

Sumario

- 2** SERGUÉI PROKÓFIEV:
SU NATURALEZA CLÁSICA (PARTE I)
DIEGO PEREIRA LÓPEZ
- 5** HACIA LA DANZA MODERNA:
PEDAGOGÍA DE UNA FUSIÓN
VERÓNICA GARCÍA PRIOR
- 8** LOS PREMIOS BARRANCO,
LA MOTIVACIÓN DE UNA ÉPOCA
PILAR FLORES NÚÑEZ
- 11** LOS ESTUDIOS DE CHOPIN
JUAN JESÚS PERALTA FISCHER
- 17** LA ZARZUELA BARROCA: EL TEATRO
MUSICAL BARROCO EN ESPAÑA (PARTE I)
JORGE MUÑOZ BANDERA
- 21** Hoy hablamos con...
ENTREVISTA A ANABEL GARCÍA DEL CASTILLO
POR PAULA CORONAS VALLE
- 24** LAS ESCUELAS DE VIOLÍN (II):
LAS ESCUELAS FRANCESA Y FRANCO-BELGA
SANTIAGO DE LA RIVA
M^a ÁNGELES MARTÍNEZ GONZÁLEZ
- 30** EL VIBRÁFONO
PATRICIA ESCRIBANO LÓPEZ
- 34** ALLEGRETTO. HISTORIAS DE MI HISTORIA
SUSANA MOYA
- 36** Agenda Musical
PAULA CORONAS VALLE

Editorial

CENTENARIO DE LA MUERTE DE ALEXANDER SCRIABIN (1872-1915)

Recibimos el nuevo año 2015 con algunas efemérides destacadas, entre las que señalamos la del célebre compositor y pianista ruso, Alexander Scriabin, considerado uno de los mayores exponentes del postromanticismo y el atonalismo libre.

La importancia de Skriabin 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.

Tanto desde su faceta creadora como la de intérprete, el músico soviético inauguró un pensamiento estético y una filosofía artística de gran magnitud que pueden apreciarse gracias a su legado sonoro y a su producción.

La próxima edición 2015 del Concurso de Piano que convoca este centro, Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra de Málaga, rinde homenaje a su figura con una selección de obras obligadas para los aspirantes de cada curso. Esperamos que a lo largo de este año se sumen nuevas propuestas e iniciativas para recordar la memoria de este insigne maestro.

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.

SERGUÉI PROKÓFIEV: SU NATURALEZA CLÁSICA (PARTE I)

DIEGO PEREIRA LÓPEZ

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

Resumen:

La madre de Prokófiev era una pianista aficionada y durante muchos años fue su única fuente de formación musical. Ella le enseñó a tocar el piano, para ello utilizó un repertorio tradicional, estudiando a Mozart, Haydn, Beethoven y Chopin. El propio Prokófiev habla de la excelente labor pedagógica de su madre, diciendo:

“Mi madre tenía gran talento pedagógico. De forma relajada ella me guío y me explicó el uso del instrumento”¹

Su madre quería desarrollar en él un amor por la música y por el piano, por lo que trataba de satisfacer al joven Prokófiev con el repertorio que mejor se adaptara a sus gustos, eligiendo composiciones cortas y hermosas. Su madre se esmeró en no aplastar su temprano entusiasmo musical. Estas primeras experiencias han demostrado ser la auténtica columna vertebral de su lenguaje musical.

Palabras claves:

Forma musical, estilo vienés, scherzo, hemiolia, escalas, tonalidad, originalidad.

Serguéi Prokófiev nació en Sónstovka (actualmente la ciudad de Krásnoye, en la Óblast de Donetsk), Ucrania el 23 de abril de 1891. Al tratarse de un pueblo pequeño no tuvo ocasión de participar en diferentes actividades culturales.

En 1904 Prokófiev fue admitido en el Conservatorio de San Petersburgo. Estudió con los siguientes maestros: Nikolai Rimsky-Korsakov, Alexander Glazunov, Anatoly Lyadov y Nikolai Tcherepnin. Estos maestros trabajaron con el joven Prokófiev al estilo clásico vienés.

En 1908 asiste al evento: “Tardes de Música Moderna”, una serie de conciertos progresivos de música

contemporánea. Un poco más tarde le propusieron a Prokófiev, la presentación de sus propias composiciones. Compone con un estilo clásico que viene reflejado en su forma, ritmos y texturas. Utiliza el acorde de formas clara y sencilla en su lenguaje armónico.

En 1917 se producen los sucesos que conducen al derrocamiento del régimen zarista, por lo que un año después Prokófiev abandona Rusia y se dirige hacia Estados Unidos, allí permanecerá cierto tiempo, para trasladarse en 1923 a París.

En esta época París es el centro del mundo de la música nueva, Prokófiev absorbe influencias y es por lo que en este período su estilo de composición evoluciona, ya que tenía gran inquietud por innovar y conseguir la búsqueda de sonidos y armonías nuevas, creando una música original y diferente a todo lo conocido hasta entonces.

En una entrevista estadounidense, Prokófiev declaró: “La virtud cardinal de mi vida ha sido siempre la búsqueda de la originalidad a través de mi propio lenguaje musical. Odio la imitación, odio los métodos trillados. No quiero usar la máscara de otra persona. Simplemente quiero ser yo mismo”.²

Prokófiev escribió su autobiografía a la edad de cincuenta años. En ella explica las cinco categorías que eligió para sus composiciones musicales:

- Clásica
- Moderna
- Toccata
- Lírico
- Grotesco

La obra que propongo para analizar, forma parte de una colección de 10 piezas catalogadas bajo el Opus 10: Scherzo. Prokófiev cataloga el scherzo en la línea o categoría “Toccata”, también la denomina línea “motor”. Esta pieza está compuesta a raíz del gran

1 David Appel, *Prokófiev by Prokófiev: A Composer's Memoir* (Garden City: Doublesay, 1979), p.13

2 Israel Nestyev, *Sergei Prokofiev: His Musical Life* (New York: Knopf, 1946) p. 123

impacto que provocó en Prokófiev la primera vez que escuchó la Toccata de Schumann.

A continuación se realizará un análisis del Scherzo Opus 10, una pieza en la que se puede apreciar la yuxtaposición entre lo clásico y lo moderno.

La forma musical se reconoce con claridad: Una estructura ternaria, con una pequeña introducción y una Coda:

Introducción	A	Trans.	B	Trans.	A'	Coda
1-4	5-59	60	61-104	105-120	121-184	185-200

Introducción (c-1 – c-4)

Tiene una duración de cuatro compases. Prokófiev presenta de forma breve el material de acompañamiento que aparecerá perenne en el transcurso de la obra. Con una articulación característica de dos notas ligadas y una suelta que confiere un carácter juguetón y gracioso a la totalidad de la composición, por lo que observamos una correspondencia entre el título de la pieza en cuestión y el carácter de la misma.

Sección “A” (c-5-59)

Tiene una duración de 55 compases y análogo a la forma global de la pieza su estructura también es ternaria con coda, presenta dos temas y a continuación se produce la repetición ornamentada del primero, para abreviar denominaremos al primer tema “a” y al segundo “b”.

Tema “a”	Tema “b”	Tema “a”	Coda
5 – 20	21 – 36	37 – 52	53 - 59

Tema “a” (c-5 – c-20)

Prokófiev escribe con la cuadratura característica de los compositores clásicos y románticos, realiza un periodo de 16 compases que se divide en dos semifrasas de 8 con la típica construcción de pregunta – respuesta (la primera semifrase cadencia sobre el acorde de dominante (c-12), generando un efecto suspensivo y la segunda semifrase sobre la tónica (c-20), provocando en este caso un efecto de cierre).

La extensión más habitual en la construcción de un tema es de 8 compases ¿Por qué Prokofiev dobla estos valores? La respuesta la tenemos en el compás 1 en la indicación que hace alusión al “tempo”: Vivacissimo. Si el tema tuviese una duración de 8 compases resultaría demasiado breve, ya que la interpretación transcurre en su totalidad en un ambiente virtuosístico (la influencia de la Toccata de Schumann queda patente).

El material con el que elabora el tema está basado en la visión triádica del acorde (seguimos observando hasta ahora un lenguaje completamente clásico). Se produce un intervalo de sexta descendente con dos notas reales del acorde de tónica (La y Do) a continuación emprende de nuevo el viaje al punto de partida por grados conjuntos, para ello utiliza la escala melódica de La menor para evitar así el giro de segunda aumentada que provocaría la alteración de la sensible:



La estabilidad tonal es total. En la mano izquierda aparecen dos pedales: en la fracción fuerte del compás surge la pedal de tónica, en la tercera parte (fracción débil) la pedal de dominante.

Tan sólo en el compás 17 se pone en entredicho esta explicitud tonal, aparece un acorde de mi bemol menor con 7ª menor, un efecto magnífico que deja entrever el sello personal y exclusivo de Prokófiev. Podríamos justificar este acorde como la cromatización del V menor de la tonalidad principal.

Muchas secciones de composiciones clásicas han finalizado con la siguiente fórmula cadencial:

cadencia rota — *cadencia perfecta*
(*cadencia del engaño*) (cadencia auténtica)

El giro melódico que aparecería en el bajo sería el siguiente: Mi-Fa – Mi-La. El bajo con el que concluye este primer tema, hace lo siguiente: Mib-FA – Mi –La.

