teorías educativas constructivistas y la psicología más vanguardista del aprendizaje llegaron a España, aunque tarde, haciendo furor entre pedagogos, psicólogos y políticos como posible panacea de renovación de nuestro sistema educativo. El fenómeno quedó reflejado en aquella polémica ley de educación que fue la LOGSE.

Hoy en día, casi veinticinco años más tarde, parece haber quedado suficientemente claro el patente fracaso de dicho plan educativo, incluida su deriva en las enseñanzas musicales, que son las que nos competen.

Sería una injusta simpleza poner en entredicho todas las ideas que inspiraron a los psicopedagogos y pensadores de la época, por lo que es más lógico suponer que tal fracaso se debiera más bien a una defectuosa sistematización de las mismas, ya que tan innovadoras teorías hubiesen requerido de un complejo estudio sobre su adaptación al aula, que obviamente no se hizo en profundidad, he aquí el quid de la cuestión.

Lo que sí resulta curioso es que en más de veinte años especulando sobre las formas creativas y no intervencionistas de enseñanza no hayamos asumido algo de todo ello. Quizá una de las causas por las que dichas innovaciones no han sido todavía llevadas a cabo con éxito es una cierta carencia en lo que a “investigación performativa” se refiere.

Si estudiamos lo que se ha escrito en España sobre enseñanza de la interpretación desde la década de los noventa hasta hoy observaremos que hay una gran falta de investigación empírica. La gran mayoría de los trabajos, como por otra parte ocurre en psicología, son de teorización o incluso de “opinión-teorizada” como es el caso de los artículos de respetados intérpretes y pedagogos de la música. Además, muchos de ellos están enmarcados dentro de la “investigación descriptiva”, es decir, la mayoría consisten en observar y recopilar datos pero nunca se llega a analizar la relación de causa- efecto entre los objetos estudiados.

Toda esta carencia se ha traducido en un camino de elucubraciones y teorías intuitivamente correctas pero que no ofrecen ningún resultado irrefutable y que además nadie sabe cómo llevar a cabo. La única solución a este problema sería poder probar todas y cada una de las ideas surgidas de estas corrientes de pensamiento, pero por desgracia no hay un espacio creado para la investigación de las artes interpretativas y aunque los docentes investigamos en nuestro aula cada día, no innovamos lo suficiente, ya que las prácticas de “ensayo-error” tendrían un gran coste para nuestros alumnos.

Por tanto, en lo que a investigación interpretativa se refiere, sobran teorías y se echan de menos propuestas prácticas e ideas concretas, fruto precisamente, de la investigación y experimentación en el aula.

¿Cuáles son esas teorías pendientes de experimentación? Se trata de todo lo referente al aprendizaje metacognitivo, la enseñanza no intervencionista y el pensamiento creativo o divergente como base del aprendizaje en el aula.

En el campo de la interpretación musical esto generó unas cuantas ideas muy válidas, entre ellas la crítica a la “metodología de la imitación” como única herramienta en la enseñanza interpretativa, la importancia de dejar que el alumno resuelva de manera autónoma problemas técnico-artísticos y construya sus propias estrategias de aprendizaje, así como la necesidad de ampliar el entorno práctico, sustituyendo o reformando materias teóricas para convertirlas en ámbitos de rodaje musical en vivo.

La autonomía de aprendizaje y el pensamiento creativo forman un binomio de enseñanza que es fundamental en el arte de la interpretación musical, pero lleva dos décadas comentándose, redefiniéndose y reafirmando sin llegar a ofrecer nada nuevo, ni ideológica ni pragmáticamente. Así lo demuestra la investigación realizada en 2008 por Alfredo Bautista y M^a del Puy Pérez-Echeverría para el monográfico de la enseñanza de la interpretación de la revista Cultura

y Educación¹, en la que se concluye que los profesores de conservatorio no han asumido de forma real los planteamientos constructivistas.

Por otro lado, es curioso el matiz de novedoso que acompaña siempre al tema de la creatividad en el contexto pedagógico, ya que en realidad el planteamiento y el debate al respecto existen desde 1890. En aquel entonces el filósofo y pedagogo Dewey se pronunció en contra de la educación tradicional “centrada en el programa” para proponer el desarrollo de la persona más que la acumulación de contenidos. A pesar de la revolución que aquello significó en su momento y aunque nos separan más de cien años, se sigue escribiendo sobre la creatividad en la enseñanza como una innovadora propuesta a poner en práctica.

Es evidente que no hemos sido capaces de sustituir los resultados convenientes, esperados y cuantificables (fruto de una metodología tradicional y programada) por la incógnita no del todo previsible, que es la evolución creativa y autónoma de cada estudiante. La enseñanza constructivista promueve una resolución creativa de problemas por parte del alumno y eso significa un resultado no programable por el profesor, ya que puede haber diferentes soluciones para un mismo problema. Significa aceptar que el alumno vaya por caminos que no conocemos de antemano, creando soluciones propias en lugar de aceptar nuestros patrones resolutivos, convencionales y prefabricados.

Así cada alumno aprendería cosas diferentes, lo cual supone dos problemas al profesorado: por un lado evaluar de forma justa una evolución tan dispar y por otro carecer de control en el resultado final.

Esto último es un riesgo difícil de aceptar para un docente, ya que resultaría tremendamente incómodo ser evaluado profesionalmente con arreglo a unos resultados que dependieran casi en su totalidad del alumnado.

La principal traba para una enseñanza creativa y no intervencionista es pues el condicionante de los resultados. Se podría decir que estamos en busca de un ideal de desarrollo autónomo que no casa con las exigencias de la enseñanza reglada, puesto que dejar al alumno seguir el ritmo del “autodidactismo” sería un proceso demasiado lento para cumplir con los requisitos temporales de cualquier programa. Por eso

no hemos sido capaces de sustituir nuestro rol absorbente y absolutista por uno que nos reste intervención y paternalismo, porque pondríamos en peligro el sentido de nuestra profesión, tal como la entendemos hasta ahora.

¿Cuál sería el papel del profesor en este contexto de autodidactismo? ¿Jugaríamos el rol principal que siempre nos ha gustado asumir o por el contrario nuestra ayuda estaría más en un segundo plano? No es un dilema fácil de resolver, por ello en el ámbito pedagógico general sigue abierto el debate desde hace más de un siglo. Mismamente en la Universidad actual se experimenta cierta crisis en este sentido, ya que con el acceso a la información en Internet la institución ha perdido parte del sentido que tenía tradicionalmente. Al menos los intérpretes aún tenemos un oficio que enseñar, cuyos trucos personales sólo pueden transmitirse mediante la figura del maestro tradicional, pero aún así debemos empezar a plantearnos esa transmisión de conocimientos de manera mucho más abierta.

Nos guste o no, el autodidactismo se está situando en un plano protagonista en todas las teorías de cognición y aprendizaje, sin ir más lejos, en nuestro supuesto reducto de maestría instrumental podemos un día encontrarnos que un alumno ha decidido copiar las digitaciones de tal maestro o hacer los arcos de tal artista porque lo ha visto en *youtube* y le gustan más que los que nosotros proponemos. ¿Qué autoridad tenemos nosotros como instrumentistas o artistas frente a nombres consagrados? Sin duda la tenemos, al menos como docentes, incluso puede que también como músicos, pero es difícil establecer los límites de esa libertad que pretendemos ofrecer. Para ello es necesario poder proporcionar un nivel interesante de discusión fundamentada frente a propuestas tanto de alumnos como de otros artistas y la suficiente creatividad musical para ser capaces de fusionar ideas, cuestionarnos a nosotros mismos y a los demás, de manera que logremos enriquecer la experiencia didáctica y artística. Todo esto sin perder de vista los objetivos técnicos y de desarrollo de los que somos plenamente responsables. No es tarea fácil. Quizá estemos asistiendo a un verdadero cambio de paradigma de la docencia.

Sea como fuere, parece que la supuesta amenaza de pérdida de competencias o quizá simplemente un apego a la tradición y miedo a lo desconocido, generan una tendencia a cerrarnos en banda para defender nuestra parcela en lugar de tratar de conciliar posturas extremas que van del “dogmatismo” a la “observación pasiva”.

1 “El aprendizaje y la enseñanza de la interpretación musical: cambiando las concepciones y las prácticas” Juan Ignacio del Pozo, Alfredo Bautista y José Antonio Torrado. Cultura y Educación Vol. 20 N°1, 2008, pp. 5-15.

Por este motivo la investigación sobre didáctica interpretativa ha dejado de avanzar y de ofrecer ideas, porque nadie se ha arriesgado a cambiar su método de manera radical para descubrir si en efecto funcionan todas esas teorías, o no, o quizá solo parcialmente y en ese caso, en qué medida deberían adoptarse. Si se pusiera de verdad en práctica todo lo descubierto hasta el momento se generarían seguro problemas diferentes y por tanto nuevos planteamientos, pensamientos e ideas.

El primer paso para ello es deshacernos del peso de asumir el éxito o el fracaso de los alumnos como

propio. Esto significa cambiar nuestro concepto de "Maestro" por una nueva figura que podríamos entender como "coacher", término que emplean los anglófonos para denominar al entrenador personal de deportistas de élite y que ha trascendido hace algunos años al ámbito artístico. Éste es más bien una figura de apoyo y guía, que ofrece los conocimientos de forma moderada y estratégica, con absoluto conocimiento de causa y efecto. Definir en modo práctico y no teórico, las competencias y tácticas de esta nueva figura docente es la tarea que nos resta por hacer a los intérpretes-docentes e investigadores.

Bibliografía:

- E. ÁLVAREZ, *Creatividad y pensamiento divergente. Desafío de la mente o desafío del ambiente*, 2010, disponible en: <http://www.interac.es> consultado en abril de 2013.
- M. J. ARAMBERRI, "Evaluación del comportamiento estratégico en el estudio de una obra musical", *Eufonía*, Nº 34, 2005, (versión electrónica).
- A. BAUTISTA, M^a DEL PUY PÉREZ-ECHEVERRÍA, "¿Qué consideran los profesores de instrumento que deben enseñar en sus clases?", *Cultura y Educación*, Vol. 20, Nº 1, 2008, pp. 17-34.
- A. CANO, "La formación del intérprete", *Eufonía*, Nº 5, 1996, pp. 23-35.
- A. CASAS, J. I. POZO, "¿Cómo se utilizan las partituras en la enseñanza y el aprendizaje de la música?", *Cultura y Educación*, Vol. 20, Nº 1, 2008, pp. 49-62.
- A. L. FREGA, "Creatividad, una constante deseable en la educación artística", *Eufonía*, Nº 8, 1997. (Versión electrónica).
- P. GARCÍA CALERO, *Estrategias de innovación didáctica para el desarrollo de la creatividad en la interpretación pianística*. Tesis Doctoral, Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Hispalense de Sevilla, 2003.
- P. GARCÍA CALERO, A. ESTEBARANZ, *Innovación y Creatividad en la enseñanza musical*, Editorial Octaedro, 2005.
- O. HAAS, "El auto-aprendizaje en la enseñanza musical", *Música y Educación*, Nº 68, 2006, pp.201-202.
- F. HIGUERAS MUÑOZ, *Interpretación musical y creatividad. Construcción del discurso social a través del pensamiento y la investigación contemporáneos*. Tesis Doctoral. Universidad Rey Juan Carlos, 2008.
- F. HIGUERAS MUÑOZ, "Interpretación musical y creatividad: aplicaciones didácticas", *Música y Educación*, Nº 81, 2010, pp. 35-45.
- A. LATORRE LATORRE, M^a C. FORTES DEL VALLE, "Aproximación al concepto de creatividad desde una perspectiva psicológica", *Eufonía*, Nº 8, 1997. (Versión electrónica).
- D. MATEOS MORENO, M. ALCARAZ IBORRA, "Didáctica del estilo en la interpretación musical", *Música y Educación*, Nº 88, 2011, pp. 16-29.
- R. MATOS, "La práctica de la reflexión durante el aprendizaje de un instrumento musical", *Revista de Investigación*, Nº 59, 2006, pp.65-88.
- C. MONEREO FONT, "Las estrategias en el aprendizaje musical", *Eufonía*, Nº 7, 1997, pp. 17-28.
- P. PASTOR, "La ideación en la educación musical", *Eufonía*, Nº 8, 1997, (versión electrónica).
- J. I. POZO, A. BAUTISTA, J. A. TORRADO, "El aprendizaje y la enseñanza de la interpretación musical: cambiando las concepciones y las prácticas", *Cultura y Educación*, Vol. 20, Nº 1, 2008, pp. 5-15.
- D. F. RODRÍGUEZ CORDERO, "La formación del músico como pedagogo. Una mirada desde la Universidad de las Artes en Cuba" *Itamar* Nº3, 2010, pp.47-60.
- R. SALINAS, *El aprendizaje de la interpretación*. Rafael Salinas. Blog. Rincón de reflexiones sobre música, interpretación y pedagogía. 2010, disponible en: <http://rafael-salinas-tello.blogspot.com.es/> consultado en abril de 2013.
- J. A. TORRADO, J. I. POZO, "Metas y estrategias para una práctica constructiva en la enseñanza instrumental", *Cultura y Educación*, Vol. 20, Nº 1, 2008, pp. 35-48.
- P. WEBSTER, M. HICKEY, "La música y el pensamiento creativo", *Música y Educación*, Nº 54, 2003, pp. 209-212.
- J. L. ZARAGOZÁ, "Principios musicales y estrategias metacognitivas en el aula", *Eufonía*, Nº 36, 2006. (versión electrónica).

MÚSICA DEL CORAZÓN: AFECTOS Y SENTIMIENTOS EN EL SIGLO XVIII

JORGE MUÑOZ BANDERA

Maestro de Primaria, Psicopedagogo y Clarinetista (Investigador musical)

*Giulio Caccini, en el prefacio de su **Euridice**, escribía en 1600: “Este arte, siendo bellissimo y procurando agradar, se hace digno de admiración y se gana el amor del prójimo. Quienes lo poseen, bien sea enseñándolo, bien sea practicándolo para el placer de otros, demuestran que la música es un ejemplo de aquellas infinitas armonías celestes, de las que derivan tantos bienes en la tierra instando a los oyentes a la contemplación de los sublimes placeres que nos da el cielo”.*



LOS AFECTOS Y SUS PRECEDENTES EN LA MÚSICA DEL SIGLO XVIII

El Siglo XVIII fue rico en creatividad, expuesta en abundantes formas barrocas que dieron paso a la era del clasicismo sobre finales del siglo, el de la universalidad que desembocó en los derechos humanos de la Revolución Francesa y la independencia norteamericana. Un siglo de luces liderado por la ópera italiana, pero en el nace un enfoque alternativo en Francia. Mientras tanto, los protestantes alemanes cantaban la magnificencia de los corales de J. S. Bach. Los compositores del Barroco se caracterizaron por el intento de representar con música una variedad de sentimientos o afectos con gran intensidad dramática: **la ira, la agitación, la solemnidad, el heroísmo, la contemplación y otros efectos emocionales destacados y contrapuestos.**

Luego, se creó un léxico de afectos que en el siglo XVII los teóricos intentaron organizar y catalogar. Es aquí cuando surge cierta uniformidad en la forma de hacer la música, cuyo paradigma por excelencia fue la ópera veneciana que se extendió por Europa.

El campo semántico del término “afecto” fue en su día mucho más amplio de lo que es actualmente. En la misma medida en que hemos aprendido a analizar y expresar nuestras emociones de acuerdo con las perspectivas psicoanalíticas y postestructuralistas, hemos olvidado la existencia de un código muy sofisticado, heredado de las tradiciones aristotélica y galénica e impregnado además de las visiones cosmológicas platónicas y herméticas, que era la base de la expresión de las emociones en la Europa anterior al Romanticismo. La retórica y la poética clásicas, así como cualquier forma de espiritualidad cristiana, se basan en la distinción entre dos polos entre los que toda-

vía hoy oscila la idea del equilibrio psíquico: lo ético y lo patético o pasional. El significado que pueda serle atribuido a lo que es afecto y lo que es pasión ha demostrado ser contingente, dependiendo de cómo se configuren las fronteras que separan el territorio de lo ético de la atractiva pero peligrosa inmensidad que se extiende más allá de ellas. La retórica de los afectos analiza algunos aspectos de esta distinción y de esta contingencia a partir de testimonios literarios, musicales y visuales procedentes especialmente de la tradición hispánica, aunque relacionados con otros tomados de las tradiciones italiana, francesa, inglesa y alemana, en función de conceptos críticos como poder o performatividad.

En este sentido "El tratado de las pasiones del alma" publicado en 1649 obra del filósofo francés René Descartes (1596-1650), constituye una invaluable vía de acceso a la comprensión de los procedimientos con los cuales se representaron pasiones y afectos en la música del Barroco, pues fue el tratado teórico que mayor influencia ejerció sobre los músicos del período.

En el terreno del arte se podría afirmar que el tratado constituye "una especie de sanción científica" al trabajo que varios artistas de la época venían desarrollando a lo largo de varios años. Efectivamente, el origen y mecanismo de las pasiones y afectos del alma, fue una preocupación que se atendió, simultáneamente, desde diversos frentes, en el caso que nos ocupa (la Música), es importante tener en cuenta los aportes realizados por la Camerata Fiorentina o del Conde Bardi señalados anteriormente.

En este trabajo intentaremos explicar cómo estas ideas cartesianas sobre la generación y funcionamiento de las pasiones están presentes en la teoría musical del período barroco así como en las obras musicales de su tiempo, haciendo del Tratado de las pasiones del alma una importante referencia en la investigación de los procedimientos conocidos como la **Teoría de los afectos**.

En su origen *Affectus* fue una traducción de pathos y designaba un estado emocional inducido externamente. En opinión de Mattheson *un músico no puede conmover a los demás a menos que el también esté conmovido*. Necesariamente debe sentir todos los afectos que desea despertar en el oyente... (Cano, 2000)

La vinculación de la música a "estados emocionales" específicos es un fenómeno que se registra desde los tiempos de la cultura griega. Es importante recordar algunas de las consideraciones hechas por Platón y Aristóteles en este sentido, solamente por señalar a algunos de los pensadores más ilustres que han tratado el tema de la música y sus efectos. Entre otras muchas cosas Platón afirma que la música representa la armonía divina en movimientos mortales... de un orden que rige alma y mundo. (Fubini, 1988).

Según Spinoza, encontramos también una ajustada y estrecha correspondencia entre acción y pasión, las pasiones básicas son alegría, deseo y tristeza; el resto de pasiones y afectos surgen de la combinación de éstas.

Pero existen muchas otras clasificaciones. Así, Descartes, además de las tres apuntadas por Spinoza, considera fundamentales también la admiración, el amor y el odio. Por otro lado, las que señala Aristóteles, y Cicerón, siguiendo en esto a los estoicos, distingue cuatro: dos referidas al bien: deseo y placer; y otras dos referidas a un mal: miedo y aflicción. Bien y mal futuros, en el caso del deseo y del miedo, y presentes en el del placer y la aflicción. Kant, por su parte, distinguirá dos géneros de pasiones: las pasiones ardientes, que nacen de la inclinación natural o innata (inclinación a la libertad e inclinación sexual), y pasiones frías, procedentes de la cultura y, por tanto, adquiridas (afán de honores, afán de dominación y afán de poseer). El resto de las pasiones concretas encajarían siempre en alguno de esos cinco grandes grupos.

Y, en fin, en la Escolástica, y concretamente Santo Tomás se distinguirá entre pasiones irascibles y concupiscibles, siendo el objeto de la potencia concupiscible el bien y el mal sensible, en el sentido de lo deleitable y lo doloroso, y ocupada asimismo la potencia irascible del bien y el mal, mas en tanto que pueda resultar arduo o dificultoso conseguir uno y evitar el otro. En la época Barroca de la Música, esta preocupación por los estados emocionales, alcanza algunas de las más refinadas y complejas teorizaciones de la historia.

Los afectos o Pasiones del alma ocuparon un lugar preponderante en los principios compositivos y en toda la actividad musical del Barroco.

El Director de Orquesta **Nicolaus Harnoncourt** afirma que desde un principio la teoría de las pasiones o afectos fue parte integral de la música barroca, se trata de *sumergirse uno mismo en las pasiones dadas para poder transmitir a los oyentes*. (Harnoncourt, 2003).

LEGADO DE LA MÚSICA DE LOS AFECTOS Y SU RENACER

La música, precisamente en virtud de su carácter abstracto y formal, puede mantener relaciones más estrechas con el mundo de nuestras pasiones y emociones y, a partir de éstas, tener una mayor eficacia. Para Zarlino, afirmar que la naturaleza es racional equivale a decir que es comprensible, captable y reducible a términos matemáticos. Nuestras pasiones pertenecen también al mundo de la naturaleza y, por ello, son razonables y explicables en términos matemáticos, lo que no significa que las personas queden suprimidas para hacerle sitio a la razón.

La música, por tanto, en su esencia numérica y matemática, representa el medium más perfecto, más apropiado, en otras palabras, más eficaz para actual en el mundo de los afectos y de las pasiones.

Como afirma Zarlino, no hay que asombrarse si la armonía, la melodía y las proporciones dan origen a las pasiones en el ánimo. Eso es posible porque tienen la misma naturaleza que el ánimo humano y, por ello, por ejemplo,

AFECTOS Y SENTIMIENTOS EN EL SIGLO XVIII

la armonía frígida tiene la capacidad de inducir a la ira. Las mismas proporciones, que encontramos en las causas que producen la ira o el temor u otras pasiones, se encuentran en las armonías que producen efectos semejantes.

El compositor Barroco planeaba el contenido afectivo de cada obra, sección o movimiento de la misma, por ello esperaba una respuesta de su audiencia basada en la misma apreciación racional del significado afectivo de su música, recordemos que gran parte del público al que estaba dirigidas las obras eran verdaderos entendidos, en muchos casos se trataba de buenos instrumentistas y compositores aficionados.

Es bastante común encontrar testimonios de la época que confirman la importancia de los afectos para los compositores y teóricos barrocos.

Giulio Caccini miembro de la **Camerata florentina o de Los Bardi**, señala que el objetivo de la música es mover los afectos del alma, Cesare Crivellati, en su *Discorsi Musical* (1624), dedica todo un capítulo a como con la música se pueden mover diversos afectos, Charles Butler (1636), por su parte afirma que la música, por sus varios modos, ejerce un gran poder sobre los afectos de la mente y produce en los oyentes varios efectos. Para Johann Neidhart la meta de la música es hacer sentir todos los afectos a través de tonos simples y el ritmo de las notas, como el mejor orador. (Cano, 2000)

En la cultura musical de la edad barroca, **la teoría de los afectos** (con este trasfondo de ambigüedad por el que la música, por una parte, se proyecta en una esfera de abstracción y de armonías celestes y, por otra, en una esfera totalmente humana de pasiones, afectos y emociones, que se conecta con la polaridad laica de la sociedad ilustrada) encuentra una verificación en la práctica musical concreta de su tiempo. El melodrama, género nacido casi como demostración práctica de la teoría de los afectos, en su camino triunfal en el mundo barroco e ilustrado, representa la encarnación misma de este rostro bifronte de la musicalidad de la época.

Pero, en el fondo, no sólo el melodrama, sino todos los géneros musicales de los siglos XVI y XVII (**conciertos, sonatas, cantatas, oratorios, etc.**) han dejado impresa en su estructura interna, en las modalidades de su audición, en la función ejercida en la sociedad de su tiempo, la oscilación profunda, la ambigüedad de un arte eternamente en equilibrio entre *lo sagrado y lo profano*.

Cuando un compositor barroco deseaba componer empleando un texto en particular estaba obligado a comprender no sólo el sentido completo del mismo, sino también el significado y el énfasis de cada una de las palabras por separado.

Estas características se encuentran no sólo en el melodrama, sino también en el otro género también típicamente barroco e ilustrado, el concierto, género que tiene la misma fecha de nacimiento que el melodrama. La primera

vez que aparece el término concierto la encontramos en una colección de músicas de *Ludovico da Viadana*, *Concerti ecclesiastici*, publicados en 1602. Se puede, pues, remontar el origen del barroco musical simbólicamente a los mismos años del nacimiento del concierto y del melodrama. En su etimología, el término concierto alude a competir, disputar, luchar (del latín *concertare*), pero también a obrar armoniosamente juntos (del latín *conserere*). Esta doble etimología, aparentemente contradictoria (luchar o cooperar), en realidad no remite al concepto de música como armonía, en cuyo contexto armonía, según una acepción pitagórica, deriva precisamente de la contraposición de elementos opuestos y contrarios.

Así como el melodrama marca el inicio de un nuevo tipo de espectáculo musical, de un nuevo modelo de relación con el texto poético, de un nuevo modo de disfrutar la música, también el concierto marca el inicio de una floración instrumental sin precedentes en la historia de la música occidental.

La teoría de los afectos, según la cual la meta y fin del concierto y de la música son suscitar los afectos de los oyentes –para lo cual es deber del compositor usar y conocer los instrumentos lingüísticos idóneos para esa finalidad– aclara uno de los aspectos esenciales del barroco: **la música se convierte en discurso**, se transforma en discursiva, **habla a su público, debe conmoverlo, alegrarlo, entristecerlo, distraerlo**, pues, en caso contrario, no cumple con su finalidad, pierde su razón de ser o, como se podría decir en un lenguaje sociológico, no satisface a sus clientes.

Para músicos como **Mattheson** todo lo que ocurra sin un elogiado afecto, puede ser considerado como nada.

Hasta finales del siglo XVIII se consideró como grandes entendidos en materia de “afectos” a los retóricos y oradores, pues ellos tradicionalmente se han especializado en mover, incitar, originar y controlar los afectos y pasiones de los hombres.

En este sentido Miguel Salinas en su *Retórica en Lengua Castellana* señala: **Afecto es un movimiento o perturbación que más propiamente decimos las pasiones del ánimo, porque según las mudanzas que se ofrecen, así se inclinan al dolor, la alegría, misericordia, crueldad, amor, odio, etc...** Toda la victoria del bien decir ponen los retóricos en saber mover estas afecciones en los oyentes según la cualidad de la causa.

Podemos concluir que uno de los objetivos fundamentales de la aplicación de principios retóricos en la música fue la de proporcionar al discurso musical la capacidad de despertar, mover, y controlar los afectos del público, tal y como los oradores hacían con el discurso hablado. Apropiarse de los recursos afectivos de los retóricos se convirtió en una tarea fundamental para los músicos de la era barroca.

A diferencia de la subjetiva y espontánea expresión sentimental de los compositores del Siglo XIX, los afectos

barrocos consisten en conceptos racionalizados y objetivos. Las teorías musicales del origen y funcionamiento de los afectos fueron desarrolladas a partir de estudios generales que sobre este particular realizaron filósofos como Descartes.

En este sentido Neubauer afirma que esta teorización también es deudora de las tradiciones herméticas y de la especulación cosmológica antigua que Cardamus, Ficino, Agrippa von Nettesheim, Paracelso y Giordano Bruno habían reavivado en el Renacimiento... la contribución particular del siglo XVII fue reformular estas analogías en términos de unos nuevos modelos mecanicistas. (Neubauer, 1992).

De la gran cantidad de estudios y especulaciones filosóficas, realizados durante los Siglos XVII y XVIII, en donde se trata acerca de la naturaleza de los afectos, tal vez *Les passions de l'âme* de Descartes sean, como se dijo antes, el tratado teórico que mayor influencia ejerció sobre los músicos y artistas del período.

La composición musical se veía, pues, mediatizada en gran medida por la finalidad que perseguía. El texto, en este sentido, desempeñaba un papel central, ya que tendría que servir de partitura emocional para el músico. Por otra parte la temática de las obras debería ir también en consonancia con el clima afectivo que se pretendía proyectar, lo que en muchas ocasiones origina escenografías metafóricas recurrentes (parajes exóticos y utópicos, incendios, naufragios, tempestades, etc) con argumentos extravagantes para nuestra óptica actual. Se trataba de mover, conmover, y para ello se recurría a cuanta invención tímbrica, melódica, rítmica y armónica pudiera sacudir las emociones del auditorio. (Woody Allen debía tener in mente este poder fáctico de la música cuando pone en

boca de uno de sus personajes la irónica frase: «Cuando escucho a Wagner durante más de media hora me entran ganas de invadir Polonia» (-Misterioso asesinato en Manhattan-).

Citemos a grandes intérpretes actuales de la música barroca vocal como pueden ser Joyce DiDonato, Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky... o sea a través de la música instrumental en su innumerable legado con directores de orquesta tales como Sir Alan Charles Mackerras, Colin Davis, Neville Marriner, ...además de numerosos grupos vocales e instrumentales que de alguna forma contribuyen al renacer de la música de los afectos, a conmover directamente al alma y al espíritu, no podemos dejar de nombrar aquí también el importante trabajo de Jordi Savall en este sentido.

La música puede contagiarnos sensaciones diferentes y manejarnos a su antojo. En cierta forma podríamos decir que la música nos manipula. Sí. La música es exactamente una manipuladora; y no tenemos que indagar mucho para darnos cuenta de ello. Un arte como la música, con ese inmenso poder, con esa extraordinaria cualidad, conmover el alma y el corazón del ser humano.

«Por la música, misteriosa forma del tiempo».

Borges, El otro poema de los dones.

«Si resistimos a nuestras pasiones, ello se debe más a su debilidad que a nuestra fuerza».

La Rochefoucauld, Máximas, 122].

Bibliografía de referencia:

- ABBAGGNO Nicola. Diccionario de Filosofía. Fondo de cultura Económica. México D.F. 1995.
- DESCARTES René. Las Pasiones del Alma. Ediciones Orbis. Argentina 1980.
- FERRATER MORA José. Diccionario de Filosofía. Tomo I. Editorial Ariel. Barcelona 2004.
- FORTE Allen, Introducción al análisis Schenkeriano. Idea Books. Barcelona 2003.
- FUBINI Enrico. La Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX. Alianza Editorial. Madrid 1988.
- HARNONCOURT Nikolaus. El Dialogo Musical. Editorial Paidós. Barcelona 2003.
- LEAL GUTIERREZ Jesús, La Autonomía del Sujeto investigador y la Metodología de Investigación. Universidad de los Andes. Mérida 2005.
- LÓPEZ CANO, Rubén. Música y Retórica en el Barroco. Universidad Autónoma de México. Ciudad Universitaria México 2000.
- NEBAUER, John. La emancipación de la música. Editorial Visor. Madrid 1992.
- QUANTZ, Johann Joachim. On Playing the flute. Northeast University Press. Boston 2001.
- ROWELL Lewis, Introducción a la filosofía de la música. Gedisa editorial. Barcelona 1999.
- SALINAS, Miguel de. Retórica en lengua castellana. Alcalá, 1541 (incluido en Casas 1980).

ALEXANDER SKRIABIN: APROXIMACIÓN ESTÉTICA A LA DOCTRINA FILOSÓFICA Y TÉCNICA DEL COMPOSITOR

PAULA CORONAS VALLE

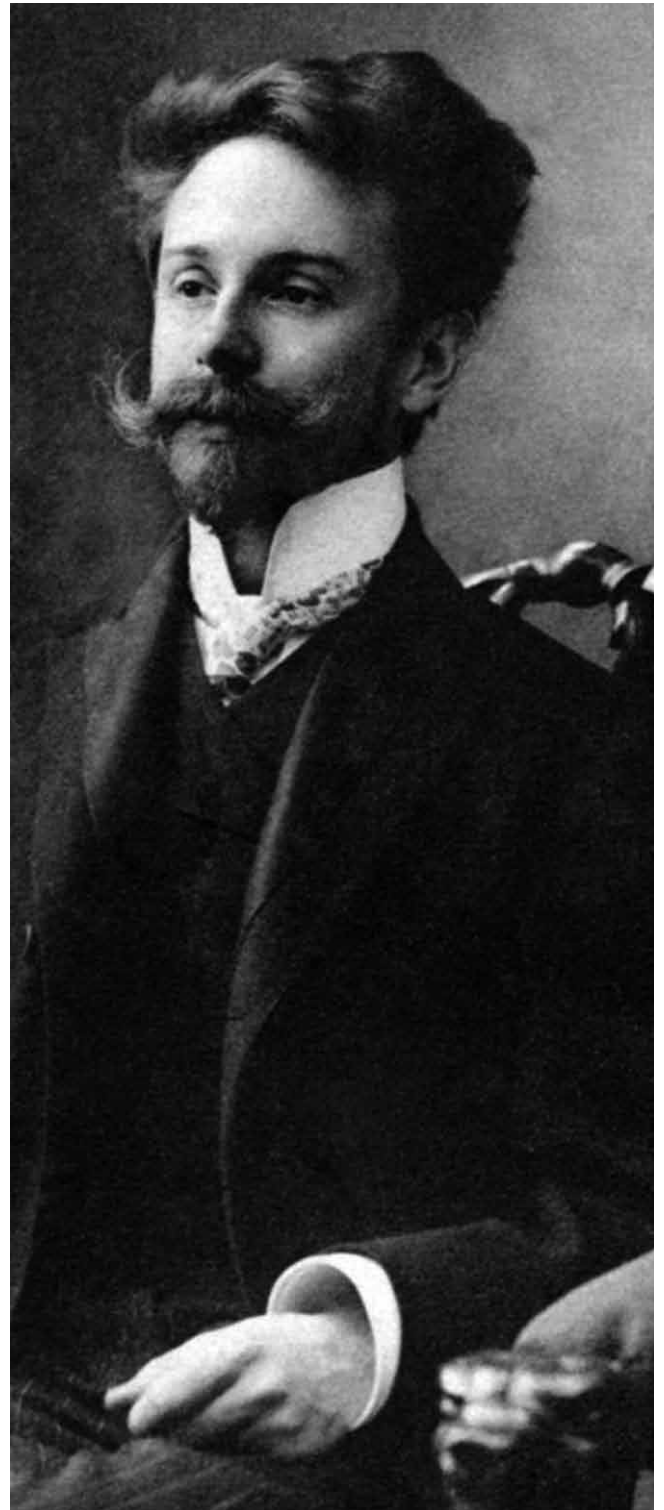
Pianista, Doctora por la Universidad de Málaga y Profesora del Conservatorio Manuel Carra de Málaga.

“Entre los muchos compositores que Rachmaninov transfiguraba en nombre de su propia sensibilidad, hay uno que ocupa un lugar muy especial: Alexander Skriabin”¹.

El gran compositor ruso Rachmaninov grabó tan solo una breve página –El preludio op. 11 nº 8– del que fue su compañero de conservatorio, y con quien, a pesar de una aparente aproximación a su mundo sonoro, le separaban grandes diferencias estéticas de concepto en la creación musical: Alexander Skriabin (1872-1915).

Tras una primera etapa, atrapado por la evidente huella del lenguaje tonal y lírico de Chopin, Skriabin fue desarrollando un sistema sustancialmente atonal, influenciado por la sinestesia y los colores asociados a los diferentes tonos armónicos de su propia escala atonal. Fue considerado por algunos como el principal compositor ruso perteneciente a la corriente simbolista. Durante su trayectoria artística el maestro se había sabido ganar el respeto como profeta de una nueva forma de hacer música, donde la técnica representaba un papel decisivo. Para empezar, sólo tocaba su propia música, a diferencia de otros pianistas de su época. Este hecho le hizo inventar una sonoridad propia ante el instrumento, de aires modernos e innovadores: “una expresión sincera del genio”, apuntaba Tolstoi. Su impacto en la música del mundo a través del tiempo tuvo importancia capital, influenciando a figuras como Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev y Nikolai Roslavets.