Tema “b” (c-21 – c-36)

El mismo número de compases y articulación que “a”, sin embargo, dentro de un marco clásico, presenta unas armonías nada convencionales, El compositor hace un desarrollo de la armonía esbozada en el compás 17 y modula a Mi bemol menor, rompiendo de esta manera con la relación estelar de quinta justa que reinó en el sistema tonal.

Durante los compases 21 – 24 el acorde de tónica no aparece desnudo, sino que observamos en la mano derecha cómo aparecen apoyaturas inferiores de medio tono con respecto a cada una de las notas que conforman el acorde de Mi bemol menor (Re como apoyatura de Mi bemol, Fa como apoyatura de Sol bemol, y La como apoyatura de Si bemol), para localizarlo en la partitura he puesto la abreviatura de “ap.”.

En el transcurso de estos compases la mano derecha presenta diferentes disposiciones del acorde de tónica precedida siempre por la apoyatura inferior de medio tono, por lo tanto estos cambios se producen cada cuatro notas (3 correspondientes a la visión triádica del acorde más 1 correspondiente a la apoyatura inferior) a diferencia de la evolución de 6 notas con las que avanza el tema “a” (2 notas que se corresponden con el cambio de posición más 4 que forman la escala melódica de La menor). Al avanzar la mano derecha de cuatro en cuatro notas provoca una hemiolia.

Se aprecia con claridad cómo entre los compases 23 y 24 las plicas traspasan la barra de compás, produciéndose una polirritmia: mientras la mano izquierda continúa con un inalterable pulso de 3/8, la mano derecha toma el pulso de un compás de 2/8.

Es muy llamativo también el paso del compás 25 al 26. Prokófiev escribe ese acorde con sostenidos para facilitar la lectura pero quizás para entender mejor ese acorde dentro de un contexto de Mi bemol menor lo mejor es enarmonizarlo:

Enarmonización del VI menor de Mi bemol menor

Tema “a” (c-37 – c-52)

En esta sección se produce la repetición del primer tema ornamentado. En este caso utiliza un recurso característico del tema anterior: la utilización de apoyaturas a distancia de medio tono, la diferencia es que en el tema “b” las apoyaturas eran inferiores, mientras que las apoyaturas de esta idea son superiores:

Coda (c-53 - c-59)

En la coda se produce una compilación de materiales y progresiones que se han sucedido a lo largo de la sección “A”. Entre los compases 53 y 54 hay una progresión cromática. A partir del compás 56 se produce un cambio radical en la textura. La escala melódica de La menor que hasta ese momento siempre había tenido su aparición con una textura de melodía acompañada, lo hace ahora con una textura contrapuntística al realizar con dicha escala una imitación canónica a la cuarta inferior.

Para el paso a la siguiente sección Prokófiev tan sólo utiliza un compás a modo de enlace con una sola nota: la sensible de la nueva tonalidad.

Sección “B” (c-61 – c-104)

La relación tonal es clásica, ya que esta sección se encuentra en Do mayor. Tradicionalmente en la etapa Barroca, Clásica y Romántica gran cantidad de piezas que se encontraban escritas en tonalidades menores modulaban al tono del relativo. La construcción de “B” es muy semejante a la Sección “A”

- “B” comienza de la misma manera en la que comenzaba “A” con una breve introducción que adelantaba el patrón de acompañamiento.
- Al igual que “A”, “B” tiene también una estructura ternaria, compuesto por dos temas y la posterior repetición del primero con alguna que otra modificación.
- La estructura elegida para la formación del tema es un “período”.

HACIA LA DANZA MODERNA: PEDAGOGÍA DE UNA FUSIÓN

VERÓNICA GARCÍA PRIOR

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

Cuando lo clásico y lo moderno entran en contacto el resultado puede adquirir una hechura artística seductora, fresca, innovadora... El academicismo del ballet aplicado al baile moderno dota a éste de una pátina de elegancia y de eficiencia interpretativa que permite visualizar una ejecución limpia, nivelada, plásticamente atractiva e interesante desde distintos puntos de vista.

Pepa Martín y David Segura, bailarines malagueños, han escrito la historia de un cruce artístico endulzado por el amor y compromiso mutuos. Quince años de travesía profesional y personal han dado como resultado una Escuela de Danza en nuestra ciudad y dos Compañías de Danza con varios espectáculos en gira actualmente.

La génesis y el desarrollo formativo de estos dos bailarines y profesores son antitéticos. Sus currículos son diferentes pero su quehacer profesional ha buscado oportunamente la unidad, la coordinación, la fusión estilística, siempre hacia una pedagogía binaria del baile.

El gusto por la danza de Pepa Martín le fue inculcado por su madre en la infancia cuando la llevaba a recibir clases de ballet. La inquietud infantil de la actual bailarina la llevaron a indagar en muchas actividades pero la danza fue siempre el denominador común de su historia como discente. Y como tal se convirtió en Licenciada en Pedagogía de Danza Clásica por el Conservatorio Superior de Danza de Málaga, Licenciada en Psicología por la Universidad de Málaga, bailarina de Danza Clásica por la Royal Academy of Dance (Londres), formada por la Universidad de Danza de Oulu (Finlandia) en Lirical Jazz, Jazz,



Contemporáneo, Modern Dance y Showdance y formada en Danza Moderna Cubana por la Compañía Nacional de Danza Contemporánea de Cuba.

David Segura sabe desde niño qué es subirse a un escenario al iniciarse en el baile folclórico de la mano de Coros y Danzas de su localidad natal. Luego los escenarios abiertos, urbanos o naturales, han sido el laboratorio de ensayo de este especialista en baile moderno que cosecha premios nacionales e internacionales en Break Dance pero que está profusamente formado en otros estilos como la danza contemporánea, Jazz, Street Dance y Showdance. Segura es también el director de la compañía de Danza Beyond Dance Company y el director artístico de la compañía musical "Universal Cartoons". Asimismo ha trabajado para la Escuela de Música y Danza Galileo Galilei, el Centro artístico el Horno y empresas de espectáculos como La Carpa Teatro, La Mar d'Events Mediterránea o Event Privilegie.

Cuando dos potenciales artísticos tan antagónicos como los de Pepa y David entraron en contacto comenzó un viaje "intra-artístico" donde mezclaron los objetos de sus respectivas mochilas, los intercambiaron, jugaron con ellos en el salón de baile y también sobre las aceras urbanas, sobre la arena de playa o la piedra dura de la naturaleza. Intercambiaron sus atuendos y mezclaron en un solo movimiento sus individualidades artísticas. Porque Pepa y David representan la fusión de dos mundos formativos que se retroalimentan formando infinitos círculos concéntricos que se muestran a la vista del espectador



como un todo empastado y sugerente. El prisma clásico sienta bien a lo moderno. Lo moderno lima su impacto contemporáneo merced a la aplicación de un *cánon*, el que regula el resultado final. La pareja aseveraba: *nuestras diferencias son las que supimos apreciar el uno del otro y quisimos volcarlas en un mismo recipiente. Creemos que esto es lo que marca la diferencia en nuestra Escuela y en nuestra Compañía.*

Las vidas de Pepa y David ya circulaban por los mismos raíles cuando fueron unos menos metafóricos y de alta velocidad los que condujeron a la pareja a Finlandia merced a que Pepa fue becada por el Conservatorio Superior de Danza de Málaga para formarse en el país noroeste. Enseguida David pudo ser copartícipe de la formación en la Finlandesa universidad de Danza de Oulu en régimen abierto. El relato de la experiencia finlandesa rezuma entusiasmo, esfuerzo, coherencia... elementos imprescindibles para poner en marcha un proyecto: *pasábamos 12 horas al día en las instalaciones de la universidad, ya que teníamos una llave para poder acceder a las clases, al teatro, a los ordenadores, los pianos,... Cada dos meses se ponían en escena los trabajos de los alumnos y, cómo no, nosotros siempre exponíamos una pieza nuestra, así como también participábamos en varias piezas grupales. También organizábamos eventos con otras universidades de danza del resto del país, los cuales eran llevados a cabo por los alumnos, tanto el sonido, como las luces, la presentación de las performances, el alojamiento de los bailarines, el comedor,... todo, absolutamente todo, teníamos que organizarlo los alumnos. Con la Universidad de Música y Audiovisuales también tuvimos la suerte de realizar varios proyectos en conjunto. El nivel de formación profesional y la calidad humana de profesores como Outi Kaarina Martikainen, maestra titular de Showdance y Anssi Kirkonpelto, jefe de estudios y profesor titular de Bailes de Salón, viviendo a 30° bajo cero y sin luz del sol durante muchos meses, fue lo que hizo nacer en nosotros algo llamado "Happy Style Dance" que no era sino un conjunto de diferencias que nos hacía sentirnos vivos y queríamos compartirlo con el mundo.*