Su concepción del arte trascendía el marco habitual de cualquier enfoque estético, donde cualquier elemento era la proyección de una utopía filosófico-religiosa. En 1979 la hija del compositor, Marina Skriabin, publicó los cuadernos de apuntes de su padre, con el título de *Notes et réflexions. Carnets inédits*. Estos voluminosos escritos abarcan desde de-



¹ Luca Chiantore, Alianza Música: “Historia de la técnica pianística”, p. 468.

lirios místicos hasta reflexiones profundas sobre el alma y la sensibilidad humanas. Uno de los aspectos más destacables de estos diarios es que la mención a la técnica aparece siempre subordinada a su peculiar filosofía:

“Toda la obra de Scriabin es un descubrimiento, una encarnación, en las formas de este mundo, de una visión, de un acto espiritual que no es ni el pensamiento, ni la contemplación, ni la sensación, porque está por encima de todo ello y lo contiene al mismo tiempo”².

Su lenguaje parte de la Rusia de finales de siglo, con ingredientes clásicos de academicismo formal y aspiraciones nacionalistas, alimentada por la veneración por los grandes autores románticos, con Chopin como referente.

Atrás queda su exitoso debut como pianista en San Petersburgo, su primer matrimonio con la joven pianista Vera Ivanovna Isakovich, -relación que dura hasta 1904 en que se separa de ella-, y su primera experiencia como profesor en el Conservatorio de Moscú. En este período (1894-1903) dará a conocer también sus primeros ciclos o páginas pianísticas: *Estudios op. 8*, varios conjuntos de *Preludios*, sus tres primeras *Sonatas* y el único *Concierto para piano y orquesta*.

A partir de 1903 asistimos a un cambio de rumbo en su camino estético: las líneas se disgregan, las estructuras se ocultan, las disonancias aparecen libremente, y su estilo se involucra en un sistema atonal organizado alrededor del intervalo de cuarta. Sus pentagramas se inundan de revolucionarios acordes, donde es imposible establecer funciones armónicas. Más bien todo obedece a una fascinación tímbrica cautivadora. La escritura se basa en acumulación de efectos a base de *trinos*, diversos tipos de *tremolos*, *notas repetidas*, *superposición de planos sonoros*... Un buen ejemplo puede ser la *Sonata n.º 10 para piano*. Pero lo realmente clave es su aportación en lo referente a la singularidad de su técnica, porque toda su escritura está pensada en función de su propio estilo interpretativo. De sus versiones pianísticas, por desgracia, han quedado escasas muestras, salvo algunos breves rollos de pianola, -grabaciones de la época-, donde pueden apreciarse la enorme amplitud de su *rubato*, la imprevisibilidad del fraseo, y el contrastante efecto de su mágico e inigualable sonido que garantizó a ese hombre pequeño, frágil e hipersensible un espacio único en la cima del pianismo ruso:

2 Boris de Schloezer, amigo, cuñado y biógrafo del compositor: en Luca Chiantore, Alianza Música: p.469.

“Cuando Scriabin tocaba, no creías que las teclas tuviesen algo que ver. Bajo sus dedos, los sonidos surgían y se desvanecían misteriosamente”³.

En el plano concertístico, Scriabin desarrolla una importante actividad que cuenta con el apoyo financiero de un mecenas. Recorre países como Suiza, Italia, Francia, Bélgica y Estados Unidos. En 1907 se instala en París involucrado en una serie de recitales organizados por el empresario y maestro Sergei Diaghilev, que estaba promoviendo activamente la música rusa allí. En estos viajes fue acompañado de su segunda esposa, Tatiana Feodorovna Schlöezer, sobrina del pianista y compositor Paul de Schlözer. Desde el año 1909, en que regresa a Rusia de forma definitiva, continúa componiendo activamente en proyectos de gran envergadura como: *Poema del éxtasis op. 54*, *Serie de Sonatas para piano* “Prometheus: El poema del fuego”, *Tres sinfonías numeradas*, y los bocetos de una pieza titulada *Mysterium*, obra proyectada durante años, que sólo la muerte, acaecida en 1914 a los 43 años de edad, le impidió finalizar. Ese *Mysterium* representaba para el autor “el inicio de una nueva humanidad”, una composición que hubiese sido colosal y que podría haber revelado todo su mundo espiritual de utópicos pensamientos.

Célebres pianistas como Neuhaus, Goldenweiser, Feinberg y sobre todo Sofronitzky- quien se casó con Elena Scriabina, hija del maestro, tras la muerte de éste, de ahí que Sofronitzky jamás conociese en vida al compositor-, han contribuido a desarrollar una imagen sonora próxima a la personalidad del músico. Horowitz y Richter se suman posteriormente al elenco de grandes intérpretes de su música, cuyas versiones dominan todavía hoy la discografía existente. Al genial Horowitz, en cuyo repertorio incluyó cinco de sus *Sonatas*, *13 Estudios*, *19 Preludios*, *tres Poemas op. 32 y op. 69* y *Vers la Flamme op. 72*, le debemos además el mérito histórico de transmitir a Occidente el arte de Scriabin, que había sido considerado como “un ufano místico ruso que tenía un empacho de Chopin”⁴.

El aspecto más interesante de las grabaciones de estos legendarios intérpretes es la riqueza de su paleta tímbrica, que alcanza cotas de máxima expresión, de fantasía sonora desbordante inherentes a su propio estilo interpretativo: sus conciertos desataban verdaderas pasiones e impresiones muy fuertes entre el público: efectos extraordinarios, colores hechizantes, magia sonora.

3 Nikolsky, en [AA.VV.]: *Vospominaniya o Rachmaninov*, 1975/1988, vol. II, p. 51.

4 Busoni en: Piero Rattalino: “Vladimir Horowitz”, Norte-sur Musikeon, 2005.

Si atendemos al virtuosismo tímbrico de su estilo interpretativo, apreciamos la relación tan peculiar de Skriabin con el teclado: en la escritura densa de sus pentagramas no hay tiempo para un ataque directo, perpendicular a la tecla. El efecto de luminosidad y de fugacidad tan amados por el autor descartan el apoyo del peso del brazo en numerosos pasajes de su obra. No hay puntos de apoyo, ese es el riesgo de interpretar fielmente su corpus, envuelto en una sonoridad transparente y etérea. Pensamos más en rozar las teclas, que en percutirlas, reduciendo al mínimo el movimiento de los dedos, alcanzando ese requerido “vuelo”⁵ del que la escuela del piano de Neuhaus nos ha transmitido con veneración a tantas generaciones de pianistas –sirvan estas líneas de agradecimiento explícito al pianista y pedagogo Anatoli Povzoun, mi maestro, por ser testimonio fiel de esta estirpe de creadores rusos–. El propio compositor tocaba muy suavemente, incluso cuando su escritura parecía evocar la grandiosidad de Rubinstein y Rachmaninov. Una de sus obras más célebres, y favoritas entre los intérpretes, el *Estudio op. 8 n° 12*, denominado “*Patético*”, fue versionada por Rachmaninov en infinidad de recitales, ofrecido a modo de “bis”, en numerosas ocasiones. Sin embargo, la volátil interpretación del propio Skriabin distaba considerablemente de la enérgica y robusta ejecución de su coetáneo. El profesor del Conservatorio de Moscú, Anatoli Alexandrov, escribe lo siguiente a propósito de las polémicas versiones skriabinianas tocadas por Rachmaninov:

“La interpretación me pareció muy extraña y no conseguía comunicar en absoluto del espíritu de las composiciones de Skriabin. Particularmente sobresaliente fue su interpretación del Estudio en Re sostenido menor op. 8 n° 12. A. Skriabin, como pianista, se le criticaba a menudo por su falta de fuerza; Rachmaninov, en cambio, tocó este Estudio con gran energía y temperamento, pero entretanto, toda la ambición estética, característica de Skriabin, desaparecía. Allí me di cuenta de que la calidad del pianismo de Skriabin estaba en perfecta sintonía con la calidad de su música, que no necesita absolutamente una energía propiamente dicha, sino exclusivamente una energía imaginativa”.

5 Maestro Anatoli Povzoun: extracto de enseñanzas, charlas, consejos y años de investigación bajo su dirección musical.

Tras este párrafo revelador de su esencia como creador y como pianista, se evidencia el ideal que Skriabin se propone: abandonar los caminos tradicionales y descubrir un nuevo mundo sonoro, donde la técnica no fue jamás el fin de sus propósitos. A través de una disposición pianística poco habitual, el maestro plantea desplazamientos, fórmulas a veces irrealizables por el intérprete, pero en la línea de sus fantasmagóricas combinaciones se llega a la raíz de su aportación, un sonido centelleante y luminoso, casi deslumbrante.

Sabemos que tuvo una importante lesión en la mano derecha a los veinte años, un bloqueo casi total de la movilidad de los dedos, de la cual consiguió recuperarse, a pesar de su gravedad. Recordamos como ejemplo las bellas composiciones de su *Preludio y Nocturno op. 9 para la mano izquierda*. Tal vez este accidente afectó directamente a su peculiar sonoridad y técnica con la que el joven moscovita sorprendió en su entorno.

Las partituras skriabinianas –en un 90% dedicadas al piano– nos hablan de una progresiva inmaterialidad del ataque, el brazo se mueve casi siempre ligero y sin puntos de apoyo. La producción pianística de este genio nos muestra claramente la dimensión física de la interpretación: aparecen posiciones abiertas e inestables de la mano, donde se observa una clara predilección por el ataque lateral de la tecla, como en *La Sonata op. 23* y *Valse op. 38*. Su propuesta de danza área por el teclado en imitación a ráfagas sonoras (trémolos, glissando, arpeggios muy amplios...) logran efectos únicos y pioneros. En este sentido Skriabin aportó retoques decisivos a la escritura heredada del romanticismo, imponiendo multitud de gestos y movimientos nuevos. Con frecuencia se busca la expansión de la sonoridad que requiere acordes de una enorme amplitud –recordemos el famoso “acorde místico” célebre en la nomenclatura skriabiniana–, y desplazamientos laterales del brazo. Pero impone, sobre todo, una posición de la mano muy concreta, abierta y plana, la misma que hallamos en la única foto que retrata al compositor tocando, tomada poco antes de su muerte. En ella se advierte su mano, no particularmente grande, con los nudillos sin levantar y los dedos perfectamente tendidos.

El gesto de Rachmaninov implicaba densidad, peso y oscuridad, reflejo de una depresión crónica, mientras que Skriabin, envuelto en delirantes exaltaciones místicas, era luz y expansión. Prokofiev escribió a propósito de estas dos grandes figuras:

“Cuando Skriabin tocaba, todo parecía estar flotando en el aire; con Rachmaninov, todas las notas permanecían con los pies asentados en el suelo”.

Durante los últimos años de su vida, dejó de escribir para el piano, a pesar de su exitoso corpus. Continuó ofreciendo conciertos en público, pero le interesaban otras sensaciones que escapaban a lo estrictamente musical. A partir de 1912 se dedicó a estudiar una fusión entre distintos estímulos sensoriales: el origen es el invento de su *Clavecín à lumière*, en italiano Luce: Luz, un instrumento de teclado en el cual cada tecla se correspondía con la proyección de un color determinado. Como ejemplo vemos que Scriabin vincula la tonalidad de Mi bemol Mayor con el color rojo púrpura. Se trata de un órgano de color diseñado específicamente por él (hoy se conserva el original en el apartamento del maestro cerca del Arbat, en Moscú, que es actualmente su casa museo, dedicado a su vida y obra). Su sistema de color concuerda

con el círculo de quintas, influenciado también por las doctrinas de la teosofía y las teorías platónica y aristotélica. En sus apuntes encontramos frases como "Yo soy Dios" así como diagramas complejos que explican su metafísica. Utiliza además la poesía como fuente de expresión de ideas, de células: el caso más llamativo es la *Sonata nº 9 (la Misa Negra)*.

La importancia de Scriabin en la escena musical soviética, como a nivel internacional ha sido capital en la posterior evolución del lenguaje sonoro. Especialmente significativo fue para el devenir del Pianismo, como visionario sin precedentes, cuyo lenguaje descubrió al mundo espacios y conceptos nuevos para el arte y la creación musical.

.....
Bibliografía:

- Vladimir Horowitz: Piero Rattalino, Nortesur, Musikeon, 2005.
- Historia de la Técnica Pianística: Luca Chiantore, Alianza Música, 2001.
- El piano de Neuhaus: encuentros, charlas, clases magistrales. Fuente oral: Profesor Anatoli Povzoun, Dmitri Bashkirov, Madrid.

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

LAS VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE HAYDN OP.56a DE JOHANNES BRAHMS (PARTE I)

JAVIER MIRANDA

Doctor en Fenomenología Musical por la UMA.

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

Una vez conseguida una perspectiva histórica de la figura del director de orquesta pasamos a desarrollar el estudio con la partitura, siendo un primer paso fundamental conocer su origen y encuadrarla en un contexto determinado. En este sentido, es de vital importancia que el director posea una amplia formación cultural que le proporcionará todas las herramientas necesarias para conocer la partitura y posteriormente desempeñar su oficio.

Origen de la partitura

El origen de las *Variaciones sobre un tema de Haydn op.56a* de Johannes Brahms está bien documentado. En un primer momento, se creyó que el tema era original de Joseph Haydn (1732-1809) y que había sido extraído de una *Feldpartita*, (partita de campo o de campaña), que el músico austríaco escribió para la banda de música del príncipe *Esterházy*, su patrón. Pero posteriormente se llegó a la conclusión de que es obra de su discípulo Ignace Pleyel, aunque para Brahms siempre fuera una composición de su admirado Haydn.

En noviembre de 1870 le fue mostrada a Brahms por su amigo C. F. Pohl (el famoso biógrafo de Haydn) la *Feldpartita* en Si bemol mayor del gran compositor. A Brahms debió de fascinarle esta interesante obra que Haydn había escrito hacia finales del siglo XVIII para la banda militar del Príncipe *Esterházy*, y no sólo por su encanto de invención, sino también por su poco frecuente plantilla instrumental de dos oboes, dos trompas, dos fagotes y un «serpentón» (especie de corno grave, de muy escaso uso en el siglo XIX). En todo caso, el maestro copió en su cuaderno de notas, en el que ya había registrado una serie de frases musicales de compositores antiguos, el segundo movimiento de la «Partita», que se basaba probablemente en un viejo canto de peregrinos y fue titulado Coral de San Antonio. Brahms no pudo resistirse a esta original y breve melodía y la tomó como tema de las *Variaciones sobre un tema de Haydn*, Op. 56, que compuso durante el verano de 1873, en dos versiones diferentes. (Geiringer, 1984, pp.219-220)

Sea como fuere, el caso es que Brahms copió el tema y se lo llevó consigo a Tutzling en el verano de 1873, procediendo entonces a escribir sus variaciones. En el mes de julio de ese año, Brahms y su amiga Clara Schumann tocaron la versión original de la obra para dos pianos, y el 2 de noviembre la Orquesta Filarmónica de Viena estrenó la versión para orquesta bajo la batuta del propio compositor. Se dice que el éxito de esta obra marcó el principio del reconocimiento y aceptación de los que Brahms gozaría hasta su muerte en la capital del imperio austro-húngaro.

Asentadas en la tradición de las *Variaciones Goldberg* de Bach y las *Variaciones Diabelli* de Beethoven, las *Variaciones sobre un tema de Haydn* ahondan en el concienzudo estudio que su autor hizo a lo largo de su vida de algunos de los grandes nombres de la música clásica, como Bach, Haendel, Haydn o Beethoven. La música de Haydn influyó decisivamente en las composiciones de Brahms, no sólo por la elección del tema principal de la obra sobre la que versa este estudio, sino también porque sigue los modelos planteados por el creador vienés en otros ámbitos como la música de cámara.

Estas variaciones suponen un hito fundamental dentro de la carrera de Brahms, ya que son su primera obra para gran orquesta. Anteriormente, cuando contaba veinte años de edad, había compuesto su primer concierto para piano, experiencia poco grata y que obtuvo escaso éxito. Por el contrario, las *Variaciones op.56a*, le proporcionaron la motivación necesaria para comenzar su producción sinfónica, que junto con su música de cámara, le ascendieron a lo más alto en el escalafón de la historia de la composición musical.

Contextualización histórica de la forma variación

La variación es uno de los recursos básicos de la composición musical, incluso hasta el punto de dar lugar a una estructura formal: el tema con variaciones. Este esquema de tema con variaciones ha ido evolucionando a medida que evolucionaba la escritura musical, por lo que a continuación haremos un recorrido histórico por el desarrollo de este esquema formal.



(Fig.1) Variaciones sobre un tema de Haydn op.56a de Johannes Brahms. Finale. Sección de contrabajos. Compases del 1 al 11.

Historia de la variación

La variación es un recurso compositivo que consiste en alterar uno o varios parámetros (armonía, melodía, ritmo, timbre, textura, articulación...) de una composición musical. Se puede aplicar momentáneamente tanto a un modelo formal como a cualquier sección motivo. Es un artificio tan fundamental que los compositores de todos los tiempos han recurrido a él constantemente aplicándolo casi sin pensar. Este recurso ha dado lugar a la propia forma variación como modelo de estructura.

El principio de la variación musical es muy antiguo. Pertenece al arte tan naturalmente que sería difícil imaginar alguna época en que no se haya utilizado. Desde los tiempos de Palestrina, y también con anterioridad, el principio de la variación melódica estaba firmemente establecido en la práctica musical. No ha habido una época en la que los compositores no hayan utilizado el recurso de la variación. Haydn y Mozart, los primeros románticos Beethoven y Schubert, y los posteriores, como Schumann y Brahms, recurren habitualmente a su uso. Esta herramienta y posterior esquema formal han perdurado en el tiempo, como lo atestiguan composiciones del siglo XIX Y XX como el famoso *Don Quijote* de Strauss, las *Variaciones Enigma* de Elgar, las *Variaciones de Istar* de D'Indy o el *Octeto* de Stravinsky, el *Schwanendreher* de Hindemith y el *Cuarteto de cuerda (Tres variaciones sobre un tema)* de Roy Harris, entre otros muchos ejemplos de la literatura musical.

Modelos formales basados en la repetición. El basso ostinato. La passacaglia. La chacona. El tema con variaciones.

Existen cuatro tipos o modelos de la forma variación:

- 1) *Basso ostinato*: es el más fácil de reconocer. En realidad, más que de una forma musical hablamos de un recurso. *Basso ostinato* quiere decir, literalmente, "bajo obstinado", con lo que nos da una idea más o menos exacta de en qué consiste este procedimiento: una frase breve - ya sea una figura de acompañamiento, o una verdadera melodía- es repetida una y otra vez por el bajo, mientras las voces superiores siguen su curso normal.
- 2) La *passacaglia*: es el segundo tipo de forma variación. Al igual que en el caso anterior, nos encontramos con una composición que se asienta completamente sobre un bajo que se repite, pero que en esta ocasión

es invariablemente una frase melódica y no una mera figura. Además, a diferencia de las repeticiones literales del *basso ostinato*, aquí encontramos un tratamiento variado de este patrón melódico. El origen de la *passacaglia* es desconocido. Aunque se cree que está en una danza lenta en compás de tres por cuatro, originaria de España. Sea como fuere, la *passacaglia* de hoy, igual que la de otros tiempos, es siempre de carácter lento y grave y conserva la medida de tres por cuatro original, aunque cualquier otra relación con la danza se ha perdido. La *passacaglia* comienza invariablemente con el enunciado o exposición del tema por el bajo, sin acompañamiento. Puesto que es ese tema el que ha de servir de base para todas las variaciones que vendrán después, es de capital importancia que el tema mismo se grabe bien en la mente del auditor. Por tanto, es regla general que durante las primeras variaciones se repita literalmente el tema en el bajo, mientras que la parte superior inicia moderadamente el avance. El ejemplo¹ (fig.1) lo hemos extraído de las *variaciones op.56a* de Brahms que ilustran este artículo.

- 3) La chacona, estrechamente emparentada con la *passacaglia*, es el tercer tipo de forma variación. Las diferencias entre ambas son tan imperceptibles que en ocasiones ha habido gran discusión entre los teóricos sobre si ponerle nombre a una pieza que el compositor había dejado descuidadamente sin calificativo.

Quizá en algún tiempo los términos chacona (ciaccona, chaconne) y pasacalle (*passacaglia*, *passacaille*) significaron tipos de danza ligeramente distintos, pero han llegado a nosotros totalmente confundidos, indistinguibles. (Del Busto, <http://orfeod.com/claves/claves11.asp>).

- 4) El tema con variaciones: es el principal esquema derivado de la forma variación y su importancia se extiende a todos los dominios de la música culta. El tema elegido para someterlo a variación, que puede ser original del compositor o tomado de cualquier otra fuente, debe ser un tema sencillo, a fin de que el oyente pueda oírlo en su versión más simple antes de que comiencen las variaciones. El tema con va-

1 Todos los gráficos que aparecen en este trabajo que hacen referencia a las *Variaciones sobre un tema de Haydn op.56a* Johannes Brahms, son extraídos de una partitura de dominio público de la editorial Breitkopf and Härtel de 1926-27.

riaciones, como muchas otras formas, ha ido evolucionando y haciéndose más complejo a lo largo del tiempo.

Brahms como estudioso de la música antigua. Las variaciones en su obra.

Brahms no fue un musicólogo, aunque algunas de sus decisiones musicales podrían encuadrarse con exactitud dentro de los márgenes de esta disciplina. La búsqueda constante de la fuente de estudio fiable le llevó a la adquisición y al examen pormenorizado de una masa inmensa de partituras, libros y manuscritos, que tras su muerte pasaron a engrosar los fondos del Archivo de la *Gesellschaft der Musikfreunde* de Viena.

Johannes Brahms fue editor de música antigua y uno de sus primeros coleccionistas. Al no existir ediciones totalmente fiables de los grandes maestros antiguos, compositores como Brahms acudieron una y otra vez a citas directas de Bach, Scarlatti y Haydn. De este modo, Brahms asistió al desarrollo de la musicología alemana, conoció a muchas de sus figuras e incluso participó en debates de tipo técnico. Asimismo, preparó materiales para su interpretación pública y editó partituras desde las obras del Renacimiento hasta compositores del siglo XIX (Martínez Miura, 1997).

Como demuestra su biblioteca personal y el análisis del catálogo de sus obras, la forma variación no le era nada ajena a Brahms cuando escribió su *op.56*. De hecho, en 1854 ya utilizó esta forma musical, concretamente en sus *16 Variaciones sobre un tema de Robert Schumann op.9* para piano solo. Posteriormente, en su obra *op.21*, encontramos nuevamente dos cuadernos de variaciones para piano solo. El primero de 1856, incluye las *Variaciones sobre un tema original*, y el segundo, de 1853, las *Variaciones sobre una canción húngara*. En 1860 encontramos una nueva obra para piano solo, el *Tema y Variaciones en re menor*, cuyo tema está extraído del segundo movimiento del *Sexteto op.18*. Más adelante, en noviembre de 1861, están fechadas su *Variaciones en Mi bemol mayor* nuevamente sobre un tema de Robert Schumann. Del mismo año datan las *Variaciones sobre un tema de Haendel op.24*. Su catálogo se amplía con las *op.35: Variaciones sobre un tema de Paganini de 1862-63* para piano solo.

La siguiente serie de variaciones compuestas por Brahms fueron las que argumentan este trabajo. Su experiencia práctica en las anteriores, y el peso de las históricas *Variaciones Goldberg* de Bach y las *Variaciones Diabelli* de Beethoven sustentaron los pilares básicos de su primera obra orquestal. Como dijimos anteriormente, las *Variaciones sobre un tema de Haydn op.56a*, son las primeras escritas para orquesta y la que inaugura su catálogo orquestal como tal, ya que con anterioridad sólo había escrito el *Concierto para piano op.15 en re menor*.

Esta *op.56a* alcanzó dimensiones estructurales extraordinarias siendo el punto de partida de sus cuatro sinfonías.

LA FENOMENOLOGÍA MUSICAL COMO HERRAMIENTA PARA EL DIRECTOR DE ORQUESTA

Hemos comenzado este trabajo contextualizando el papel del director de orquesta a lo largo de la historia de la música, para poder así hacernos una idea de qué funciones son las que debe cumplir. Después hemos situado históricamente la obra elegida para ilustrar este estudio, las *Variaciones sobre un tema de Haydn op.56a* de Johannes Brahms. Una vez dados estos pasos, es indispensable para el director de orquesta tomar decisiones acerca de cuestiones que conciernen estrictamente a la música, de las que hablaremos en este capítulo.

Según García Asensio, dirigir es: “aunar en una sola inteligencia, la del director, las distintas maneras de pensar que existen por parte de los distintos miembros que forman una orquesta”. Decisiones sobre el “cómo” “cuándo” y “cuánto” son aspectos en los que el director de orquesta debe pronunciarse claramente a fin de obtener una reproducción fiel de la obra de arte que el compositor dejó en forma de estenografía. Estas decisiones deben estar perfectamente fundamentadas en un sólido criterio, ya que afectan a cuestiones muy relevantes.

En mi opinión, Celibidache fue uno de los primeros maestros que abordaron el criterio del director como asunto fundamental en la dirección orquestal. El músico rumano utilizó la filosofía imperante en el momento, la fenomenología, que unida a la filosofía oriental nos proporciona unas ideas básicas para la formación de este criterio musical tan necesario para un director de orquesta. A lo largo de este capítulo trataremos de hacer un recorrido por los fundamentos de esta teoría.

Aproximación a la fenomenología: la filosofía del siglo XX

“La fenomenología es la doctrina universal de las esencias, en la que halla su lugar la ciencia de la esencia del conocimiento” (Husserl, 1950, p.92).

“Designa una ciencia, un nexo de disciplinas científicas. Pero al mismo tiempo hace referencia a un método y una actitud intelectual: la actitud será específicamente filosófica; el método será específicamente intelectual” (Husserl, 1950, p.33).

“Hay que precaverse no obstante, de la confusión fundamental del fenómeno puro en el sentido fenomenológico con el fenómeno psicológico, objeto de la ciencia natural llamada psicología” (Husserl, 1950, p.92).

2 Apuntes personales de dirección de orquesta (1998). Supervisados por el Maestro Enrique García Asensio.

Aunque Edmund Husserl (1859-1938) está considerado como el padre de la fenomenología, lo cierto es que trabajos de investigación anteriores al suyo pueden ser considerados como fenomenológicos: Hegel (1770-1831) utilizó el término fenomenología con un significado no muy distinto del actual; e incluso la teoría musical de Aristoxenos de Tarento (siglo IV a.C) podría ser vista como fenomenológica, por su clara oposición a los conceptos pitagóricos. Lo mismo podría decirse del libro sexto *De Musica* de San Agustín (354-430 d.C) y de la filosofía del tiempo contenida en el libro undécimo de sus *Confesiones*.

Edmund Husserl desarrolló una idea filosófica que se convirtió en corriente de pensamiento. Esta teoría del conocimiento tiene su origen en la preocupación de Husserl por la naturaleza de los números, y evolucionó hacia una refutación al psicologismo de su maestro Franz Brentano (1838-1917). En esta ciencia no se presupone nada: ni el sentido común, ni el mundo natural, ni las proposiciones científicas, ni las experiencias psicológicas. Se coloca antes de cualquier creencia y de todo juicio, para explorar simplemente lo dado. "Husserl concibió la fenomenología como un instrumento universal de investigación, aplicable tanto a los conceptos como a las experiencias sensoriales" (Lipmann, 2004, p.8). Para él, ésta podía comprenderse simultáneamente como un método y un modo de ver. La fenomenología es la ciencia que estudia las esencias ("lo que es") mediante el análisis del fenómeno ("lo que aparece") (Astor, 2002, p.23). Husserl definió la fenomenología como "el método filosófico que, partiendo de la descripción de las entidades y cosas presentes a la intuición intelectual, logra captar la esencia pura de dichas entidades, trascendente a la misma consciencia"³.

Este método se construye tras la depuración del psicologismo, es decir, de todo lo que nos rodea; dicha depuración se lleva a cabo a través del método fenomenológico, que tiene dos fases principales:

1. *Reducción fenomenológica-trascendental*. Se llama "trascendental" porque supera el ego, para el que todo tiene significado y existencia, y es "fenomenológica" porque transforma el mundo en mero fenómeno. El término "reducción" (del latín *reducere*) se utiliza porque nos hace retroceder a la fuente del significado, lo que implica una "suspensión" del mundo natural.

De esta manera, podría decirse que la creencia en la realidad del mundo natural, así como las proposiciones que dan lugar a esas creencias, son colocadas "entre paréntesis" excluyendo las circunstancias que les rodean.

2. *Reducción eidética*. Es la intuición de la esencia en la conciencia. Esta intuición de las esencias o formas universales de las cosas en la que se hace presente lo universal recibe el nombre de *intuición eidética*.

El tema de investigación más característico de la fenomenología es la conciencia, entendida como el ámbito en el que se hace presente o se muestra la realidad. Esta realidad, en la medida en que se muestra a una conciencia, recibe el nombre de fenómeno. La característica fundamental que la fenomenología atribuye a la conciencia es la intencionalidad, que en esta filosofía es una propiedad básica y se refiere al hecho de que toda conciencia es conciencia de algo⁴: todo acto de conciencia es siempre una relación con otra cosa, un referirse a algo.

La conciencia no se limita al conocimiento, ya que podemos conocer un árbol, percibirlo o pensar en él; pero también podemos vincularnos con él mediante otros modos de conciencia: deseando estar a su sombra, imaginándolo con más hojas de las que tiene, temiendo que se pueda secar, e incluso amándolo u odiándolo. La percepción, el recuerdo, la imaginación, el pensamiento, el amor, el odio, el deseo, el querer, son distintas formas de darse (manifestar) el vivir de la conciencia. Una importante tarea de la fenomenología es la descripción de los tipos distintos de vivencias, de sus géneros y especies, y de las relaciones esenciales que entre ellas se establecen.

La fenomenología es la ciencia que estudia las esencias ("lo que es") mediante el análisis del fenómeno ("lo que aparece"). "Fenómeno y esencia no pueden ser vistos como entes separados, sino como aspectos que se interrelacionan y gracias a ellos, podemos comprender uno a través del otro" (Astor, 2002, p.23).

A lo largo del siglo XX su expansión ha sido muy grande, dando lugar a distintas corrientes de pensamiento en muy distintos campos del conocimiento. En este trabajo nos centraremos en la fenomenología musical bajo el punto de vista de Sergiu Celibidache, quien estudió intensamente los escritos de Edmund Husserl y adaptó su pensamiento filosófico bajo la influencia de su profesor Nicolai Hartmann⁵.

3 Diccionario de la Real Academia Española 22º edición.

4 Esta idea es heredada de su maestro Franz Brentano (1838-1917).

5 Profesor de filosofía en Berlín de Celibidache durante su juventud.

JOHANN FRIEDRICH FASCH (1688-1758)

DANIEL CORONAS VALLE

Abogado

Dentro de nuestro intermitente ciclo de ilustres desconocidos hoy hablamos de un compositor contemporáneo a Bach y Telemann.

Nacido en Buttstedt, localidad germana cercana a Weimar, su padre era director del colegio de esa ciudad aunque que pronto la familia se trasladó a Suhl donde el joven Johann comenzó a cantar música sacra en el coro.

A través de la familia materna, Fasch entra en contacto con músicos notables de su entorno. Será el compositor de óperas Philip Krieger quien quede deslumbrado por sus condiciones musicales innatas.

Comienza en Leipzig en 1701 su formación musical siendo autodidacta en el violín. Posteriormente, se interesa por la teología y el derecho (1708) y funda un colegio musical para la enseñanza secundaria (Collegium Musicum). Desde 1710 Fasch y los alumnos de su escuela son invitados regularmente a actuar en la prestigiosa Universidad de Leipzig.

En 1711, becado por el duque Moritz Wilhem de Sachsen-Weitz, trabaja en la composición de operas y cantatas al tiempo que proyecta un viaje de formación por Italia.

En 1714 culmina sus estudios universitarios tras pasar buena parte de la primavera en ciudad de Kassel y continúa un periplo por ciudades alemanas hasta aceptar un puesto como violinista en Bayreuth donde compone y estrena al mismo tiempo algunas de las obras destacadas de su extenso catálogo.

Se establece en Gera donde se casa en 1717 con Joanna Laurentius, hija de un clérigo protestante. Trabaja como empleado municipal y sigue componiendo.

Allí nacen sus hijos Sofía y Christian. Ambos fallecen prematuramente así como su mujer tras el parto del hijo.

Abrumado por todo ello, Johann decide poner tierra de por medio y abandona Gera entristecido dirigiéndose a Praga como compositor del Conde Morzin (Las Cuatro Estaciones de Vivaldi están dedicadas a la orquesta que el propio Conde mantenía).

Asume en 1722 el puesto de maestro de capilla en Anhalt-Zerbst y sostiene una actividad profusa especialmente centrada en la composición de cantatas y obras corales (serenatas) sin descuidar música para instrumentos de cuerda.

En 1727 colabora en Dresde con músicos de la talla de Johann Adolf Hasse (prolífico autor de operas italianas) o el célebre violinista Johann Georg Pisendel. En esta ciudad vuelve a contraer matrimonio con Joanna Simers con quien tiene dos hijas.

Propone al editor musical Mattheson la elaboración y publicación de un ciclo de cantatas en varias ciudades como Hamburgo, Dresde o Darmstadt. Clasifica la biblioteca musical del ducado de Zerbst que incluye, entre otras, obras de Telemann o Vivaldi.

En 1736 nace su hijo Carl Friedrich que pasará a la Historia como fundador de la escuela de canto de Berlín y sólido clavecinista y en quien Fasch deposita todas sus esperanzas musicales para que continúe la tradición musical de la familia.

En 1743 compone una serenata con motivo del matrimonio entra la princesa Sofía de Anhalt-Zerbst y el duque Pedro de Rusia. Posteriormente esta princesa será conocida como Catalina II la Grande).

Sus últimos años los pasa viajando y dando a conocer a su hijo quien pasa una temporada en la Corte rusa de Federico el Grande donde compone e interpreta en compañía de otro ilustre hijo : Carl Philip Emanuel Bach.

En 1758 fallece nuestro ilustre desconocido y es su hija Joanna quien organiza un funeral tranquilo, como él deseaba, para el infatigable viajero y compositor.

Técnicamente fue un autor complejo y de gran originalidad capaz de mezclar instrumentos (p.ej. Concierto para 2 trompas, 2 oboes, fagot, violín solo y cuerdas).

Así mismo compuso entre sus obras destacadas dos oberturas y especialmente dos sinfonías que anticipan el Clasicismo.

El mismísimo Johann Sebastian Bach se preciaba de contar y disfrutar de obras manuscritas de Fasch.

Ninguna de sus obras (la mayoría vocal) fue publicada en vida del autor.

Anualmente se celebra en Zerbst un reputado festival internacional para perpetuar y dar a conocer su obra y la de su hijo Carl como pilares centrales de la música barroca alemana.

Esperamos que estas líneas hayan despertado el interés en conocer a este gran músico de un periodo musical de transición y que al tiempo deje de ser menos "desconocido" .



Johann Friedrich Fasch

.....

Bibliografía:

- www.fasch.net
- www.perso.ya.com
- <http://efemeridesdelamusica.blogspot.com.es/2012/04/johann-friedrich-fasch.html>
- www.naxos.com

Hoy hablamos con... ENTREVISTA CON FERNANDO TURINA

Por **PAULA CORONAS VALLE**

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

Hoy es un honor para nuestra revista Intermezzo recibir a Fernando Turina, nieto del gran maestro sevillano Joaquín Turina.