El regreso a España y la puesta en marcha de su academia de danza fue una misma cosa. Un pequeño local de apenas 50 metros cuadrados dio paso al actual espacio para enseñar a más de un centenar de alumnos que confían en su trabajo. Pepa apostilla: *"HAPPY STYLE DANCE, to be alive" es un espacio creado para hacer llegar la danza a todo el pueblo, mayores y pequeños, profesionales y amateurs y, por supuesto, también un espacio para las personas con alguna discapacidad. Todo ello ha sido ulteriormente implementado por nuestro "Crecer con la danza", basado en Psicología y Danza y realizado con el objetivo de incentivar a los niños a bailar.*

Paralelamente David Segura, afianzado por el éxito de producciones en las que participaban como bailarines, creó su propia Compañía de Danza, "Beyond Dance Company" (www.beyondance.es). La primera obra, estrenada en el Teatro Echegaray de Málaga y que colgó el cartel de "ENTRADAS AGOTADAS", fue "Decisions, el espectáculo" del que la pareja comenta: *fusionábamos la danza clásica y el break dance a través de la danza contemporánea. Una obra que describe muy bien nuestra trayectoria y que ya en Finlandia empezó a nacer como una pequeña pieza que duraba no más de 3 minutos.*

La aventura bipolar de Pepa y David prosiguió con el compromiso matrimonial cuya luna de miel apostó por continuar su aventura formativa al otro lado del Atlántico. Coincidiendo con el "25 aniversario de Cubadanza", la Compañía Nacional de Danza Contemporánea Cubana, eligieron dicho país como destino: *en lugar de escoger una luna de miel típica, en hoteles todo incluido y disfrutando de las playas del Caribe, decidimos hacer una inmersión de 15 días en la cultura de la danza moderna cubana. Teníamos clase todos los días de la semana, excepto el domingo, desde las 9 de la mañana hasta las 14 de la tarde. Tuvimos la suerte de tener como profesores a los primeros bailarines de la Compañía Nacional, compartir con ellos su visión de la danza y sobre todo su capacidad de trabajo. Eran ¡absolutas máquinas!, controlaban el cuerpo con una perfección abrumadora. El maestro Luis Roblejo, nos inculcó la capacidad de superación día a día, en sus clases no nos dejaba descansar ni un segundo,*





ni siquiera nos dejaba beber ni una gota de agua, decía que así el espíritu se hacía más bello y con ello nuestra danza (hay que resaltar que estábamos en pleno agosto, en cuba a 33° con un 99% de

humedad y sin aire acondicionado, sólo algún ventilador en la sala). Al terminar la clase, estando todos empapados como si acabásemos de salir de la ducha; entonces nos agrupaba a todos en piña, justo al lado de los músicos (la música de la clase siempre era en directo), con los ojos cerrados. Esto te removía toda la energía, sentías el tacto y la temperatura de las diferentes pieles (sobre todo cubanos, mejicanos y colombianos, de europeos sólo estábamos nosotros, dos alemanes y dos italianos), notabas el retumbar de los tambores que penetraba por el oído, pero sobre todo por la planta de los pies y por el contacto con tus compañeros; esto te hacía sentir las verdaderas raíces de la música y la danza y la verdadera razón del origen de este arte: la comunicación y el poder de sanar y fortalecer el espíritu que la música y la danza llevan intrínseco.

La danza moderna cubana recibió la influencia técnica de Martha Graham (pionera en la Danza Moderna Estadounidense) para quien la Danza Contemporánea es aquella que progresa junto al mundo, sea del estilo que sea. A propósito de esto nuestra pareja bailarina comentan: sentimos que nuestros estilos contrapuestos han ido evolucionando con nuestra vida y nuestro entorno, dando lugar a nuestro propio estilo, creado por pedacitos de todos los lugares a los que hemos tenido la suerte de viajar y explorar. A día de hoy, todas esas experiencias las compartimos con nuestros alumnos y estamos ansiosos por descubrir cuál será la próxima.

Alguien dijo que cuando enseñar es un arte, aprender es un placer. De seguro que los alumnos de Pepa y David hoy sienten esto, son los afortunados receptores de una enseñanza aquilatada por el contraste, por la complementariedad, por el trabajo en equipo, por una pasión vitamínada por el saber aprender el uno del otro. La pedagogía de una fusión enriquecedora y respetuosa compone el cóctel didáctico de quienes se han formado y aprendido entusiastamente en una inteligente horizontalidad. Pepa Martín y David Segura o David Segura y Pepa Martín: un binomio artístico a tener en cuenta.



STEINWAY & SONS C. BECHSTEIN
MÁS DE 25 AÑOS DE TRADICIÓN
 Bösendorfer Blüthner

RESTAURACIÓN INTEGRAL DE PIANOS DE COLA Y VERTICALES

STEINWAY & SONS
RESTAURACIÓN SAP



BECHSTEIN
RESTAURACIÓN SAP

BÖSENDORFER
RESTAURACIÓN SAP

CONSULTAR
DISPONIBILIDAD



SAP RENOVATION

UL. OBOZOWA 18

62-800 KALISZ, POLAND

TEL. +48 62 501 30 30

MOB. +34 674 596 892

WWW.ES.SAPRENOVATION.COM

INFO@SAPRENOVATION.COM

LOS PREMIOS BARRANCO, LA MOTIVACIÓN DE UNA ÉPOCA

PILAR FLORES NÚÑEZ

Musicóloga

José Barranco Borch nace en 1876 en Melilla. En 1884 inicia sus estudios de piano en el Conservatorio María Cristina, siendo un alumno aventajado de D. Ricardo Pascual (Piano) y D. José Cabas (Solfeo), terminando los mismos en el Conservatorio de Madrid como favorito del maestro D. José Tragó, ganando el primer premio en dicho centro.

Dos vidas: Conservatorio y Filarmónica

Tras la muerte de Eduardo Ocón y Rivas, fue considerada la conveniencia de separación de las direcciones facultativas de la Sociedad Filarmónica y el Real Conservatorio, que habían estado unificadas desde los inicios, quedando así dos directores respectivamente. Se nombró entonces como director del Conservatorio al antiguo profesor, de solfeo y cuarteto de madera, Pedro Adames Barroso, notable instrumentista de oboe, que aunque natural de Ocaña, Toledo, vivía en Málaga y figuraba en el claustro de profesores del Conservatorio desde su fundación (Campo M. d., 1985, pág. 36). En cambio, para la dirección facultativa de la Filarmónica se designó a José Cabas Galván, que murió años más tarde en la casa que hoy lleva el número 30 de la calle Madre de Dios, y en la que puede aún contemplarse una lápida bajo una efígie que guarda su memoria. Tras la muerte de éste le sucederá en 1909 el pianista y profesor José Barranco Borch, desplegándose bajo sus pies una etapa efervescente para ambas las dos instituciones que compatibilizaba, Conservatorio y Filarmónica, las cuales prosperarán de forma paralela tras el paso del joven músico.

Su vida en la **Filarmónica**, al tomar la dirección de la Sociedad, regenta un periodo de esplendor, próspero en conciertos y colmado por los eminentes invitados que dejarán su impronta en nuestros escenarios, como fueron los ilustres Saber, Viñes, Llobet, la Banda municipal de Madrid, la Orquesta sinfónica dirigida por el maestro Arbós etc. (Cuenca, 1927)

Su vida en el **Conservatorio**, debutó volviendo a la ciudad que lo vio crecer, y es que nunca imaginó que volvería a Málaga para ocupar la plaza, el 3 de octu-

bre del 1894, que había dejado el que fue su querido maestro, Ricardo Pascual, y por la que fue nombrado profesor auxiliar en atención a los méritos contraídos. Poco después, consiguió su cátedra por oposición, con un tribunal elegido a suerte, a través del viejo método de las bolillas numeradas, pasando entonces a ser profesor numerario de piano.

Dedicado a la enseñanza, supo contagiar su vocacional pasión a los que fueron discípulos suyos, aquellos que luego serían reconocidos profesores de la institución unos, y notables artistas otros, algunos incluso, con trascendencia internacional. Entre ellos encontramos a: Julia Torras, María Luisa Soriano, Julia Parody, Manuel Fernández Benítez, Jorge Lindell, Blanca Prías, Antonio Hidalgo, Francisco Buzo, Fernando Serier...

Se mostró como la sombra quijotesca del que defiende innovaciones, lejanas a este tipo de enseñanza, de claros rasgos decimonónicos, absolutamente ajena a cualquier corriente educativa, y aún más en esta, nuestra pequeña nación, aislada del gigante europeo de la modernización.

Pronto se convirtió en la mano derecha de Adames Barroso, por la gran compatibilidad de ideas que les unían, iniciando junto a él en el 1902 una serie de innovaciones que afectaron, sobre todo al Plan de enseñanza que había regido hasta aquel entonces. Pero la apuesta más valiente que hicieron fue la creación de concursos para alumnos oficiales de 7º y 8º de violín; 6º y 7º de piano; y 5º de solfeo, idea que le rondaba la cabeza desde hacía tiempo y que por fin puede materializar. El 12 de mayo de 1903, José Cabas Galván se suma a ellos para confeccionar un nuevo reglamento de régimen interior que regule dichos concursos a premios y oposiciones, haciéndolos así extensivos a los alumnos libres, bajo las mismas condiciones, pero con separación de pruebas, y fijando para el jurado de libres a tres profesores ajenos al conservatorio, de los 5 que debían componerlo.