Su testimonio interesantísimo da muestras de su gran valía como músico profesional: pianista acompañante de trayectoria artística internacional, Catedrático de Repertorio Vocal y Director de la Escuela Superior de Canto de Madrid en la actualidad.

Nacido en Madrid, Fernando Turina realizó sus estudios musicales en el Conservatorio del Liceo de Barcelona y el Real Conservatorio Superior de Madrid. Es licenciado en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid.

Posee una extensa discografía de 13 CDs tanto de piano a cuatro manos (con Miguel Zanetti) como con cantantes de la talla de Ana Higuera, María José Montiel, María Aragón, y Teiko Yanagui, entre otros.

En su amplio repertorio cabe destacar sus estrenos de compositores españoles y extranjeros como Rodrigo, Montsalvatge, Castillo, Soler, Valls Gorina, Prieto, Bernaola, José Luis Turina, Oliver... Ha ofrecido numerosos recitales por todo el mundo de la mano de Montserrat Caballé, María Orán, Manuel Cid, Inma Egado, etc.

Actualmente realiza con éxito giras por Cuba, Italia, Brasil, China y Japón.

Sus palabras, sus vivencias y su experiencia se dirigen hoy a los lectores de nuestra Revista. Gracias, maestro por compartir tanto!



Fernando Turina

1) Fernando, ¿qué significado tiene para ti llevar el apellido Turina?

Creo que todos llevamos con orgullo el apellido que nos ha tocado en suerte, pero si además éste es el de una personalidad como la de Turina y tu profesión es la misma se añade un plus de responsabilidad.

2) Como músico que eres, ¿qué destacarías en la figura de tu abuelo, Joaquín Turina?

Como compositor e intérprete destacaría su profunda y sólida técnica adquirida

en Sevilla, Madrid y París que le permitió componer obras de una grandísima calidad y amalgamar la formación recibida en la Schola Cantorum de Vincent D'Indy (alumno a su vez de César Franck) con las raíces e inspiración más sevillanas, andaluzas y españolas creando un estilo propio muy característico y reconocible.

3) Eres ahijado de Obdulia Turina y su esposo Alfredo Morán, a quienes tuve la gran fortuna de conocer personalmente. ¿Qué recuerdos tienes de ellos? ¿Cómo se vivía

Fernando
Turina

la música de Joaquín Turina en el hogar familiar?

Mis tíos Obdulia y Alfredo siempre sintieron una devoción muy especial por su padre y suegro. Ellos vivían en la casa familiar de la calle Alfonso XI nº 7 de Madrid que fue el domicilio de Joaquín Turina desde 1914 hasta su muerte en 1949. Allí se custodiaba el "Archivo Turina" que ellos cuidaron, ordenaron y ampliaron con devoción y donde mi tío Alfredo escribió los libros dedicados al compositor. El despacho donde Turina escribió sus obras permanecía intacto y el espíritu turiniano y sevillano se respiraba en cada rincón. Según abrías la puerta acristalada sonaba siempre el carillón que tenía. De frente estaba la mesa de despacho y las partituras, a la izquierda el piano, a la derecha los manuscritos. Los objetos decorativos que plagaban las estanterías eran mayoritariamente de sabor andaluz, los cuadros de mi bisabuelo Joaquín Turina Areal, también de temática sevillana, llenaban las paredes. Presidían la estancia los dos bustos de Jacinto Higuera: de su hija María, prematuramente fallecida en 1933 y de él mismo. En este despacho se oyeron por primera vez muchas de sus obras y, una vez fallecido, en las celebraciones familiares tenía lugar un pequeño concierto en el que involuntariamente yo tenía mucho protagonismo por mi condición de único nieto pianista. Especialmente emotivo para mi padre y tías era el día de Navidad en el que, al igual que hacía él todas las Nochebuenas, yo interpretaba en su piano la obra Navidad.

4) Sabemos que el maestro Turina era muy familiar. ¿Cómo era personalmente? Cuéntanos rasgos humanos o vivencias que nos hagan conectar con su personalidad.

Yo desgraciadamente no le conocí, ya que falleció relativamente joven. Sin embargo su carisma era tal que sus hijos y amigos siempre nos han contado con admiración detalles de su personalidad que lo definen como una persona amable, sociable y extrovertido. Era un enamorado de su familia. Prueba de ello son la infinidad de postales que escribía a su mujer e hi-

jos en cada viaje que realizaba. Algunas de ellas fueron donadas por la familia a la Biblioteca de la Fundación Juan March donde hoy pueden consultarse. También eran habituales las reuniones con amigos que celebraba en la terraza de su casa que recordaba a los floridos patios sevillanos y en los que no faltaba un azulejo de su Esperanza Macarena protegido por una tejavana y dos farolillos. Estas reuniones solían acabar con una copita de manzanilla "La Gitana" de Sanlúcar de Barrameda (ciudad de la que era hijo adoptivo) y que, aún hoy, utiliza como etiqueta una reproducción de una pandereta con un retrato de gitana que pintó su padre, Joaquín Turina Areal, y cuyo original se conserva en las bodegas Hidalgo.

5) Tu trayectoria profesional como pianista acompañante de grandes artistas te ha hecho viajar por todo el mundo... ¿qué experiencias recuerdas con especial afecto? Cuéntanos alguna anécdota vivida.

Efectivamente he tenido anécdotas y experiencias de todo tipo, pero si tuviera que señalar una sería, por lo atípico de la situación, mi actuación junto a Montserrat Caballé en la Casa Blanca en un concierto en 1985 que el Presidente de los EE.UU. (Ronald Reagan) ofrecía al Rey de Arabia Saudita (Rey Fahd) con motivo de un viaje de Estado. El público lo formaban además de las autoridades estadounidenses, el séquito (solo masculino) del Rey y numerosos actores de Hollywood. Al terminar el concierto, Montserrat y yo tuvimos que permanecer de pie en el escenario y todo el público, incluidos los dos jefes de Estado, pasaron a saludarnos personalmente.

6) ¿Cómo ves el panorama de la educación musical española desde tu óptica como Director de la Escuela Superior de Canto de Madrid? (¿hay grandes voces en España?, ¿hay suficientes oportunidades de concursos y conciertos para jóvenes emergentes? ¿consideras que hay una fuerte tradición o escuela de canto importante en nuestro país?..)

Voy a ceñirme exclusivamente a lo que es la enseñanza del canto que, por mi trayectoria profesional, es lo que mejor cono-



Fernando Turina



Fernando Turina con el piano del maestro Joaquín Turina y al fondo cuadro pintado por su bisabuelo.

Fernando Turina

co. España ha sido históricamente cuna de los más grandes cantantes líricos: ya a primeros del siglo XIX tenemos a Isabel Colbrand (casada con Rossini) y Manuel García, y posteriormente a los hijos de éste, Manuel García, María Malibrán y Pauline Viardot. Otros nombre como Julián Gayarre, Francesc Viñas, Hipólito Lázaro, Miguel Fleta en la primera mitad del siglo XX y todos los grandes cantantes españoles de la segunda mitad del siglo XX que no voy a nombrar por ser de sobra conocidos por todos. Afortunadamente podemos decir que el siglo XXI continúa con grandes voces españolas que realizan su carrera en teatros de todo el mundo. Muchos de estos grandes cantantes jóvenes se han formado en España, en centros como la Escuela Superior de Canto lo que nos indica que el nivel de la enseñanza del canto en España es bueno. Evidentemente hay cosas susceptibles de ser mejoradas y en la Escuela Superior de Canto, centro pú-

blico dedicado en exclusiva a la enseñanza del canto, único en España y con muy pocos similares en el mundo, trabajamos los profesores en detectar nuestras carencias para subsanarlas e intentar que la calidad de nuestras enseñanzas mejoren día a día. Otra cosa muy diferente sería hablar de las oportunidades de trabajo que tiene nuestros egresados en España. Aquí si que, desgraciadamente, vamos a la zaga y nos separan años luz de países con una fuerte conciencia de la importancia que tiene la cultura en el desarrollo de la sociedad. Dentro de este panorama hay que agradecer a diversas fundaciones, asociaciones y entidades privadas los esfuerzos que realizan para organizar concursos, festivales, representaciones, cursos con, muchas veces, poco o nulo apoyo oficial.

7) El corpus turiniano presenta un aroma de andalucismo refinado y elegante que caracterizan su obra y que le ha distinguido entre otros creadores andaluces y españoles. ¿Crees que su música ha sido suficientemente valorada?

No se si puedo ser objetivo en este punto o puede “el corazón a la razón”, pero creo que la música de Turina no está lo suficientemente valorada. Basta echar un vistazo a las programaciones de las salas de concierto y sacar conclusiones. En general creo que no solo Turina sino la música española en general desgraciadamente no está siendo muy bien tratada. Lamento decir que muchas veces nuestra música es más apreciada al otro lado de la frontera que aquí.

8) Sabemos de la relación de amistad que unió a Falla con Turina. Háblanos de ella. A pesar de las diferencias estéticas que les distanciaban, ¿qué características de afinidad unía el pensamiento artístico de ambos compositores?

Falla y Turina se conocen como espectadores en el paraíso del teatro Real de Madrid hacia 1902. Desde entonces mantendrán una amistad de por vida. Sin duda el paso de ambos por París marcó sus futuros. Falla entró en el círculo de músicos como Debussy y Ravel, y Turina entró en la Schola Cantorum de D’Indy. Falla que-

dó marcado por la influencia impresionista mientras que Turina lo fue por la más académica de los seguidores de César Franck. Sin duda esto marcaría su alejamiento estético. Ambos compositores fueron grandes pianistas y alumnos de José Tragó. Al inicio de la guerra del 14 se trasladan a Madrid y Falla en 1919 se convierte en padrino de mi padre José Luis, cuarto hijo de Turina. En 1920, aquejado ya de dolencias, se traslada a Granada donde permanecerá hasta su marcha a Argentina. Los ya convertidos en "compadres" seguirán manteniendo su amistad desde la lejanía a través de mucha correspondencia

9) En el repertorio vocal que conoces bien, ¿qué compositores y géneros admiras especialmente y por qué?

Dentro del repertorio vocal y sin ser excluyente con otros compositores, mis preferencias son Mozart, especialmente la trilogía de da Ponte y los Singspiel Flauta mágica y El rapto en el serrallo, Schubert y Strauss. En cuanto al género, sin dudarlo, el de la Canción de concierto española.

10) Si tuvieras que elegir una canción o ciclo de canciones de Joaquín Turina, ¿con cuál te quedarías?

Me es difícil escoger solo una canción o ciclo: Poema en forma de canciones op. 19, Canto a Sevilla op. 37 y Homenaje a Lope de Vega op. 90, como ciclos y como canción no perteneciente a ninguno de estos, Rima op. 6 y Farruca del Tríptico op. 45.



Fernando Turina



*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

1914-2014: CENTENARIO DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

MÚSICA Y GUERRA MUNDIAL: REPERCUSIONES ARTÍSTICAS.

VERÓNICA GARCÍA PRIOR

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

En la madrugada de un 28 de julio de 1914 se inició una pesadilla bélica que duraría más que las contingencias a las que estaba acostumbrada Europa hasta entonces. Cuatro años (1914-1918) marcarían el primer hito sangriento de la historia del siglo XX. La Gran Guerra, como se denominó en aquellos tiempos a la Primera Guerra Mundial, marcó un antes y un después en el devenir histórico y en el del horizonte de innovaciones de todo orden.

La Europa que cruzaba el umbral del 1900 presencié un cambio de siglo bastante esperanzador en cuanto a mejora y calidad de vida. Las tensiones políticas internacionales empezaban a dar paso a un anhelado estado de paz y calma que propiciara una humanidad armónica y mejorada. Algunos descubrimientos científicos y tecnológicos abundarían en una esperanzadora prosperidad. Y no fue sólo la invención de la electricidad, los rayos X, los avances médicos o la aparición del teléfono sino las mejoras en la atención pública y las positivas repercusiones económicas del creciente colonialismo o la industrialización las que dibujaron un siglo de atributos optimistas. La creciente expansión demográfica parecía crear una sociedad "invencible". La música no se libró de todas estas halagadoras expectativas... La vieja Europa caía y se levantaba cual fénix una nueva Europa y ello conllevaba, además de cambios políticos, una nueva reorientación cultural ansiosa por parte los intelectuales y artistas europeos.

Anteriormente a 1900 la tonalidad tradicional llevaba asentada más de 200 años aunque ya había señales de renovación. Si la vieja Europa empezaba a desmembrarse y a reconvertirse, la música seguiría un camino revolucionario análogo buscándose la reinención y la experimentación musical. El Romanticismo dejaba paso a un panorama musical de ilimitadas posibilidades que generarían nuevas y no siempre comprendidas formas estilísticas y compositivas rompedoras.

El antiguo sistema tonal parecía derrumbarse y un nuevo lenguaje musical se empezaba a alzar ante los músicos de la época. Los compositores que apostaron por este nuevo lenguaje musical europeo fueron, principalmente, tres de los integrantes de la Segunda Escuela Vienesa: Schönberg, Webern y Berg. Estos compositores defendieron la atonalidad e influyeron en otros compositores "tonalistas" que encontraron en la atonalidad una forma de controlar —justamente— la tonalidad. Todo un imprevisto principio estético.

La irrupción de la Gran Guerra convirtió el Danubio que sirvió de inspiración de composiciones musicales románticas en el campo fronterizo bélico entre Austria y Serbia. El Danubio "azul" teñiría de rojo sangre sus aguas con una guerra para muchos innecesaria.

Los nuevos acontecimientos políticos que marcaron la Primera Guerra Mundial supusieron, en un primer momento, un velo negro en tupido entramado musical de la época. La aparición de nuevas naciones supuso la separación de las principales corrientes europeas en el terreno artístico. Muchos compositores emigraron a consecuencia de un terreno desolador para la composición musical, así como por cuestiones políticas en las que se vieron involucrados. Este hecho se acentuó aún más con la Segunda Guerra Mundial (la Alemania nazi en su búsqueda de la "pureza nacional" obligó al abandono de la creatividad musical propiciando así que muchos músicos buscaran asilo extranjero). Asimismo la música a veces estuvo coaccionada y tuvo que convertirse vehículo persuasivo de la propaganda nacionalista. Conocemos ejemplos de músicos que se alistaron y subieron al carro belicoso de la época.

Para el caso español han de tenerse en cuenta, en primer lugar, las circunstancias socio-políticas que convirtieron a nuestro país en parte neutral en el conflicto. Quizás la pérdida de las últimas colonias es-

pañolas en Cuba sumada a la guerra de Marruecos perfilaran la postura española de neutralidad y su cautelosa exclusión voluntaria en la Guerra. Esta neutralidad favoreció la economía incrementando la producción industrial y la aparición de nuevos mercados. Y eso, a su vez, conllevó que se acentuara la distinción de clases sociales que propiciaría consecuentes nuevos estilos musicales surgidos para adaptarse a los nuevos y diferenciados ambientes sociales y su forma de diversión.

Se podría decir que con el comienzo del siglo XX España viviera sumida en un lapsus de tiempo de anacronismo musical, debido a que los grandes maestros avanzaban en sus composiciones fuera de una España que gustaba de la música de los cafés o de la zarzuela. Por tanto, España quedaba fuera de las grandes corrientes musicales orquestales de una Europa en pleno romanticismo.

Dentro del aislamiento musical en la que se encontraba inmersa España aparecieron algunas figuras musicales preocupadas por recuperar y mejorar una música de calidad. Nos referimos a Hilarión Eslava, desvelado por la calidad de la música eclesiástica; a Asenjo Barbieri, recopilador de una ingente documentación musical. Sin embargo, la figura más influyente y representativa fue Felipe Pedrell cuyo estudio pormenorizado y exhaustivo de la música española ejerció una influencia decisiva y duradera en las generaciones posteriores. Así pues y de similar manera a lo que Wagner había aportado al nacionalismo musical alemán, Pedrell quiso crear y expresar a través de la música un verdadero espíritu nacional. Éste será el eje vertebrador de una nueva aportación a la composición musical que gozó de cuatro figuras españolas que impusieron su hegemonía musical en el cambio de siglo. Nos referimos a Albéniz, Granados, Falla y Turina.

Descendiendo al ámbito local, toparemos con la orientación costumbrista y popular que caracterizó el panorama musical de la Málaga en época de la Primera Guerra Mundial. Teniendo en cuenta el contexto de cultura musical española que imperaba en la España neutral, Málaga tenía fama de "cantaora y bailaora". El bien conocido dicho popular ("*Málaga, ciudad bravía –que entre antiguas y modernas– cuenta con más de mil tabernas y una sola librería*") creaba, en el ambiente malagueño, el gusto por las tabernas y los "cafés-cantante". Entre los numerosos cafés-cantantes célebres de Málaga está el famoso Café de Chinitas, lugar por el que pasaron numerosos e importantes artistas y que sería fuente de inspiración para Federico García Lorca.

*En el Café de Chinitas
dijo Paquiro a su hermano:
«Soy más valiente que tú,
más torero y más gitano».*



El café-cantante era un establecimiento público en donde mientras la clientela consumía alguna bebida se ofrecía un espectáculo artístico flamenco. Este tipo de actuaciones se desarrollaban en el escenario que consistía en un tablado de madera en el que se disponían los artistas sentados en semicírculo mientras la mujer o mujeres bailaban y los demás acompañaban el canto con palmas y jaleo. El acompañamiento instrumental se realizaba con una guitarra (implementado posteriormente con una caja o cajón a modo de percusión). Tal fue el éxito de este tipo de actuaciones que cambió la estética flamenca y se fue especializando, profesionalizando. El arte de la bailaoras se centraba de cintura para arriba con el movimiento de las manos y la cabeza, además del manejo estético de la bata de cola y el mantón; sin embargo, el de los bailaores centraba en una buena técnica virtuosa de taconeo.

El público asistente a los cafés cantantes era de lo más heterogéneo. Incluso había palcos para clientes especiales. Posteriormente al espectáculo podían ser contratados y seguir la fiesta en un cuarto reservado.