Coinciden muchos pedagogos en asegurar que los resultados de los estudiantes vienen determinados por

dos factores de gran envergadura: el primero es su capacidad, es decir, su potencial de aprendizaje, su aptitud; mientras que el segundo reside en la motivación que manifiestan para el estudio, es decir, la actitud.

De esta forma, un alumno con habilidades, pero bajo en alicientes, es seguro que obtendrá malos resultados, haciéndose esto más evidente en el transcurrir de los cursos, ya que dependerá de más trabajo y horas de estudio. Es por este motivo que los niños superdotados suelen fracasar, abatidos por el hastío de la rutina y lo que no provoca un mínimo interés en ellos. No obstante, un alumno con un potencial de aprendizaje normal o ligeramente bajo, pero con una alta motivación probablemente tendrá éxito académico. La aptitud puede facilitar el aprendizaje y la consecución de los objetivos, pero la actitud es el motor que lo mueve todo.

Los alumnos de este tipo de carreras de Régimen Especial, funcionan sobre todo con una motivación de tipo intrínseco, conocida en el campo de la Psicología como motivación de competencia, donde la satisfacción reside en el placer por el trabajo bien hecho, sin embargo, convocar un certamen, concurso o premio en una institución como ésta, supone poner en marcha también la motivación de logro, donde el impulso lo da el deseo de alcanzar un objetivo establecido, donde pareciera que lo único importante es el producto y no el proceso, pero lo que realmente genera el crecimiento personal y el desarrollo, son los beneficios que se obtienen en el camino hacia la meta. Y si se acompaña de una cuantía económica como motivación extrínseca, se refuerza su efectividad.

Barranco, no había estudiado Pedagogía, pero era un hombre hábil e intuitivo, que sin saberlo apostó por uno de los pilares sobre los que se asienta el aprendizaje. Nunca sabremos si fue casualidad o no, que en esa época las promociones salientes de alumnos, fuera tan brillantes, alcanzando la mayoría de ellos, trascendencia fuera de las fronteras conocidas.

El silencio después de Barranco

Su muerte fue silenciosa y Málaga olvidó a un personaje de relevancia nacional, estrechamente relacionado con los coetáneos de prestigio de su época. Se sabe por ejemplo, que Granados, gran amigo de José Barranco, tocó por última vez en España, en su casa, en el número 29 de la Calle Alameda de Málaga, cuando hizo escala hallándose en camino de los Estados Unidos durante el viaje que realizó con su esposa y el guitarrista Llobet. Allí ejecutó, cantó y explicó su Goyesca antes del estreno en el Metropolitano de

Nueva York. Tras éste, días más tarde, regresando de la aventura americana, el 24 de marzo de 1916 un submarino alemán torpedeaba en el Canal de la Mancha, el vapor Sussex, acabando con su vida.

El jueves día 20 de marzo de 1919 fallece prematuramente, a la edad de 42 años, el profesor numerario de piano y director de la Sociedad Filarmónica José Barranco Borch, víctima de una fuerte pulmonía gripal, dejando un vacío significativo en la enseñanza de la música, así como en la dirección de la Filarmónica. Esta dolencia era común en aquella época, hasta el punto, que el ingenio popular la bautizó con el nombre de “el soldado de Nápoles” debido a la zarzuela del maestro Serrano “La canción del olvido”.

La conducción y sepelio de su cadáver tuvo lugar el viernes a las 15.30 de la tarde, desde la casa mortuoria al cementerio de San Miguel en una carroza tirada por ocho caballos empenachados. En la reunión del Ayuntamiento de ese 21 de marzo los concejales solicitaron que se denominara con el nombre del fallecido a la plaza de San Francisco, pero finalmente se prefirió colocar una lápida conmemorativa en la casa donde nació.

Pronto se redactaron las bases que convocaban las **oposiciones** para la plaza de profesor de piano que acababa de quedar vacante, entre las cuales, se mencionaba que los aspirantes debían ser varones españoles, de edad comprendida entre los 25 y 50 años

La Sociedad Filarmónica instaure los premios Barranco

Es a su muerte y para honrar su memoria cuando la Filarmónica, instituye el donativo anual Barranco para alumnos oficiales que concluyen el grado elemental de piano con sobresaliente, y un premio Barranco para jóvenes pianistas malagueños, o residentes en Andalucía y plazas del norte de África. La aspiración que les guiaba, fue unir su nombre a una obra benéfica, que denominaron Premio Barranco, cuya finalidad fuese crear estímulos en los aprendices de música.

Para ello la Junta directiva de la Sociedad acordó abrir una inscripción pública con la que recaudar el importe del galardón. Así se recoge en el Anexo 1 de la Fundación Barranco: “*La Junta Directiva de esta Sociedad integrada por los firmantes, ha acordado perpetuar la memoria de su llorado Director facultativo Don José Barranco Borch, (q.e.p.d), instituyendo una fundación con las cantidades que puede allegarse mediante una suscripción entre los amigos del finado, los amantes del arte y los malagueños en general, cuya renta se destine principalmente a premiar los méritos de estudiantes de música*”.

En total se recaudaron 15.000 ptas. entre: el concierto de homenaje que organizó la Sociedad Filarmónica de Málaga, a la memoria de su difunto Director en el teatro Cervantes (Anexo 2), los donativos con motivo del Concierto Barranco (Anexo 5), y los así recaudados entre músicos y la alta sociedad malagueña (Anexo.4), la suscripción de Melilla, y los cedidos por profesores y alumnos del Conservatorio.

Tras la acaudalada dádiva, los señores miembros de la Sociedad, Loring, Adames, Villarejo y Gross, acordaron que dicha cuantía fuera de su cargo, con lo que las 15000 pts. fueron depositadas íntegramente en la Sucursal del Banco de España en Málaga, quedando como capital fundacional para las futuras distinciones.

Los Estatutos de la **“Fundación Barranco”**, constituida en la asamblea celebrada el día 11 de febrero, fueron redactados por el Presidente de la Sociedad D. Manuel Jiménez Lombardo, el vicepresidente D. Fernando Loring Martínez, el Director Facultativo D. Pedro Adames, y el Socio D. Francisco Villarejo, abogado y notario.

Queda instituida como Patronato benéfico docente, de acuerdo con el artículo segundo del R. D. de 27 de septiembre de 1912, considerando que dicha Fundación posee medios propios para cumplir con el objeto de su institución sin necesidad de fondo estatal, provincial o municipal, quedando clasificada de “Beneficiencia particular docente” y declarándose la Filarmónica Patrona de la misma.

Las rentas del capital fundacional se dedicarán a la distribución periódica de donativos o premios a los mejores estudiantes de piano, sin distinción de sexo, cuya edad no exceda de los 25 años (Artículo cuarto).

Estos premios serán de dos tipos:

1. El “donativo Barranco”, retribuido con 250 pts., destinado a estudiantes de piano del con-

servatorio de Málaga, que hubiesen aprobado el último año del grado Elemental con nota de Sobresaliente, una vez terminado los estudios en el mes de junio. La adjudicación se haría a través de ejercicios públicos que tendrían lugar una vez al año (Artículo sexto y séptimo).

2. El Premio Barranco, retribuido con un total de 2000 pts. y un diploma, destinado a los estudiantes de piano naturales de la Provincia de Málaga o Andalucía, así como territorios del Norte de África que estén bajo el dominio o protectorado español, se otorgará cada cinco años a través de un concurso-oposición pública (Artículo sexto y séptimo). Se considerarán además dos accésit, hasta de 500 pts. para los siguientes mejores ejecutantes.

Para los “donativos”, el tribunal se formará con tres o cinco profesores de música, la mayoría, del Conservatorio de Málaga. Para la categoría de “premios” en cambio, el tribunal se formará con cinco o siete profesores o peritos de música, de los cuales dos serán del Conservatorio de Málaga. Además de la mesa constituida por el mencionado jurado, figurará otra “de honor”, compuesta por el Patronato de la Fundación Barranco. El fallo será inapelable haciéndose público con la entrega del premio al ganador/a.

Muchos de estos premios fueron otorgados a los que después serían profesores de nuestro Conservatorio, quedando el recuerdo palpable de lo que fue la motivación de toda una época.

Sobre los años cincuenta queda completamente extinguido el galardón, sepultando con él los alicientes y sueños que pudieron henchir y mover a varias generaciones de músicos excepcionales, dichosos de guardar aquel diploma, recuerdo de otro tiempo glorioso, que quizá la historia, en su cíclico devenir, reproduzca en su capricho, como futuro plausible.

Bibliografía:

- Archivo del Conservatorio de Málaga y Archivo Díaz Escobar. Estatutos de la Fundación Barranco. Junio de 1920.
- Archivo Histórico Provincial. (s.f.). L-24022. Índice fichero de alumnos.
- Campo, M. d. (1985). Cien años del Conservatorio de Málaga. Conferencia pronunciada en el Conservatorio Superior de Música de Málaga el 15 de enero de 1980. Cien años del Conservatorio de Málaga, (págs. 1-47). Málaga.
- Campo, M. d. (1970). Historia del Conservatorio de Música de Málaga. Málaga: Conservatorio.
- Cuenca, F. d. (1927). Galería de músicos andaluces contemporáneos. Habana: Cultura.