Entre los géneros musicales que encontramos se hallan las malagueñas, las rondeñas o los fandangos. Entre los cantos diseñados para bailar encontramos se interpretaban alegrías, caracoles, mirabrás... Una vez bien entrado el siglo se entremezclarían otros palos como las milongas, guajiras, el garrotín o la farruca.

El flamenquismo conllevaba algunas connotaciones negativas, pues se le asociaba a estos espectáculos el chulo, la prostituta, el juego, la borrachera, los

ajustes de cuentas a navajazos... No obstante, a pesar de estas connotaciones, que se hacían frecuentemente un hueco en las noticias de prensa, así como sus prohibiciones, los propietarios de los locales destinados a ello seguían bajo cuerda contratando y celebrando dichos espectáculos. Este tipo de ambientes inspiró –como dijimos- a Federico García Lorca para componer la siguiente letra y música: *En el Café de Chinitas*.

En el café de Chinitas

Dijo Paquiro a su hermano:

*Soy más valiente que tú,
Más torero y más gitano.*

En el café de Chinitas

Dijo Paquiro a Frascuelo

*Soy más valiente que tú,
Más gitano y más torero.*

Sacó Paquiro el reló

Y dijo de esta manera:

*Este toro ha de morir
Antes de las cuatro y media.*

Al dar las cuatro y media

Se salieron del café

Y era Paquiro en la calle

Un torero de cartel.

En conclusión puede observarse la incidencia que ejercen los acontecimientos históricos y sociales en las artes que son siempre el eco y respuesta de aquellos. La Gran Guerra espoleó la estilística musical de principios de siglo hacia nuevos caminos, creó un escenario de innovación o de conservadurismo según los casos. La música sirvió a la Guerra o se escapó de ella elevando gritos por el horror bélico; desestructuró las estructuras tonales o conformó una música nacionalista que subrayaba la identidad de los pueblos. Los temblores de la Guerra dinamizaron la cadena de transmisión de la música que encaminó su trayectoria hacia el novedoso arte musical del siglo XX.



.....

Bibliografía / Web:

- ROBERT P. MORGAN: *La música del siglo XX*. Ed. Akal Música (6). Madrid, 1999.
- JOSE M^a GARCÍA LABORDA (Ed.): *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas* (Una antología de textos comentados). Editorial Doble J. Colección de Cultura Moderna.
- JUAN ANTONIO LACOMBA AVELLÁN: *La Málaga del siglo XX*. Historia de Málaga. Ed. Prensa Malagueña.
- [www.http://nyoflamenco.es/index.php/aula-flamenca/historia-del-flamenco/700-los-cafes-cantantes](http://nyoflamenco.es/index.php/aula-flamenca/historia-del-flamenco/700-los-cafes-cantantes)

REFLEXIONES Y CONCLUSIONES SOBRE EL CIERRE DE UN CICLO. EXTRACTOR DE ESPECTROS

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.

Tengo muchas dudas relacionadas con **“la autoría intelectual”** de las **obras de arte**, inquietud que desemboca en cuestionar el concepto de **propiedad absoluta**, asignada únicamente al creador.

Veo y muestro reticencia a los adornos que visten a la exclusividad como alimento de las conveniencias particulares, por eso me resulta extraño compatibilizarlo con lo que supone realizar una **obra de arte**, es decir, uno de los actos más generosos.

Pienso que La **Obra** es una entidad con vida propia y múltiples interpretaciones, que habla por si sola y que en su concepción han intervenido muchas, diría que demasiadas consecuencias.

Creo que me tendría que parar a pensar y a buscar motivos para hacer una profunda reflexión, poniendo en igualdad de condiciones a la **libertad absoluta de pensamiento y decisión**, a la **singularidad de las circunstancias personales de los creadores**, a la **aceptación de ser parte y engranaje de la inercia que mueve el ímpetu en los artistas** e induce a la creación de estas obras y por último , empezar a asumir que **cualquier obra es una consecución ordenada de posibilidades y que su resultado existía mucho antes de que el creador decidiera cuales escoger** .

Los **artistas** y los **creadores**, condicionan la **intensidad** y la **clarividencia** selectiva que surge del **ARTE**, parecen entrar en un bucle de conmociones. Quieren ofrecer el afán y saciar la necesidad compulsiva de dar vida a las obras a costa de todo. Es la única manera de que se puedan mostrar sus resultados de forma elocuente , así también hacen brotar contenidos muy profundos y sutiles que a veces escapan a su propio control.

Antes, en el romanticismo, se convocaba a la **“Inspiración”**, un término hoy en desuso, una entelequia que crea firmes rechazos, ya que da reparo y cierto pudor nombrar.



Era **Picasso** quien construía, para interpretación de muchos, este paradigma del **“creador incrédulo”** argumentando: **“Cuando llegue la inspiración, que me encuentre trabajando”**, por cierto , frase que se ha mal interpretado en demasía.

Que el trabajo es la garantía de la excelencia no nos cabe duda a ninguno. Pero se ha denostado a la **“inspiración”** injustamente con esta frase, y que yo sepa o intuya por estas palabras, **Picasso** no la niega en ningún momento.

Sí he podido comprobar como **la niegan muchos artistas** y no es que yo la quiera reivindicar precisamente, sino que no me atrevo a negarla tan a la ligera, al igual que, tampoco defenderé con uñas y dientes su



existencia tal y como la entendemos, a saber : “Un rayo de luz divina fulminante que se introduce en la mente del artista, y este pega un fognazo sublime y se pone a crear, a componer o a escribir o a pintar” etc. etc.

Entiendo que estamos tan condicionados por todo nuestro entorno y circunstancias , que a veces, el “fognazo”, tanto de la “inspiración” como del “pensamiento incrédulo”, es para dejarnos tuerfos a todos.

Todavía hay quien se extraña ante la inquietud que supone servir como un mero catalizador y tener la oportuna capacidad de poder ser atravesado, no por un “rayo fulminante”, sino por una **concatenación de sucesos en nuestras vidas y en nuestras ideas, y que canalizando el ímpetu, deja todo dispuesto para ofrecer algo más que emociones en cada receptor-admirador, que por supuesto, libremente acepte esta impregnación.**

Hay Obras que condicionan totalmente una vida.

Me da igual la escala de valores en la que se produzca esta “**catarsis**”, tanto en el contexto del **arte culto** como en el **ámbito popular** o **mundano**. Las emociones de cada persona tienen los mismos valores para cada cual , ya que nadie vale más que nadie ni ostenta supremacía en llevar a cabo cada opción libre de este tipo; eso si, los caminos que se andan dibujan senderos de diferentes direcciones.

El **Extractor de Espectros** no descubre nada nuevo, no es un método vanguardista ni exclusivo, sólo **pone el punto de mira en obtener algunas respuestas absolutamente necesarias para crecer en perspectivas, poner claridad, eficacia y contundencia a la evidencia de ciertas inquietudes en las personas, realizar buenas acciones artísticas y continuar puliendo el camino en una marcha que hoy creo irrevocable.**

Por esta razón, entre otras, el **EXTRACTOR DE ESPECTROS** pone sobre la mesa una serie de **interrogantes y evidencias que piden redefinir y complementar el concepto de Obra de Arte, y la forma en la que se construye y se muestra la misma.**

Artistas y creadores, en esencia, han cambiado y evolucionado poco a través de toda la historia. Realmente lo que ha hecho cambiar la historia, **son las Obras** que han surgido **extraídas** por ellos, haciendo evolucionar los conceptos estéticos y filosóficos, a la par de crear las necesidades que suscitan todos los nuevos descubrimientos. **Otra vez la causalidad y sus efectos.**

No escatimo nada en dar un valor preponderante a la inteligencia privilegiada de los nombres imprescindibles que han marcado estos puntos de inflexión, lo que creo que no se debe dejar pasar por alto es, **tomar conciencia del punto de donde partimos y en el punto**



en el que estamos, para simplificar; comprender a este proceso que se le llama “evolución” y que deja detrás un sinfín de desenlaces, que de forma exponencial han desencadenado todos los sucesos que concluyen en **lo que somos hoy y lo que seremos mañana**.

Tampoco creo en las casualidades, por eso acometí este experimento que ha recogido unos frutos imprevisibles.

Dí cuenta del **Extractor de Espectros** en el pasado n° 49 de la revista **INTERMEZZO** y allí exponía la redacción y las claves de la concepción de este emprendimiento. En este proceso de investigación y experimentación, he podido comprobar muchas cosas y concluir otras tantas, pero aun hoy, creo que es pronto para divulgar todas las connotaciones y experiencias con la seguridad de poder aportar algo tangible y succulento que no se preste a equívoco. Para divulgar conclusiones, por ahora, **únicamente me valen sólo las realidades**.

Hoy puedo aportar algunos datos fiables y narrar sensaciones y alguna conclusión.

He construido **70 Guías** para la extracción de cada uno de los **Espectros**, de las que **se han utilizado 61**, dando lugar a la extracción de más de **61 Espectros** ante el público.

Cada **Guía**, da lugar a un **Espectro** diferente cada vez que se sigue e interpreta, con lo cual, cada **Espectro** es una obra distinta.

Aunque parta de la misma guía, incluye las diferentes condiciones y circunstancias del momento y recoge cada singularidad de **LA IMPRONTA** de quien actúa en el mismo instante en el que se realiza.

En total **han participado 70 personas** entre **músicos, cantantes, actores, poetas, pintores y bailarines**.

El **Extractor de Espectros NO es un método de improvisación, es un método que promueve la intuición artística y su exteriorización**. Todo el proceso se eje-

cuta bajo una serie de indicaciones de muy fácil seguimiento y se realiza bajo unas pautas que permiten unas condiciones óptimas para el fin que se persigue.

Su planteamiento es un reto, que busca conocer e identificar los **planos subjetivos, que no me cabe duda de que existen** insertos en el ser cada individuo y los hace aparecer por instinto. Así se propicia la inmersión en ellos, dando lugar a la interpretación y a la **extracción del Espectro**.

Una cascada de posibilidades inauditas, que no son fáciles de encontrar y hacer aflorar, pero que **sin duda, si se quieren buscar, se encuentran**.

He podido comprobar una relación directa y consecuente de **LA IMPRONTA (HUELLA)** con el impulso expresivo dentro de esta intención.

El **Extractor de Espectros** debe ser aplicable a cualquier manifestación de cualquier disciplina artística, así ha sido concebido. Por ahora se ha aplicado a **la Poesía, la Música con Voz e Instrumentos, al Arte Dramático, a la Pintura y a la Danza**.

Desde el año 2010, se han realizado **once conciertos, dos cursos, más otro que se realizará en Febrero de 2015 y tres conferencias, donde el Extractor de Espectros ha estado activo**. Todo esto, sin contar con todos los procesos de elaboración, concepción y estudio de cada una de las **Guías** y de los **Espectros** extraídos.

Pienso que ahora es el momento de fijar y “apuntalar” el trabajo realizado.

Ha sido una de mis prioridades, contar en este periplo, con un plantel de personas de características muy variopintas y niveles de destreza muy diferentes, pero he dado cierta preponderancia a trabajar con **LA PERSONA** y no tanto con el **ARTISTA**. Esto puede parecer una contradicción, pero no lo es, ya que **el Arte se manifiesta como un idioma elevado de la persona** y esto es uno de los pilares que sustenta la credibilidad y la sinceridad de este apasionante proyecto y sus re-



sultados. **Cada actuante pone el poder de su talento, formando parte de una intención eficaz para el fin que se propone.**

Me ha interesado de forma especial el trabajo con niños y personas de un nivel inicial de aprendizaje, ya que poseen un intelecto mucho más diáfano, que no ha sido todavía filtrado por los corsés que se van superponiendo con el paso de los años.

Como ejemplo de lo que digo, se han realizado conciertos y espectáculos con una estética muy actual e innovadora y de una gran calidad artística, **con apenas tres ensayos antes de cada evento y muy pocas indicaciones, donde ninguno de los intérpretes sabía nada de lo que iba a realizar con anterioridad y sin escribir ni una sola nota musical en una partitura.**

Ahí han quedado registradas todas las acciones y sus resultados se encuentran al alcance de todos.

Creo que el verdadero valor de la realización de este trabajo, es la constatación de asumir, que para crear y producir arte, es necesario poseer grandes espacios de libertad.

Una cosa es desarrollar la técnica en cualquier disciplina artística, cosa absolutamente necesaria para avanzar, y otra, tocar los resortes que permiten hacer aflorar el arte. Comprender que aunque debemos someternos a una disciplina férrea, **lo más importante es aprender a ser libre y a saber elegir.**

El próximo día **8 de Diciembre** en el recientemente inaugurado **Museo Jorge Rando de Málaga**, se pondrá fin a un ciclo importante del **Extractor de Espectros**, con una actuación que se llamará **“En el Bullicio ciego”** y de alguna manera, **motivada e inducida por lo que en la física se denomina “Teoría de Cuerdas”.**

Contaremos con la actuación de **“Provisional Danza”**, compañía de la Coreógrafa y Bailarina **Carmen Werner** y el Bailarín **Alejandro Morata**. Intervendrán también las jóvenes Sopranos **Cristina Risueño y Laura Sánchez**, así como el Clarinetista, Compositor y Bajo Cantante **Francisco Javier Moreno**, la joven Violinista **Blanca Barrientos**, la Artista Plástica **Mercedes López** y yo mismo como Compositor, Tenor y Director.

.....

Enlaces:

La información y los datos sobre el Extractor de Espectros se pueden encontrar en el siguiente enlace:

<http://elblogdepedrobarrientos.blogspot.com.es/2012/12/musica.html>

Y el contacto para obtener cualquier información adicional es el correo :

extractordeespectros@gmail.com

LA MÚSICA DE VERMEER

ESTUDIO MUSICOLÓGICO DE LA ORGANOLOGÍA EN SUS OBRAS

PILAR FLORES NÚÑEZ
Musicóloga

El pesado cortinaje, a modo de telón, transmite una atmósfera teatral a la composición. Retirado a un lado de la escena, nos convierte en espectadores, que contemplan sin ser descubiertos, lo que parece una obra de teatro, en la que un pintor dibuja a su modelo. Nuestra intrusión es testigo silenciosa del momento de intimidad de la creación. La luz entra por la ventana focalizándose en la pared sobre un mapa de los Países Bajos antes de la firma del Tratado de Westfalia. La escena se desarrolla en el interior, quizá el propio taller del artista, aunque la sala que se muestra parece no tener mucho que ver con el estudio de un pintor, al mostrar un suelo con losas de mármol, muebles nobles, un tapiz o mapa de cierta envergadura en la pared... sobre la mesa se hallan varios objetos: un libro, un cuaderno, paños de seda, una máscara....

El artista, quizá el propio Vermeer, de espaldas en el margen derecho, viste a la antigua usanza del siglo XV, a pesar de que la creación es de un siglo y medio después, como si interpretase en el elenco, a un gran maestro flamenco de la pintura, y ante un lienzo casi en blanco, parece empezar a esbozar la corona que cubre la cabeza de su musa. A la izquierda ésta aparece vestida con falda amarilla y manto de seda azul, sostiene en su izquierda un libro y en la derecha una trompeta...

Este cuadro, pintado en el 1665, permaneció en la casa de su creador hasta su muerte, pues fue incapaz de desprenderse de él. Denominado "Alegoría de la pintura", tal y como aparece citado en una anotación notarial del 24 de febrero de 1676, fue el pago con el que su esposa pudo saldar las deudas contraídas con su madre, después de haber sido olvidado en algún rincón de la casa tras la defunción del pintor. Así pasó de mano en mano y fue atribuido a otros artistas, hasta que estudiosos confirman la compra por Hitler, por debajo de su precio, para su residencia de Berchtesgaden. Finalmente parece que acabó, junto con otras obras maestras a finales de la Segunda Guerra Mundial, en minas de sal que las protegieran de los bombardeos aliados.

Pintores, escultores y otros artistas han utilizado referencias a la música en sus obras a lo largo de toda la historia del arte. Así es por ejemplo que Caravaggio y Tiziano, entre otros, pintaran con frecuencia instrumentos en sus



"Alegoría de la pintura"
Vermeer

obras. Parece que ambos tenían una razón precisa para plasmar en sus cuadros objetos musicales. En sus pinturas tales elementos podían ser utilizados como símbolos, por medio de los cuales, se permitían tomar partido en cuestiones de moral.

La mayor parte de los cuadros de Vermeer son escenas de interior, domésticas, lo que terminó constituyendo un género desarrollado a partir del 1620. Eran cuadros destinados a decorar las residencias de la burguesía holandesa, por lo que sus personajes se representaban a menudo ricamente vestidos, tocando algún instrumento, tomando lecciones de música, protagonizando escenas de galanteo, o visitas y lecturas de cartas... preocupados tanto por el verismo y el entretenimiento, como por la moralidad.

Organología en Vermeer

Si se realizase un inventario de algunos de los instrumentos que aparecen en los cuadros conservados de Vermeer se podrían incluir, tres virginales muselares, un clavicémbalo, tres bajos de viola, cuatro cítolas, una guitarra, una trompeta, una flauta dulce.... A juzgar por el número de cuadros de damas sentadas o posando con instrumentos a mediados del Barroco, entre los que se cuentan escenas de Frans van Miers, Jan Oteen, Gerard Borch, Gerard Dou, Gabriel Metsu y el propio Vermeer, se podría concluir que la capacidad de las mujeres para este arte era muy estimada, de manera que una vez dominado en manos femeninas, éstas pasarían a interpretar "música doméstica" en grupos pequeños de cámara o individualmente. Además de ser una forma artística de expresión indicada para una mujer joven, también tenía la función social de servir de contacto entre sexos.¹

La generalidad de las fuentes coinciden en identificar el instrumento representado en la "Alegoría de la pintura" como una trompeta, que siendo datada la obra en el Barroco, debiera haber sido una trompeta barroca o natural, muy extendida en esta época.



La trompeta era uno de los instrumentos más importantes a causa de su empleo para ocasiones ceremoniales, tanto en tiempos de guerra como de paz, ya que su sonoridad, clara y penetrante, brillantísima, estaba perfectamente adaptada a las interpretaciones al aire libre. Pero a partir de la mitad del siglo XIV, había adquirido tal longitud que se empezaron a enrollar, y se terminaron afinando en re, e incorporando a la música culta de concierto. Fue entonces cuando compositores como Haendel y Bach, escribieron música en la que se le daba el papel protagonista. Después de ellos, comenzó un periodo de decadencia de ésta y fue degradada a roles secundarios.

Llama la atención que Vermeer represente la trompeta recta, cuando la natural usual y más extendida, para la que se componía en aquella época es precisamente con la que aparece retratado Gottfried Reiche, gran intérprete y compositor barroco del momento, solista de Bach en innumerables ocasiones y a quien el pintor Haussmann immortaliza con su instrumento. Éste también retrató al propio Bach sosteniendo una partitura.

Esta trompeta natural era un instrumento sin válvulas que requería una técnica especial con los labios. Era tan aguda que nunca pudo ser sustituida en la Edad Contemporánea por una moderna para las interpretacio-

1 Piero Bianconi, *La obra pictórica completa de Vermeer* (Barcelona: Noguer, 1973)



nes históricas, ya que la intensidad de la actual hubiese destruido el balance de la orquesta. Se empleaba durante los siglos XVII y XVIII, tanto en Italia como en Alemania, adaptada a tesitura aguda y después, poco a poco, acabó por aplicarse a cualquier parte escrita en este registro para trompeta de orquesta. Incluso en obras de Bach y Händel, las partes correspondientes al *clarino* se interpretaban con una pequeña trompeta afinada en Re, aunque el instrumento figurara por primera vez de una manera explícita en la partitura del Orfeo de Monteverdi.²

Esta trompeta natural, también llamada "clarino", difiere mucho de la que aparece en Vermeer:



La diferencia entre la del cuadro y la que se muestra en la foto, es tan grande, que tras una revisión bibliográfica sobre el tema, otra posibilidad, como se menciona en la "Iconología" de CESARE RIPPA, uno de los tratados más utilizados como referencia iconográfica en el Renacimiento y Barroco, es que el instrumento del que tratamos en nuestro cuadro sea realmente un trombón³. También es necesario recordar que el antecedente del trombón es justamente esta trompeta bastarda.

Todo ello parece indicar que a pesar de que Vermeer immortalizaba escenas de música doméstica, en este caso no dibuja la trompeta barroca, ni la clarino que es doblada sobre sí, sino que dibuja una recta "heráldica", que lejos de todo ámbito doméstico, era la acorde para tocar música militar.⁴

2 Michels Ultrich, *Atlas de música I* (Madrid: Alianza editorial, 1993) p 51

3 Cesare Ripa, *Iconología* (Madrid: Ediciones Akal, 2007)

4 Mary Remnant, *Historia de los instrumentos musicales* (Barcelona: Robinbook, 2002) pp. 156 a 159

Hermenéutica. Análisis musicológico del documento iconográfico. De lo visible y lo invisible en Vermeer.

Entre todas las interpretaciones barajadas en la crítica artística sobre la elección de Vermeer de esta trompeta heráldica para su "Alegoría de la pintura", tres son las más reiteradas⁵:

Interpretación 1: Algunos críticos piensan que se trata de un homenaje del pintor hacia los gobernadores de la casa de Orange, en un momento delicado, debido a su enfrentamiento con Francia durante la guerra franco-holandesa que abarca del 1672 al 1678. Esta hipótesis vendría refrendada por la presencia de la lámpara con el águila bicéfala, símbolo de los Habsburgo, lo que indicaría que la obra estaría pintada para conmemorar la alianza firmada entre las Provincias Unidas, el Imperio Alemán, España y Lorena contra la Francia de Luis XIV que se produjo el 30 de agosto de 1673.

Interpretación 2: Los últimos estudios han puesto de manifiesto que la mujer que aquí aparece no es una alusión a la pintura, sino que se trata de la personificación de Clío, la musa de la historia y la poesía heroica según la mitología griega, a quien se suele representar como una muchacha coronada con laureles, vestida con falda amarilla y manto de seda azul, que porta en su mano izquierda un libro escrito por Tucídides, y en la derecha una trompeta, con lo que muy probablemente Vermeer quiera destacar un acontecimiento histórico relevante.

Interpretación 3: Bozal interpreta que Vermeer, con este trabajo, quiere decirnos lo siguiente: la pintura antigua representaba la Historia y era digna de la gloria, en ella se basaba su nobleza.

Por tanto no podemos hablar de una escena costumbrista ni doméstica de la época, de las que solía representar Vermeer, pues las mujeres no eran usuales de la práctica de instrumentos de viento, salvo que fuera el caso realmente de una musa. Por tanto se trata de una alegoría donde Clío es pintada para conmemorar la alianza firmada entre las Provincias Unidas, el Imperio Alemán, España y Lorena contra la Francia de Luis XIV, motivo por el cual, no sujeta en su mano una trompeta natural clarino, sino una trompeta heráldica militar, que luego sería el antecedente del trombón. De esta forma convergen las diferentes interpretaciones que recogen los críticos de arte.

5 www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores

Bibliografía:

- Piero Bianconi, *La obra pictórica completa de Vermeer* (Barcelona: Noguer, 1973)
- Michels Ulrich, *Atlas de música I* (Madrid: Alianza editorial, 1993) p 51
- Mary Remnant, *Historia de los instrumentos musicales* (Barcelona: Robinbook, 2002) pp. 156 a 159
- Cesare Ripa, *Iconología* (Madrid: Ediciones Akal, 2007)
- www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores

Evolución organológica. La pintura como testigo del desarrollo histórico de los instrumentos

La evolución organológica de los instrumentos nos ha condenado a no saber cómo eran estos realmente. Los únicos testigos de la historia para la recreación, antes de los primeros sistemas de grabación y reproducción, eran las obras de arte, sobre todo la pintura y la escultura. Sin embargo, el valor musicológico del documento iconográfico no resulta demasiado clarividente, empezando por el hecho de que la misma percepción del instrumento se diluye en el fondo izquierdo, inclusive ocultándose una parte del mismo por la espesa cortina.

El año 1850 trajo consigo la decadencia del instrumento, coincidiendo con la introducción de llaves y pistones, que suponía una técnica de ejecución más simple y sencilla, así como también la destrucción de la suavidad del registro agudo.

La evolución del instrumento implicó la transformación de algunos de sus elementos, lo que afectó al sonido. Así con la llegada de las interpretaciones "históricamente informadas", se optaron por las siguientes soluciones posibles para ejecutar las obras de aquel entonces, como por ejemplo es el caso de Bach: Algunos fabricantes construyeron específicamente las "trompetas Bach", aunque su resultado no fue el esperado. También se probó la interpretación de estas obras con el saxofón soprano, como fue el caso del director Klemperer quien así lo usó en sus grabaciones. En el 1960 se opta por construir la "trompeta clarín", a partir del cuadro mostrado arriba que retrataba al famoso trompetista de Leipzig, Reicha, colocando agujeros en vez de llaves. Su primer intérprete fue Walter Holy. En el 1970 los intérpretes históricos cambian a la trompeta natural sin llaves, manteniendo el uso de los agujeros no originales. Finalmente y recientemente se ha podido comprobar el valor de la boquilla en estas ejecuciones concertísticas, por lo que se han empezado a construir boquillas históricas.

Lo cierto es que pesar de todos los intentos de aproximación, jamás sabremos cómo sonaban, ni alcanzaremos a imaginar los sonidos en los que pensaron los compositores al crear sus obras para estos instrumentos.

HAYDN Y SUS PRIMEROS CUARTETOS DE CUERDA. EVOLUCIÓN DE LA ESCRITURA

IVO CORTÉS

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

Resumen:

El siguiente artículo aborda las primeras composiciones para cuarteto de cuerdas. Puesto que resulta ser un tema muy amplio, y abordable desde diversos prismas, vamos a centrar la atención en el que hoy en día se considera el padre del citado género; el compositor Franz Joseph Haydn. El compositor austriaco compuso, según los datos objetivos de los que disponemos, 83 cuartetos reconocidos. Algunos de ellos, por su estructura, recuerdan más al *divertimento* que al cuarteto como forma de cuatro movimiento actual. El propio compositor solicitó, a su editorial Artaria, que editara sus cuartetos empezando por los op.9, y ese será nuestro punto de partida; los cuartetos op.9 como primeros cuartetos de cuerda reconocidos por el propio compositor.

Palabras clave: Cuarteto, divertimento, cuerdas, Haydn, Esternházy.

Introducción.

Haydn fue uno de los compositores más prolíficos de la historia. Sus obras incluyen 104 sinfonías, 83 cuartetos de cuerda, 52 sonatas para piano, una gran cantidad de conciertos, muchísimas piezas para música de cámara, un número considerable de obras corales, 23 óperas, 4 oratorios, e innumerables misas. Sin embargo, durante el siglo XIX ha sido el compositor eclipsado. A los románticos les interesaba Mozart, y muy pocas obras de Haydn. El extraordinario resurgimiento del clasicismo y el barroco, después de la II guerra mundial, han elevado su figura al lugar que le corresponde.

La contribución técnica más importante de Haydn es, sin duda, la consolidación de la forma sonata. Asimismo se le denomina el “Padre de la sinfonía”, y con la misma justicia se le podría llamar el “Padre del cuarteto de cuerda”. Por su incomparable belleza, y por lo que ha supuesto su influencia en posteriores compositores; tales como Mozart y Beethoven, los cuartetos de Haydn son de las páginas más bellas heredadas del clasicismo.

En este artículo, y debido a la gran cantidad de cuartetos que compuso, vamos a tratar los primeros opus del compositor, aquellos que el compositor consideró sus primeros cuartetos reales, y en concreto, los opus 9.

Haydn y el cuarteto de cuerda.

Para la composición de gran parte de sus obras, Haydn contaba con patrones, modelos de composición bien asentados para la época. Tales composiciones comprendían música sacra, óperas, sonatas para teclado, e incluso sinfonías. Pero no tuvo la misma suerte para la creación de los cuartetos. Él fue el creador del género, a la vez que Boccherini, más o menos sobre 1760, aunque independientemente el uno del otro. Podemos reseñar, también en este punto, la figura del compositor Gossec, el cuál hizo también alguna incursión en el género (cuartetos op.15, 1770).



Fragmento de un cuarteto manuscrito por Haydn.

Según Georg August Griesinger, amigo y biógrafo de Haydn, el primer cuarteto del compositor se oyó a mediados de la década 1750-60, época en la que el compositor trabajaba para el barón Carl Joseph Fürnberg. Dicho evento tuvo lugar en el castillo de Weinzirl. No obstante, la concreción de cuarteto se construye a partir de 1760, comprendiendo una obra a cuatro partes o voces reales, sin la utilización del bajo continuo, y realizada para cuatro instrumentos de cuerda frotada; dos violines, una viola, y un violonchelo. El trato hacia las diferentes voces se realiza de forma equilibrada, en un estilo camerístico, y adoptando el estilo de lo que, en el siglo XIX, se denomina trabajo temático y forma sonata. Aunque los orígenes del nuevo género puedan ser varios y diversos, se puede decir que nace en el tercer cuarto del siglo XVIII. Ningún género anterior explica su evolución hacia el cuarteto, como es el caso de la obertura hacia la sinfonía.

Pronto enraíza en Italia, en Francia, en Austria, y en Bohemia. Al principio, aproximadamente hasta 1780, gozaba de primacía en París. La difusión en la capital francesa era mayor. A partir de dicho año, y con cerca de treinta cuartetos en el haber del compositor Joseph Haydn, la excelencia va a parar a la ciudad vienesa. Con el paso del tiempo, la denominación de *divertimento* se transforma en *quatuor*, término importado de París. El mismo Haydn utiliza el término *Quartett* (en alemán) para referirse a su op.33, composición de 1781. No obstante, Viena juega un papel muy importante en el desarrollo del nuevo género. Antes de la composición de los op.9, 17, y 20, los cuales datan de 1769 a 1772, Haydn compuso divertimentos, categoría en la que se engloban los “Cuartetos de Fürnberg” (op.1 y op.2, compuestos en 1757 y poco después).

Haydn compuso un total de 83 cuartetos de cuerda. Este dato tiene su base en la edición completa realizada por Ignaz Pleyel, alumno del propio compositor, en París. Todo ello se consolida además por el hecho de que Pleyel tomó dicha relación de obras del *Haydn Verzeichnis* (catálogo que el propio compositor hizo a partir de 1804). De la edición de Pleyel emana la relación de opus que conocemos hoy en día, las cuales habría tomado de



Escultura de Anton Grassi. Haydn consideraba este busto como la obra que mayor parecido guardaba con su persona.

anteriores ediciones aparecidas. Se llegó a contabilizar 83 cuartetos de la forma que a continuación se expresa: seis cuartetos para cada uno de los op.1, 2, 9, 17, 20, 33, 50, 54, 55, 64, 71, 74, y 76; dos cuartetos op.77, los cuartetos aislados op.42 y 103 y, por último, las *Siete Palabras de Cristo* calificadas como obras de cuarteto (op.51).

Muy en contraposición al caso de las sinfonías, Haydn no compuso cuartetos

de forma continuada, sino que mas bien, lo hizo por períodos aislados en el tiempo. Los diez "Cuartetos de Fürberg" (hacia 1757-1760), los dieciocho op.9, 17, y 20 (1769-1772), los seis op.33 (1781) y el op.42 (1785). Fue a partir de ese momento cuando Haydn se prestó de forma continuada a la composición de cuartetos; los seis, respectivamente, de las op.50 (1787), 54-55 (1788), 64 (1790), 71-74 (1793) y 76 (1797), los dos de la op.77 (1799) y, por último, el inacabado op.103 (1802-1803). Los números de opus no proceden de Haydn, sino de Pleyel. De cualquier forma, podemos decir que es a partir del op.9 donde cada opus representa un conjunto de piezas concebidas como tal por el propio Haydn. Sin embargo, el orden de piezas dentro de cada opus no siempre está relacionado con el orden de composición, el cual se conoce con seguridad en algunos casos.

Los opus 9: La primera colección auténtica de cuartetos de Haydn.

Se supone que Haydn habría dicho a Artaria, su editorial en Viena, que cuando fuesen a publicar su colección de cuartetos de cuerda solo incluyeran desde los op.9, no.19 en adelante. De hecho, hasta el momento, ya existía una especie de edición compilada, publicada en partes por la firma Pleyel en París. En dicha publicación, compuesta por tres noveles conjuntos "opus" de seis piezas cada uno (listados hoy en día como op.1, op.2, y op.3) le siguieron, empezando con el no.19, las series "op.9".

Esta declaración de Haydn, a pesar de su avanzada edad, es de una importancia relevante. Aunque la memoria del compositor, a sus 70 años, fuese degradándose rápidamente, y aunque a veces fuese incapaz de discriminar si un trabajo estaba compuesto por él o no, el repudio que sentía acerca de los primeros 18 cuartetos de la edición de París habría servido como una advertencia para la posteridad. Desgraciadamente no se ha tomado muy en serio. Gracias a las investigaciones internacionales realizadas en décadas recientes, y por supuesto a las iniciativas para la realización de una completa edición actualizada (*Joseph Haydn Werke*), se ha rescatado la cuestión de la autenticidad considerando los 83 cuartetos de Haydn aceptados tradicionalmente. Dichas pesquisas han revelado que los "opus 3" no fueron compuestos por Haydn. Por otro lado se ha contemplado que, en la edición de París (que no la original, pues no existe), nueve de las 12 piezas encontradas en el "opus 1" y en el "opus 2" son cuartetos reales, encontrándose dos sextetos y una sinfonía. Estas nueve piezas mas una décima en Mi bemol mayor forman ahora un volumen bajo el título de *Diez Divertimentos de juventud para Cuarteto de Cuerda*. Habrían sido agrupados como 'opus' por la editorial de París y no por Haydn, sin el co-

nocimiento del propio compositor. Eran composiciones aisladas, y cada una de ellas tenía cinco movimientos, incluyendo dos minuetos. Presumiblemente, la mayoría de ellos pertenece a la época de juventud de Haydn en Viena, antes de unirse al hogar del príncipe Esterházy en calidad de músico, sobre 1761.

En estos primeros cuartetos (los op.1, y 2, escritos entre 1775 y 1760), Haydn deja a un lado la práctica de "cuarteto de primer violín", muy valorado por los franceses, e intenta encontrar un equilibrio mayor entre las voces. La viola se va independizando y adopta un rol más temático (cuarteto op.1, nº1), incluso desarrolla motivos que le libera de la función acompañante o simplemente armónica (op.2, nº3). Otra peculiaridad que encontramos en estas primeras incursiones para cuarteto son las intervenciones en *pizzicato*, aportando un elemento de variedad. No obstante, las estructura de estos, todavía noveles cuartetos, es imprecisa, y recuerda al divertimento.

El deseo de Haydn contemplaba su colección de cuartetos empezando por los opus 9. Así se lo hizo saber a su editorial Artaria. Pero, ¿Por qué Haydn deseaba empezar la retrospectiva edición de sus cuartetos de cuerda con los op.9? ¿Cuál es la línea divisoria entre sus trabajos de juventud de cinco movimientos y los de cuatro?: ¿El título de las piezas?, ¿la agrupación que los interpretara?, ¿la calidad de la composición?, ¿o meramente la diferencia en el número y arreglo de los movimientos?