LOS ESTUDIOS DE CHOPIN

JUAN JESÚS PERALTA FISCHER

Pianista y Profesor de Piano del Conservatorio Superior de Música de Málaga.

El presente trabajo se ocupa de una parte importantísima de la producción chopiniana: sus Estudios para Piano. Tras una breve semblanza de su vida, el artículo trata de enfocarlos desde diversos aspectos, incluyendo en todo momento mis modestos puntos de vista, tratando de mostrar una panorámica sucinta aunque, espero, interesante para el lector.

Introducción - justificación:

Los Estudios de Chopin marcan un hito pianístico en todos los aspectos: intrínsecamente, en la extraordinaria fusión de los aspectos musical-expresivo, técnico y didáctico. En la audacia y lo avanzado de sus recursos y procedimientos compositivos, absolutamente insólitos, y cuyo valor sobrepasa con creces a la mayoría de sus coetáneos.

Me propongo detallar sus características, la importancia e influencia indiscutible en la literatura romántica en general y pianística en particular, así como el valor en la formación del pianista, sea este alumno intermedio, avanzado, o profesional. No me ha parecido oportuno, por no exagerar las dimensiones del presente trabajo, reproducir aquí los ejemplos musicales de las citas. Son éstos muy numerosos, la mayoría de ellos sobradamente conocidos, además de encontrarse con facilidad en internet (<http://imslp.org>, por ejemplo).

Chopin

Chopin nace el 1 de marzo de 1810 en Zelazowa Wola, localidad perteneciente al ducado de Varsovia. Único varón de cuatro hermanos, demostró un talento excepcional para el piano. Comenzó sus estudios de la mano de su hermana mayor, Ludowika, si bien en realidad todos coinciden en que fue autodidacta. Desde los siete años ya tocaba en público. A los trece años ingresa en el Lyceum de Varsovia, donde adquiere una amplia formación en idiomas y en contrapunto. Posteriormente se inscribe en la Escuela Superior de Música del Conservatorio de dicha ciudad. Ahí cursa estudios de teoría de la música, contrapunto y composición. Dispuso de una excelente formación musical.

Pese a serle negada una beca por el gobierno polaco, marcha a Viena, con la ayuda económica de su familia. Enseñada se adapta a la vida vienesa. Da al-



Chopin

gunos conciertos con bastante éxito, aunque siempre le criticaban su escaso sonido.

Tras varias estancias cortas en Varsovia y Viena, acabará recalando en París, donde vivirá hasta el final de sus días. Allí desarrollará prácticamente toda su actividad profesional y personal. Se rodeará de grandes figuras de las artes y las letras (Delacroix, Bellini, Rossini, Querubini, etc). En los casi veinte años que vive en París traba relación con los principales compositores del momento: Liszt, cuya admiración era recíproca, Schumann, Mendelssohn, etc etc...

Se dedica fundamentalmente a dar clases. Su fama en París llega a ser tan grande que enseñada se convierte en el profesor mejor pagado del momento.

Tras algún que otro breve “episodio de enamoramiento” (en el que llega incluso a pedir matrimonio) conoce a la que será el amor de su vida: la entonces periodista y luego escritora Aurore Dudevant, conocida por su seudónimo George Sand. Esta, comprometida con Félicien Mallefille, comienza a verse en secreto con Chopin. Al principio pueden ocultarlo, pero finalmente el escándalo se extiende, y la pareja decide pasar una temporada en Mallorca, donde el compositor, aquejado de una débil salud desde su infancia, se supone debía recuperarse.

Su vida sentimental y artística es una sucesión de altibajos, en los que su música casi siempre es reconocida y valorada, y sus éxitos como compositor van acompañados por el reconocimiento de su talento al piano y su prestigio como compositor. Muere muy joven, habiendo roto ya su relación con la escritora. Sus amigos y benefactores, (de manera muy especial la familia Rothschild, y su amiga y protectora Jane Stirling) corren con los enormes gastos médicos ocasionados por su enfermedad, el alquiler de su casa, etc etc, gastos que sufragan más o menos secretamente.

Muere el 17 de octubre de 1849, faltándole tres meses para cumplir los cuarenta años. Sus restos mortales reposan en el cementerio de Père-Lachaise. Pero, por deseo expreso del compositor, su corazón, depositado en una urna, se conserva en la Iglesia de la Santa Cruz de Varsovia.



Casa natal de Chopin.

Los estudios

La primera serie de estudios (12 estudios op.10) fue compuesta entre el otoño de 1829 (¡por un jovencísimo Chopin de 19 años!) y el verano de 1832, coincidiendo en el tiempo con otras dos composiciones excepcionales: el Concierto para piano y orquesta en fa menor nº 2 op.21 (1829) y el Concierto para piano y orquesta en mi menor op.11 (1830). (La numeración al revés se debe a la publicación errónea del fa menor como segundo concierto. Chopin comenzó el en mi menor tras haber estrenado el fa menor). De

hecho encontramos una gran similitud en texturas, procedimientos compositivos y recursos comunes con ambos, en especial con el op.10. Personalmente, al observar el tercer tiempo de este concierto, tengo la impresión estar frente a un “resumen” de las sorprendentes destrezas de sus estudios op.10.

Los estudios op.25 fueron compuestos entre 1832 y 1836. Si bien distan poco en el tiempo de los anteriores, observamos notables diferencias. En palabras de Simon Finlow, “marcan (la op.10) el final de su adolescencia artística, los evidentes comienzos de una madurez que se confirmaría claramente con su segunda colección, los op.25, publicados en 1837.” También Luca Chiantore habla de la “profunda diferencia que separa los dos opus”. En efecto, aunque ambos fuesen publicados en París, viviendo el compositor ya en dicha ciudad, la totalidad de la op.25 fue compuesta allí, mientras que la mayoría de los que componen la op.10 fueron compuestos con anterioridad a su llegada a la capital gala.

Dice Justo Romero, en su extraordinario libro *Chopin. Raíces de futuro*: “Los 24 estudios op.10 y op.25 constituyen un perfecto compendio que explora hasta lo inaudito las posibilidades mecánicas y expresivas del piano. Nada de lo escrito con posterioridad destinado al teclado habría sido lo mismo sin este punto de referencia que, sin duda, se erige como el más formidable “método de piano” imaginable.”

En efecto, su influencia en los grandes estudios de concierto es innegable, como también es innegable que en nada de lo compuesto hasta el momento encontramos una escritura pianística similar. En sus estudios se observa una preocupación por, en palabras nuevamente de Finlow, “sistematizar y consolidar determinados recursos técnicos ya existentes dentro de unas estructuras musicales lo suficientemente coherentes y autosuficientes, con el fin de profundizar tanto en la interpretación al teclado como en la composición”.

Los estudios están contruidos sobre motivos flexibles, que admiten múltiples combinaciones en su tratamiento tanto armónico como melódico, dando lugar a pasajes de una mayor complejidad. Véase, por ejemplo, cómo un mismo motivo es tratado por Hummel (Concierto para piano op.85, tercer movimiento, cc 434 – 436 mano derecha) y por Chopin (Estudio op.10 nº 4, cc.71 -73 mano derecha). En efecto, en el de Chopin encontramos un perfecto ensamblaje de los motivos, elegidos con tal tino que permite explotarlos al máximo: el diseño de cuatro notas elegido permite, además de la tradicional repetición sistemática sobre diferentes grados, permite como digo, pa-

sarlo de una mano a otra, invertir intervalos, el uso extremo del cromatismo, hasta el apoteósico final con la simultaneidad del diseño en ambas manos).

El tratamiento de la modulación y de la armonía en general es personalísimo, constituyendo los elementos principales de un verdadero lenguaje poético. Cuando Robert Schumann le oye tocar los arpeggios del op.25 n° 1, queda absolutamente extasiado, lo califica de “poema al piano”. De hecho, el compositor alemán mostraba una gran admiración hacia sus estudios. En un artículo titulado “Algunos estudios para piano ordenados en función de sus objetivos técnicos”, publicado en la revista *Neue Zeitschrift für Musik*, cita a Chopin entre los cinco mejores compositores de estudios. Los otros son J.S. Bach (del que en realidad se refería a sus *Seis Partitas*), Clementi, Cramer y Moscheles. En su extenso trabajo Schumann clasifica colecciones de diferentes autores. Trescientos cincuenta estudios en total, colocando un asterisco en aquellos que mejor opinión le merecían. Entre los más valorados, los de Moscheles, Berger y Chopin, a cuya op.10 le otorga nada menos que once asteriscos, mientras que de la obra de H. Bertini opina que es decepcionante, y compositores como Steibelt y Field ni siquiera son mencionados.

Cabe reseñar que en la gran mayoría de los estudios, el trabajo técnico está destinado a la mano derecha. Sólo los op.10 n°s.9 y 12, y el op.25 n° 4 están destinados a la mano izquierda. En los op.24 n°s.10 y 12 lo encontramos repartido en ambas manos. En los otros diecinueve, nada menos, el protagonismo técnico lo encontramos a cargo de la mano derecha. La preocupación por lo musical y lo expresivo se encuentra intrínseca en la génesis de estos Estudios. Sorprende la madurez que muestran, considerando que fueron compuestos recién en los primeros años de su veintena.