No creemos que el título haya sido un factor decisivo en esta cuestión. Ningún manuscrito de Haydn ha sobrevivido, ya sean las diez piezas de juventud o las seis del op.9, pero él mismo se refería (en lengua italiana) a los trabajos de su catálogo personal (*Entwurf-Katalog*), desde 1765 en adelante como; *Cassatio à 4^{tro}*, *Divertimento à 4^{tro}* (10 de juventud), *Divertimento a quattro*, a *4^{tro}* (op.9). Los manuscritos de los dos siguientes cuartetos de cuerda, catalogados como opus, han sobrevivido, y el título también es de "divertimento". Todo ello denota la carencia de importancia para el propio compositor en lo que al nombre/título de la pieza respecta.

Tampoco ha habido, por lo que sabemos, un cambio en la agrupación que interpretara estas obras. Algunos musicólogos han analizado y debatido acerca del bajo, etiquetada *basso* en los primeros divertimentos para cuarteto, sobre la posibilidad de que fuese interpretada por un contrabajo (quizá por un contrabajo y un violonchelo juntos), o sobre la posibilidad de que varios músicos tocaran cada parte/voz. Hoy en día se acepta, de forma generalizada, que el compositor utilizaba dos violines, una viola, y un violonchelo. Por supuesto que se debe contemplar, el hecho de que ocasionalmente se tocaran estas obras con una orquesta de cuerda. En el caso de los op.9, considerados innegablemente cuartetos de cuerda, una edición impresa muestra un bajo cifrado, suponiendo pues la participación de un instrumento de tecla en la ejecución. (Esta edición se publicó bajo la firma de Hummel en Amsterdam, en 1771, y fue la primera edición de los op.9). Dicha publicación también se realizó sin el consentimiento de Haydn, por lo que la veracidad de dicho material es más que cuestionable.

Según hemos ido analizando, el factor determinante para que Haydn considerara los op.9 como primeros cuartetos de cuerda no ha tenido nada que ver con la agrupación que los interpretara, debe haber sido la calidad de la composición lo que fuese determinante ante los ojos del compositor. Ciertamente, sus divertimentos de juventud para cuarteto de cuerda estaban entre sus mejores y más ambiciosas composiciones instrumentales de la época. Pronto aparecieron impresos en París, Londres, y Amsterdam, y junto con sus sinfonías gozaron de gran popularidad en Viena y en las tocatas de los monasterios austriacos. Pero el período de más o menos diez años, que separaba las piezas de

cinco movimientos escritos en su juventud, de los primeros seis cuartetos de cuerda op.9 escritos en cuatro movimientos (pensados obviamente como un conjunto 'opus'), fue la década en la que Haydn desarrolló una gran personalidad como compositor. En cuanto a originalidad y concepto de este nuevo género de composición, el op.9 es merecidamente comparable a sus mejores sinfonías, y a las sonatas para instrumentos de tecla, obras compuestas alrededor de 1770.

No se sabe con seguridad por qué y para quién se escribió esta nueva forma de cuartetos. Debido a la ausencia del manuscrito original, el año de la composición es también una incógnita, aunque Georg Feder considera, en la controvertida edición completa, que 1770 es la fecha más probable. A menudo se sostiene que los doce tríos para baritón de Haydn, escritos para su mecenas, el príncipe Miklós Esterházy "El Magnífico", indujeron a Haydn a escribir piezas más reales, música de cámara profesional en contraste con estas piezas de carácter amateur. Este argumento es improbable, a la vez que lo es el hecho de que Haydn escribiese la parte del primer violín para Luigi Tomasini, el mejor violinista de la orquesta Esterházy. Al fin y al cabo, no es cierto del todo, que los ciclos de seis cuartetos sobre 1770, 1771, y 1772 (op.9, op.17, y op.20) enriquecieran la actividad musical en la corte de Esterházy. Los op.9 podrían haber sido compuestos para un encargo desconocido, o puede que el mismo Haydn probara su mano proporcionando contenido a un nuevo género, que aunque no fuera realmente nuevo, iba ganando terreno. Suponemos que la difusión de los trabajos se llevó a cabo empleando copistas, posiblemente no sin algún beneficio económico para él mismo. Atendiendo a las fuentes, esta suposición es más que probable: Las mejores colecciones, en cuanto a las partes se refiere, y con la menor cantidad de errores, han aparecido en librerías vienesas y en archivos de monasterios austriacos, y no en la colección de Esterházy. Dichas copias son mucho más auténticas que las primeras ediciones impresas de las partes, las cuales aparecen sin el consentimiento de Haydn. Algunos ejemplos de ello son; La edición Hummel de 1771, en cuya propia firma se presenta numerado el opus como *Oeuvre VII*, y la edición Paris Huberty, la cuál aparece numerada como *Oeuvre 9e*.



Imagen actual del Palacio Esterházy, donde Haydn pasó gran parte de su vida.

En las publicaciones tradicionales de hoy en día, ambos opus y números, del 1 al 6, han sido heredadas de la edición Huberty. Existe una buena razón para creer que el orden aceptado en la disposición; No.1 Do mayor, No.2 Mi bemol mayor, No.3 Sol mayor, No.4 Re menor, No.5 Si bemol mayor, y No.6 La mayor no es del propio Haydn, ya que el propio compositor ordenó los seis en su catálogo personal (*Entwurf-Katalog*) de la siguiente forma: Re menor, Do mayor, Sol mayor, Mi bemol mayor, Si bemol mayor, y La mayor.

Estilo Opus, tipos de movimiento, y el cuarteto de violín ideal.

Como ya se ha mencionado, la fecha exacta de composición de los opus 9 se desconoce, pero presumiblemente sobre 1770. Independientemente de eso, se considera que el proceso de composición en este caso ha sido similar al que más o menos se ha podido reconstruir de los volúmenes manuscritos op.17 y op.20, escritos en los siguientes años, 1771 y 1772. Haydn no era un compositor rápido. Según sus propias palabras: "*Nunca fui un autor veloz, y compuse con atención y diligencia*". Junto con sus tareas diarias, debe perfectamente haberle llevado varios meses, quizá incluso medio año, completar un ciclo (ópera) de seis cuartetos. En la fase inicial improvisaría en su clavicordio, buscando material adecuado y temas, haciendo bocetos de los principios de los movimientos hasta que tomaran forma, dejándolos a un lado. Una vez que emergiese la parte más importante, de entre una suficiente variedad de cuerpos de piezas, escribiría la partitura usando los borradores que hubiese almacenado como recuerdos, empezándolo, como era su costumbre, con las palabras *In Nomine Domini* (En el nombre de Dios), y firmándolo con su nombre.

Particularmente, en el caso de los cuartetos de cuerda, las seis piezas formando un determinado opus de Haydn muestran un claro estilo de opus, en los cuales, la apertura de los movimientos juega un papel fundamental. Al menos tres o cuatro principios de cuartetos, del mismo conjunto de seis, tienen el mismo tempo y



Pintura que muestra a Haydn dirigiendo un ensayo de cuarteto.

básicamente la misma estructura, aunque los temas musicales sean diferentes. Si se conoce el orden de la composición, casi se puede sentir el desarrollo del género desde el principio. A una pieza básica (si nuestro orden es correcto; la que empieza en Re menor) le sigue, paso a paso, una refinada variación (Do mayor, Sol mayor), conduciendo al más desarrollado estilo de unidad (Mi bemol mayor), el cuál es el más largo, incluso en número de compases. Los movimientos de apertura de estas cuatro piezas están en 4/4, tempo 'moderato' y forma sonata, y emplean una gran variedad de vocabulario rítmico. La cantidad de compases, sin atender a las repeticiones, son 75 en el cuarteto en Re menor, 72 en el de Do mayor, 81 en el de Sol mayor, y 109 en el de Mi bemol mayor. Aunque Haydn no fuese el único compositor de Viena en el uso del 'moderato' para los movimientos de apertura, y aunque estos 'moderatos' no fueran tan sustanciales en los tríos con baritón, su uso en estos cuartetos los encarna de una forma ideal. Todo esto viene a significar que no hay cuatro instrumentos iguales tocando en un estilo musical conversado, sino cuatro músicos muy cercanos, prestándose atención el uno al otro, e interpretando de una forma espiritual, virtualmente con la libertad y la retórica de una interpretación 'a solo'. Es un trabajo más complejo, más flexible, más concentrado, y más intelectual que cualquier música para solistas.

Una característica esencial de este nuevo género, el cuál estableció el propio Haydn en estos cuartetos opus 9, independientemente de las obras que sus contemporáneos escribiesen alrededor de 1760, es la concentración y el alto nivel de organización intelectual. Desde ese momento, el cuarteto deja de ser *Tafelmusik* (lo que denominamos música de fondo que no requiere atención) para convertirse en música que exige la concentración del oyente, deleitando con formas y estilos más

EVOLUCIÓN DE LA ESCRITURA

exigentes. Aunque realmente los que más disfrutaban este estilo de música en su forma más espiritual son los propios intérpretes. Solo se necesitaron unos pocos opus más del propio Haydn para que los compositores entendieran el ideal de conjunción, y mostrar así habilidad profesional en el estilo de composición del cuarteto de cuerda.

No es exagerado hablar de concentración máxima al referirnos a estas obras. Incluso la estructura de cuatro movimientos de los op.9 se diseñó de forma que el oyente encontrase los movimientos de la mejor y más estimulante forma posible. Por ejemplo, el movimiento *minuet* se emplaza detrás del primer movimiento, evitando así un estilo arcaico o una falta de madurez en la estructura. El movimiento de apertura es el más largo, y sin duda el más complejo. A continuación le sigue el *minuet* (un movimiento de duración más corta), y después un movimiento lento, de forma que emerge una doble conjugación de movimientos "largo-corto-largo-corto". El primero apunta directamente al intelecto, el segundo es un baile rítmico, el tercero es sentimental, y el cuarto es un movimiento de experiencia 'muscular'. Estos cuatro movimientos juntos se asemejan a un evento teatral, incluyendo un nudo dramático, un delicado drama bien tejido, una historia bailada como una pantomima, una confesión lírica o aria, y una escena final con la viveza de la *commedia dell'arte*. Aunque la analogía pueda resultar remota, la experiencia obtenida por Haydn gracias al recién construido teatro Eszterháza debió haberle inspirado en todo esto, y de la misma forma, elementos operísticos fueron sin duda empleados en esta espléndida forma instrumental; no solo en el estilo arioso o siciliano de los movimientos lentos, sino en el uso de la parodia como reminiscencia de un dramático recitativo acompañado que cambia (Do mayor, Si bemol mayor) en el *finale*.

Muy en contraposición con las primeras incursiones de cuarteto, los opus 9 constituyen un ideal de "cuarteto para violín" en el que, normalmente, las partes no tienen el mismo rango, ya que el primer violín tiene un papel predominante. No está claro si esta singularidad en la composición se debe a la incompleta expansión de la nueva forma. Después de todo, muchos movimientos en este opus están estructurados para dar la impresión de que los intérpretes son iguales en el sentido más estricto, ese es el ejemplo de los *finales* en los cuartetos en Re menor y Sol mayor, o del largo en Mi bemol mayor del cuarteto en Si bemol mayor. Pero, ¿son realmente estas grandes obras las que mejor muestran estas nuevas características? Posiblemente los movimientos de apertura más originales (cuarteto en Re menor, Do mayor, y Mi bemol mayor), pero sobre todo los segundos, terceros, y cuartos movimientos se sitúan entre lo que es una composición camerística establecida por el primer violín, y una "democrática" (aunque no necesariamente polifónica) composición de cuarteto. Por supuesto que existen auténticos solos de violín acompañados por los otros tres instrumentos. Un ejemplo de ello lo encontramos en el movimiento lento del cuarteto en Do mayor, y especialmente en el movimiento de apertura del

cuarteto en Sol mayor. En cualquier caso, todo esto parece ser una decisión meditada por el propio compositor, componiendo y pensando la colección 'opus' para un profesional capaz de improvisar cadencias, usar dobles cuerdas, y sobre todo para alguien que esté capacitado para resolver todo tipo de problemas técnicos, especialmente en el registro agudo del instrumento. Quizá el violinista en cuestión fuese Luigi Tomasini. De cualquier forma, la figura del violinista reluce en estas obras de manera más clara que en otras obras, incluidos los conciertos de violín que el propio compositor dedicó a este intérprete.

Algunas reflexiones:

Cuando realizo la audición de un cuarteto, entiendo lo que muchos músicos sienten cuando hablan de esta formación, y es que el cuarteto es el instrumento perfecto, el más equilibrado de todos. Cuatro instrumentos de la misma familia, capaces de encontrar afinaciones imposibles para los instrumentos temperados, capaces de explorar texturas aterciopeladas, brillantes, dramáticas, sublimes... Indagar sobre el origen de esta formación resulta ser apasionante, a la vez que necesario para llegar un poco más allá, para entender la evolución de un género insólito. Y aunque creamos que siempre ha existido, ha sido el compositor austriaco quien dio forma y sentido a lo que hoy día es una formación habitual en los conciertos de cámara.

Asimismo, ha sido la versatilidad de esta formación la que ha suscitado el interés de todos los grandes compositores a partir de Haydn. Y haciendo reflexión sobre el primer gran compositor en escribir sobre este género, creo y me siento en la obligación de alentar a todos los lectores hacia la audición de sus cuartetos de cuerda. Sin duda son obras maestras que muestran el clasicismo en su plenitud, un arte equilibrado donde la forma impera con lógica y estructuras definidas. Por otro lado, recomiendo hacer un recorrido por los opus, en orden cronológico, apreciando la evolución del lenguaje y del discurso del propio compositor.

Partiendo de estos cuartetos, podemos entender como los compositores posteriores han adoptado la forma establecida por Haydn, y la gran influencia ejercida por el compositor austriaco en el devenir del género. Mozart, que admiraba mucho a Haydn, le dedicó seis cuartetos, los que van del número 14 al 19. Incluso los cuartetos de Beethoven, especialmente los primeros op.18, tienen la frescura y el perfil estructural de estas obras.

Algo que me ha llamado la atención cuando ampliaba la información, acerca del gran compositor vienés, es el gran respeto que le tenían todos los músicos, ya sean intérpretes o compositores. Para finalizar, quiero mencionar una anécdota histórica, la que contempla al pianista Leopold Kozeluch, cuando actuaba en Viena, burlándose de un pasaje de Haydn, manifestando: "Yo no lo habría compuesto de ese modo", a lo que Mozart contestó: "Tampoco yo. ¿Y sabéis por qué? Porque ninguno de nosotros habría concebido tan excelente idea".

Bibliografía:

- CLAIRES BELTRANDO-PATIER, Marie. "Historia de la música". Editorial Espasa Calpe, S.A. Madrid 1996.
- DRABKIN, William. A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets. Greenwood Publishing group. 2000.
- GRAVE, Floyd. "The String Quartets of Joseph Haydn". Oxford University Press. New York 2006.
- SCHONBERG, Harold C. "Los grandes compositores". Ediciones Robinbook, s. l., Barcelona. 2004.
- SOMFAI, László. Haydn's first genuine string-quartet cycle. Hungaroton HCD 12976-77. 1989.
- TRANCHEFORT, Francois-René. "Guía de la música de cámara". Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1995.

agenda musical

PAULA CORONAS

CONCIERTOS Y CONVOCATORIAS MUSICALES:

- **Nueva temporada 2014/15 Teatro deLa Zarzuela:** Danza, Conciertos, Cine y Música, Programa Pedagógico, Recitales y otras Actividades. Entradas a la venta en: www.entradasinuem.es y teléfono: 902224949.
- **Centro Nacional de Difusión Musical. Temporada 14/15.** Compositor residente: José María Sánchez- Verdú. Artistas residentes: Jordi Savall y Elisabeth Leonskaja. Mas información en : www.cndm.mcu.es
- **LXVII Temporada Ópera de Oviedo. Teatro Campoamor. Septiembre 2014 a febrero de 2015:** Otello, Madame Butterfly, Il Barbieri Di Sevilla, Samson et Dalila. Mas información: www.operaoviedo.com
- **XXIII Semana Internacional de Música Medina del Campo: del 2 al 9 de noviembre:** música sinfónica, recitales y música de cámara: Orquesta de Castilla y León, la violinista Viktoria Mullova, la pianista Paula Coronas, Garnati Ensemble. Entradas a la venta y mas información en www.auditoriomedinadelcampo.es
- **Real Filharmonia de Galicia: Consorcio de Santiago. Temporada 2014/15:** Paul Daniel, director. Sede Auditorio de Galicia (Santiago de Compostela) www.rfgalicia.org
- **50 Aniversario Orquesta Sinfónica de RTVE.** Director titular: Carlos Kalmar. Conciertos jueves y viernes. Del 9 de octubre de 2014 al 8 de mayo de 2015. Teatro Monumental. información y abonos: 91 5817208
- **XXVI Temporada Lírica en el Teatro Cervantes de Málaga:** canciones napolitanas, obras de Verdi y Donizetti: del 5 de octubre al 24 de mayo. Producción del Teatro Cervantes de Málaga, Patrocinio de la Fundacion Unicaja, Producciones Telón. Dirección musical: Arturo Díez Boscovich, en la escénica, Ignacio García y la colaboración de la Orquesta Filarmónica de Málaga y el Coro deLa Opera de Málaga. Información: www.teatrocervantes.com
- **Palau de las artes Reina Sofía:** Generalitat Valenciana: Opera, Zarzuela y Conciertos. Orquesta de la Comunitat Valenciana. información y venta de localidades: www.lesarts.com/ 902 202 383 taquillas del Palau de les Arts.



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



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

**CENTRO
 BUFFET
 MÁLAGA**

Conservatoire
 R13
 RC
 Vintage
 Festival
 Prestige
 Tosca
 Divine

Stock permanente
 Servicio Técnico



MUSIKARTE

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



TRIAARTE
 CENTRO DE ESTUDIOS ARTÍSTICOS
 CENTRO AUTORIZADO EN ENSEÑANZAS PROFESIONALES DE MÚSICA
 POR LA CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA

**MÚSICA
 DANZA
 TEATRO**

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

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

Corregidor Antonio de Bobadilla 16
 29006 Málaga
 [Tres la Comisaría Provincial de Policía]
951 09 15 15 654 333 201
 www.triarte.net