Todo esto hace que el tratamiento del recurso técnico, la finalidad didáctica y la esencia musical expresiva formen un organismo unitario e indivisible. En Chopin, los diseños que origina cada estudio son de una audacia absoluta, que exigen del intérprete una técnica compleja pero natural, hábil e inteligente, un control y manejo del peso absolutamente preciso. Dos cosas, además se deben tener en cuenta:

- Una vez más, el trillado argumento organológico: lo liviano de los pianos en los que Chopin tocaba. Tres veces más ligeros que los de hoy día.
- Destacar que casi siempre, sobre todo en los escasísimos recitales en grandes salas que dio en su vida (no serían más de 15 o 20, el resto fue siempre en salones de casas de particulares) pese a te-

ner normalmente bastante éxito, se le censuraba su poco volumen sonoro.

En una carta a su familia, hablando de la acogida de su concierto en Viena, se lamenta de la impresión causada. Comenta que los vieneses encontraban su sonoridad débil en exceso, vieneses que “estaban acostumbrados a escuchar a los artistas destrozando su instrumento”, dice en su carta. Continúa “No importa; es imposible que no haya algún pero, y prefiero esto a oír decir que toco demasiado fuerte”.

Son un puente entre los Estudios de Hummel, Moscheles, Clementi, v Cramer etc, y los grandes Estudios de Liszt, Rachmaninov, etc... (que a su vez constituyen otro peldaño intermedio con los de Debussy, Prokofiev y Ligueti).

Simon Finlow clasifica en tres categorías el tipo de composición de orientación didáctica para teclado:

- 1º Ejercicios, en los cuales es objetivo primordial el adiestramiento en un problema técnico concreto, por la fórmula de aislamiento y repetición. El interés musical está poco o nada presente.
- 2º Estudios, en los que el interés didáctico y musical van perfectamente ensamblados.
- 3º Estudios de Concierto. La preocupación por el aspecto didáctico es aquí secundaria en comparación con la preponderancia de la idea musical.

Considera Finlow a compositores como K. Czerny y H. Bertini como pertenecientes al primer grupo. A Schumann y F. Liszt como del tercero, y finalmente incluye a Chopin en el segundo, junto a J.B.Cramer, I. Moscheles e L. Berger.

Hay, en efecto, sustanciales diferencias entre el primero y el segundo apartado. Si bien, lo confieso, la terminología empleada no termina de gustarme; pues parece restar méritos a los del primero. Estos “Ejercicios” (que yo prefiero seguir llamando “Estudios”, aunque sin duda de ámbito mucho más modesto tanto en finalidad como en contenido, y reservar el término “ejercicio” para el trabajo de escalas, arpeggios, y similares) se basan en un pequeño diseño a modo de tema que repite una y otra vez, planteando problemas técnicos que son recurrentes en la literatura del piano. Czerny, discípulo de Beethoven, a quien admiraba hasta la veneración, era consciente su labor como “humilde artesano” que componía estudios que preparaban para tocar la música nacida del verdadero talento, refiriéndose al genio de Bonn.

Chopin pertenece sin lugar a dudas al segundo apartado. Bien, esto en cuanto a la clasificación de Finlow, muy útil a la hora de establecer unas diferen-

cias claras en cuanto a la naturaleza de estas obras. Nadie duda que cualquier estudio de entre sus veintisiete (incluyendo los tres póstumos destinados a la "*Méthode des Méthodes de Moscheles*") pueda ser un estudio de concierto, especialmente los más "grandes" (n.ºs 1 y 4 de la op.10, n.ºs 10, 11, 12 de la op.25, por citar algunos).

Otra curiosidad la encontramos en la tonalidad. En la op.10, tan sólo dos coinciden en la misma; el 1.º y el 7.º, ambos en do mayor. Y en la op.25, igualmente otros dos, en la tonalidad de la menor: el 4.º y el 11.º. Esto muestra una gran distancia con sus predecesores y coetáneos, Czerny, Cramer, Clementi, Hummel, Kalkbrenner, etc etc, los cuales, si bien no rehúyen ninguna tonalidad, ciertamente suelen construir sus estudios por lo general en un número reducido de ellas, repitiendo tonalidades (obsérvense los 50 estudios de la op.740 de Czerny, por ejemplo).

Chopin pianista

Chopin quizá sea uno de los compositores en los que encontremos una mayor diferencia entre cómo interpretaba él su propia música, y cómo se interpreta hoy. Una sonoridad más bien corta, y la ausencia de exhibicionismo vacío podrían definir sucintamente su manera de tocar. El toque relajado, la posición y movimientos de la mano naturales (curioso que empezara por hacer practicar a sus alumnos la escala de si mayor, por considerarla la más fácil por su coincidencia con la anatomía de la mano, y considerara la de do mayor la más difícil, justo por el motivo contrario). Su concepto de "punto de apoyo", con la utilización consciente de muñeca, antebrazo, brazo y hombro, es inseparable de la idea del peso. Sus estudios requieren casi siempre una muy precisa combinación de gesto, ataque, movimientos, y control del peso. Mientras que Liszt practicaba horas y horas (de hecho, decía que sólo practicando varias horas al día se podía llegar a hacer buenas octavas), Chopin recomendaba no estudiar más de tres al día, argumentando que más horas provocarían aburrimiento, lo que sin duda sería contraproducente. Una frase de Jeremy Siepmann, un poco sarcástica sin duda, retrata perfectamente al Chopin pianista: "A diferencia de Liszt, que practicaba como un poseso, Chopin tocaba el piano con la misma naturalidad con la que respiraba, y aún con mayor facilidad en los últimos años de su vida". Dejando aparte la macabra referencia a su enfermedad pulmonar, no cabe duda de que la naturalidad era su rasgo más característico. Sabemos por escritos de sus alumnos, por comentarios de su padre, así como por la correspondencia que nos ha quedado, que estudiaba bastante poco. Parecía como que hubiese nacido con una predisposición innata, casi ya "sabiendo".



Chopin al piano.

Al contrario de lo que pudiera pensarse, el gran virtuoso Chopin, que vivió en un siglo de absoluta preponderancia del piano, y en un momento en que la figura del pianista virtuoso llenando las salas de concierto era muy frecuente, no le gustaba, como digo, dar conciertos. Al menos en grandes salas. Llegó incluso en Londres a rechazar dos actuaciones en salas importantes. Muy probablemente, su sonoridad reducida, su manera íntima de tocar, hacía que prefiriese los recitales en los salones de casas particulares, en actuaciones privadas, como las realizadas en favor de compatriotas suyos en el exilio, o en mansiones de personas influyentes del París de aquellos días.

Otra característica era su preocupación permanente por el "legato", tratando las líneas melódicas como si fueran voces (no olvidemos que fue un gran amante de la ópera, admiraba muchísimo a Bellini).

Influencias

Es complicado el hablar de influencias en sus estudios. Sabemos que Chopin aprendió a tocar el piano prácticamente sólo; para cuando Ludwika, su hermana mayor, sorprendida por la facilidad de su hermano al teclado, fuera a prestarle atención dándole algunas lecciones, Fryderyk parece que ya se las arreglaba bastante bien solo. No parecen apreciarse influencias reseñables en cuanto a sus coetáneos, sin embargo, tal vez sí podemos encontrar algo en un genio bastante anterior: J.S.Bach.

Cierto que Bach no escribió *Estudios*, en el sentido decimonónico del término; su *Clavierübung* ("ejercicios para teclado") bien poco tiene que ver con lo que aquí nos ocupa. Sabemos no obstante que Chopin sentía una profunda admiración por los preludios y fugas del *Clave bien temperado*. Es aquí donde debemos buscar su influencia. En palabras de Finlow: "en

algunos de los rasgos generales de su (de Bach) escritura para teclado, especialmente los que se dan en los preludios del *Clave bien Temperado*.” Y continúa “La coherencia y la calidad de los estudios de Chopin puede explicarse, en parte, por su reticencia a que sus ideas musicales se dejaran atrapar por los preceptos del clasicismo, sobre todo por el tipo de diseños armónicos a gran escala propios del estilo sonata. En lugar de eso recurre a los procesos que encontramos en muchos de los preludios de Bach, a emplear estructuras armónicas más detalladas y a un entramado cromático mucho más elaborado de lo que era frecuente en las formas clásicas” (la cursiva es mía).

Mientras que los Czerny, Cramer, Bertini, etc, parecen querer “domar” al teclado con sus estudios, Chopin más parece que buscara la adaptación flexible de la mano a éste. Son sin duda, de toda su obra, la muestra más palpable del natural encaje entre su mano y el teclado.

La Opus 10

Comentaré someramente los estudios de la op 10, (comentar los 27 estudios sobrepasaría el objeto de este trabajo), como ilustración más concreta de los procedimientos y recursos compositivos:

Op.10 n° 1. La sola visión de los arpeggios de este estudio produce vértigo. Nunca antes se vieron arpeggios tan abiertos, en posiciones tan extremas, y con diseños tan audaces. Las semejanzas motivicas y armónicas nos recuerdan inevitablemente al Preludio n° 1 Vol.1 del *Clave bien Temperado*. Czerny consideraba estos arpeggios muy incómodos y fatigosos. Algún prestigioso crítico del momento llegó a recomendar al estudiarlo la presencia cercana de un cirujano, para curar la inevitable tendinitis.

Op.10 n° 2. Estudio cromático donde Chopin parece recordar antiguas digitaciones de los clavecinistas. Respecto a encontrar un antecedente en el estudio op.70 n° 3 de Moscheles, en el que el cromatismo se encuentra en la mano derecha, en la parte justo contraria a la del de Chopin (dedos 1-2) hay diversidad de criterios. Justo Romero así lo indica, mientras que Finlow opina lo contrario.



Op.10 n° 3 y n° 6, Constituyen ambos, junto con el op.25 n°7 unos estupendos ejemplos de texturas poli-

fónicas. El n° 3 es además quizá, una de las composiciones tuyas más conocidas. En ambos encontramos el paradigma de la expresión chopiniana del “legato cantabile” que nos recuerda a su tan admirado Bellini. Mientras que el tercero (“Tristesse”) nos recuerda a un nocturno, el mi bemol menor, el sexto, sugiere más bien un canto fúnebre.

Op.10 n° 4, ya comentado varias veces en el presente trabajo, es quizá uno de los más difíciles del conjunto, así como uno de los que muestra una mayor elaboración compositiva.

Op.10 n° 5. “Teclas negras”. Llama la atención que el compositor no lo tuviese entre sus predilectos, ni mucho menos. La mano derecha se mueve exclusivamente entre teclas negras, creando una sensación al tocarlo de tener las manos “un poco en alto”. De una gran originalidad, en un alegre sol bemol mayor, encontramos un primer rasgo de ésta en el compás 8, en el reposo sobre el acorde del tercer grado alterando la tercera de éste, convirtiéndolo en mayor. Cuando se toca a tempo, si nos dejamos llevar por la escritura, sin forzar nada, iremos creando un sutil movimiento de rotación. Este tipo de movimiento es frecuente en otros estudios. Lo encontramos “corregido y aumentado”, en el monumental estudio op.25 n° 11, un auténtico “tour de force” para cualquier pianista.

Op.10 n° 7. Con sus terceras y sextas alternadas, nos recuerda al estilo de una *Tocata*. Comparte tonalidad con el difícilísimo n° 1 de este Opus.

Op.10 n° 8. La mano derecha recorre el teclado en una y otra dirección a toda velocidad, en un fulgurante diseño de semicorcheas. En la parte central, la izquierda presenta el mismo diseño, simultáneo a la derecha y por movimiento contrario, lo que genera una gran dificultad en lo que a independencia de manos se refiere.

Op.10 n° 9. Es uno de los dos únicos destinados a la mano izquierda de esta op.10. La mano debe recorrer una gran extensión haciendo un punto de apoyo sobre el tercer dedo, sobre cuya base realiza un movimiento lateral- gítorio.

Op.10 n° 10. Como en el n° 5, tenemos aquí otro claro ejemplo de rotación. Escrito en compás de doce por ocho, encontramos una línea melódica a cargo del pulgar derecho, mientras con los dedos 2 y 5 tocamos un intervalo casi siempre de sexta. Indispensable la soltura y flexibilidad de muñeca y antebrazo. A partir del compás 9, crea en la derecha una estructura binaria en corcheas (“de dos en dos”), mientras que la izquierda continua su agrupación ternaria natural. Hans von Bülow lo consideraba el estudio más difícil todos.

Op.10 n°11. El “Estudio de los arpeggios”, en la tonalidad de mi bemol mayor. Los acordes arpegiados de ambas manos exigen una gran apertura de esta, así como gran rapidez y precisión en la sucesión de gestos laterales necesarios para recorrer cada acorde.

Op.10 n° 12. Tan popular como su hermano de opus, el n° 3. El estudio “Revolucionario” es, junto con el n° 9, el único dedicado enteramente a la mano izquierda. Llama la atención la simetría formal de este estudio: Divide la pieza en dos mitades casi idénticas, siendo la segunda una re exposición casi literal, donde tan sólo cambia el final. Como en muchos otros estudios, encontramos las frases en cuadradas sucesiones de ocho compases. Tras la introducción, la izquierda acompaña al tema en octavas de la derecha con un original diseño mitad escala y mitad arpeggio. De carácter apasionado y violento, los reguladores dinámicos en la mano izquierda le confieren un carácter casi fantasmal en algunos momentos.

Conclusiones

Los *Estudios* de Chopin requieren una serie de recursos físicos tremendos. No entendidos como fuerza física, sino como habilidades y destrezas que más tienen que ver con la flexibilidad, rapidez en los movimientos y reflejos, control del peso, independencia de dedos, etc. Son sin duda, caballo de batalla indispensables en la formación de todo pianista. Hernest Hutcheson, en su *The literatura of the piano* los considera como de lo mejor de su producción. Los clasifica por su nivel de dificultad: considera los n°s 3, 6 y 9 de la op.10, y los n°s 1,2 y 7 de la op.25, así como los dos primeros de los tres póstumos como accesibles a pianistas más o menos aficionados. Considera de “moderada dificultad” el n° 11 de la op.10, y los n°s

3, 4 y 5 de la op.25. Los demás los considera de gran dificultad. Los n°s 1, 2 y 4 de la op.10, así como los tres últimos de la op.25 los considera “colosales”.

Otro aspecto que plantea cierto desconcierto concierne a las indicaciones de metrónomo. Aquí no hay duda: son de Chopin. Parece que sus editores le pidieron ponerlas, pero es más que obvio que son exageradas; basta comprobar las de los dos lentos de la op.10: Corchea = 100 en el primero, y negra con puntillo = 69. Sencillamente imposible. ¿Cabe la razonable duda de que el Chopin pedagogo, que tenía en sus clases su principal fuente de ingresos, pusiera estas indicaciones para “espabilar” a sus alumnos más lentos? Nunca lo sabremos. Indicaciones metronómicas disparatadas aparecen en colecciones de estudios de algunos contemporáneos suyos. Puede que fuera práctica habitual de la época o puede que los tocaran así.

Hoy encontramos una infinidad de grabaciones distintas; desde las históricas hasta las más recientes, con interpretaciones diferentes, algunas con unos tempi vertiginosos. Mi modesta opinión es que tocados a esos tempi, los *Estudios* pierden una gran parte de su esencia musical.

La época en la que vivió, su delicada salud, la condición de “niño prodigio”, su extraordinaria sensibilidad a la sonoridad del piano; todos son factores que se ven reflejados en su obra. El Chopin de los *Estudios* es un artista con unas destrezas compositivas impresionantes, tanto en lo técnico como en su exquisito valor musical y expresivo. La importancia en la formación de los pianistas es inmensa. Sus *Estudios* forman parte del repertorio de cualquier pianista. Así lo vienen haciendo desde que existen.

Bibliografía:

- GORDON, Stewart. *Técnicas maestras de piano*. Barcelona: Ediciones Robinbook, s.l. 2003.
- CORTOT, Alfred. *Aspectos de Chopin*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- HUTCHESON, Ernest / GANZ, Rudolph. *The literatura of the piano. A guide for amateurs and student*. New York: Alfred a Knopf, 1981.
- CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- SIEPMANN, Jeremy. *El piano*. Barcelona: Ediciones Robinbook, s.l. 2003.
- ROMERO, Justo. *Chopin. Raíces de futuro*. Madrid: Fundación Scherzo, 2008.
- GUINOVART I RUBIELLA, Carles. “Análisis armónico-estructural del estudio op.10 n° 12 de Chopin”. *Quodlibet 47* (Mayo - Agosto de 2010) Universidad de Alcalá, 2010.
- FINLOW, Simon. “Los veintisiete estudios de Chopin y sus antecedentes.” *Quodlibet 16*. (Febrero - Mayo de 2000). Universidad de Alcalá, 2000.
- CHOPIN, Fryderyk. *Estudios*. Madrid: Real Musical, 1987.

LA ZARZUELA BARROCA: EL TEATRO MUSICAL BARROCO EN ESPAÑA

(PARTE I)

JORGE MUÑOZ BANDERA

Maestro de Primaria, Psicopedagogo y Clarinetista.



Preludio a una Zarzuela barroca

La zarzuela, también llamada sarswela en Filipinas, es un género lírico-dramático español que alterna escenas habladas y cantadas. Posteriormente incorporó danza. Se cree que el nombre deriva de una cabaña de cazadores, el Palacio de Zarzuela, cerca de Madrid, donde en el siglo XVII, este tipo de presentaciones se originaron ante la Corte Real Española. Existen, principalmente, dos formas de zarzuela: la Barroca (1630-1750), que es el estilo más antiguo, y la zarzuela Romántica (1850-1950), que puede dividirse en dos sub-géneros, el grande y el chico. La zarzuela (también conocida como zarzuelta) es además un género y parte integral de la música filipina.

El empleo de música para adornar una acción teatral o para acentuar determinados lances de su desarrollo dramático es un procedimiento que se ha venido empleando habitualmente a lo largo de la historia en todas las culturas (teatro nō japonés, autos sacramentales medievales, etc.).

Sin embargo, la incorporación de una parte musical no como elemento accesorio de una pieza teatral sino como factor esencial de la dinámica escénica es un suceso propio de la cultura europea que comienza en Florencia en torno al año 1600 y que cristaliza por vez primera en la Eurídice, de Jacobo Peri.

Éste y otros autores, pretendiendo resucitar el drama musical griego, crearon un nuevo género que en principio se llamó *dramma in música*, después ópera in música, y por último y para simplificar simplemente ópera.

Las principales naciones no tardaron en importar el nuevo género, modificándolo en función de sus características particulares, surgiendo así el *singspiel* alemán, la ópera balada inglesa, la ópera francesa y la zarzuela española.

Fue llevada durante el periodo de la colonización hispánica por los colonos y los frailes, y se difundió velozmente a los nativos, quienes la adaptaron según sus gustos. El teatro musical existía en España desde los tiempos de Juan del Encina, los autos sacramentales con textos de Lope de Vega o las ensaladas de Mateo Flecha El Viejo.

El 15 de mayo de 1622 los jardines renacentistas de Aranjuez fueron testigos de un magnífico espectáculo preparado para celebrar la doble ocasión del cumpleaños y ascensión al trono de Felipe IV en la que el plato fuerte serían sendas comedias de Lope de Vega y Juan de Tassis y Peralta (1582 - 21 agosto 1622), dispuestas como colofón a la fiesta. Lope de Vega compuso *El vellocino de Oro*, una de sus ocho comedias mitológicas, la cual tomaba como punto de partida la famosa

historia de los Argonautas y se relacionaba con la orden del Toisón de Oro, motivo especialmente querido para los Austria desde que Carlos V se convirtiera en Gran Maestro de la Orden (1516) y cuyo símbolo llegó a formar parte de la iconografía imperial al aparecer en todos los retratos de los monarcas.

El conde de Villamediana, a la sazón Correo Mayor de su majestad, escribió su obra partiendo de un mito griego mucho menos conocido, el de Niquea y su hermano Anaxtarax, y con una trama cuyo sentido laudatorio es mucho más oscuro. Por lo general, la crítica ha pasado de hurtadillas sobre la trama de la obra que ha sido principalmente estudiada en cuanto a su complicada escenografía y tramoya, a los misterios que rodean al autor y a su asesinato o a su prólogo alegórico, escrito en una prosa repleta de elegantes resonancias provenientes del gongorismo y que han ocasionado la posibilidad de atribuírselo al cordobés.

La trama de la obra también merece atención en cuanto establece una serie de referencias sobre Felipe IV y su genealogía a través de los registros mitológico y caballeresco que parten de una combinación de la tradición popular de las novelas de caballerías (Amadís de Grecia y Amadís de Gaula) y la mitológica cortesana (Apolo y Dafne) con fines didácticos.

Los dos actos de La Gloria de Niquea utilizan como leit motif la búsqueda de la fama eterna, la «gloria» del título aspecto que aparece y desaparece a lo largo de la obra y que lo mismo se refiere a la «gloria» del autor de la obra como a la del receptor ideal de ésta: el recién coronado monarca Felipe IV.

Por otra parte, el musicólogo José Subirá descubrió en la biblioteca del Palacio de Liria (de los duques de Alba) el primer acto de la “comedia en música” Celos aún del aire matan, obra de Juan Hidalgo y letra de Calderón de la Barca, con todas las partes correspondientes a las voces y al bajo, pero sin los “ritornelli” e intermedios musicales, publicándola en 1933. [Sin contar con los numerosos “autos sacramentales” de C. de la Barca que es lo más semejante a una obra lírica pero con temas religiosos, género que practicaron muchos de nuestros maestros compositores (ej. Soler)

En 1629 están datadas las primeras óperas españolas: “La selva sin amor” es la primera ópera producida en España (texto de Lope de Vega y música de Filippo Piccinini). La ópera más destacada del momento fue “Celos aún del aire matan”, sobre textos de Calderón y música de Juan Hidalgo

El jardín de Falerina, cuyo estreno se efectuó en 1648, fue quizás el primer antecedente de la zarzuela. Obra teatral de Calderón, en dos actos y con abundante

música cantábile. Posteriormente produjo El golfo de las sirenas y El Laurel de Apolo, denominándolas zarzuelas.

El Laurel de Apolo, tradicionalmente simboliza el nacimiento de un nuevo género musical el cual se conoció como La Zarzuela. El género fue nombrado luego en el Palacio de la Zarzuela, una de las cabañas de caza del Rey, situada en un campo remoto repleto de zarzas, en lo que sería el actual El Prado. En tiempo de Felipe IV, concretamente en 1636, se inauguraron las llamadas “fiestas de la zarzuela”, que tenían lugar en de El Pardo, en un lugar en que había abundancia de zarzas, zarzuelas y otros arbustos. Al igual que El golfo de las sirenas (1657) de Calderón de la Barca, El Laurel de Apolo combina versos de drama mitológicos con solos operísticos, canciones populares y danzas.

En esta fase inicial de su desarrollo la zarzuela no se distingue ni por asunto, ni por desarrollo y estructura de otras manifestaciones musicales afines. Por ello muchos autores se pronuncian en el sentido de designar como óperas las páginas del género producidas en el país durante el siglo XVII. La primera obra que lleva la denominación de zarzuela es “El laurel de Apolo”, sobre textos de Calderón. Fue representada en 1658.

Las piezas escénicas que allí se representaban, muy similares a las primeras manifestaciones operísticas, al no haberse aún incorporado al vocabulario musical el término ópera, de nuevo cuño, acabaron por ser distinguidas por el topónimo del sitio en el que se representaban. La zarzuela acababa de nacer.

La primera ópera española fue la égloga pastoril de Félix Lope de Vega titulada La Selva sin Amor, representada en el otoño de 1629 en la corte para celebrar el restablecimiento de Felipe IV (1605-1665) de una enfermedad.

Como características más sobresalientes de la zarzuela del barroco (u ópera, según algunos autores) podemos citar: la clara influencia de la ópera italiana. No obstante España aporta sus peculiaridades como los ritmos y melodías típicas españolas. La mayoría son obras de teatro de carácter cómico, con tendencia hacia lo burlesco, en uno o varios actos, en castellano, en la que alternan las escenas habladas con las escenas cantadas (a diferencia de la ópera que es totalmente cantada) de temática amorosa, idealizada y pastoril. Sus personajes son con frecuencia dioses mitológicos que, sin embargo, se mueven impulsados por emociones humanas como el amor, los celos, la envidia, la venganza, etc. También participan villanos, jardineros, etc. Incorpora elementos populares como canciones, bailes y danzas, lo rústico y lo pastoril y un lenguaje común y sencillo, a pesar de la participación de los dioses y de estar dirigido a un público cortesano. Des-

de el punto de vista musical emplea arias, dúos, coros a cuatro voces y canciones (tonos y tonadas) de forma estrófica o compuesta por coplas y estribillo, apenas usa el recitativo.

Los personajes de las primeras zarzuelas barrocas eran una mezcla de dioses, criaturas mitológicas y personajes de comedias rústicas o pastorales; la popular obra *Acis y Galatea* (1708) de Antonio de Literes es otro ejemplo. A diferencia de otras formas operísticas, había interludios hablados, usualmente en verso. En la España Borbona del siglo XVIII, el estilo artístico italiano dominaba las artes, incluyendo la ópera italiana. La zarzuela, si bien aún se escribían textos españoles, cambió para acomodarse a la moda. Durante el reinado de Carlos III, los problemas políticos provocaron una serie de revueltas contra sus ministros italianos; esto resonó en las presentaciones teatrales.

El viejo estilo de la zarzuela quedó fuera de moda, pero la tradición popular española continuó manifestándola en trabajos más pequeños, tales como la tonadilla de una escena (o intermezzo) de cuyo exponente literario más fino fue Ramón de la Cruz. Algunos músicos, como por ejemplo Rodríguez de Hita, eran diestros en el estilo de trabajos cortos, si bien también escribió una zarzuela a gran escala, junto a de la Cruz titulada *Las segadoras de Vallecas* (1768).

Al lado de la zarzuela (por lo general, dividida en dos actos) también se cultivó, con el mismo espíritu nacionalista, la tonadilla, pieza breve, concebida como intermedio entre los actos de una comedia; maestros destacados de este género fueron Lluís Misón (Barcelona 1720-Madrid 1766) -si no el verdadero creador de la tonadilla, si su auténtico renovador-, Pau Esteve, Blas de Laserna (Corella 1751-Madrid 1816), Pablo Moral, Antonio Rosales, etc. Ramón de la Cruz proporcionó libretos a varios compositores más: Antonio Palomino, Fabián García Pacheco, Ventura Galbán, Antonio Rosales (El licenciado Farfulla) y los italianos establecidos en Madrid, Luigi Boccherini y Gaetano Brunetti.

La tonadilla comienza a fructificar en torno a 1750 y llegará a alcanzar una enorme difusión, llenando durante los próximos 50 años todos los teatros y corrales de comedias de Madrid y de España. Podemos definirla como una breve obra escénica cantada y hablada, que cuenta entre sus motivaciones principales las de ejercer la crítica social y la expresión de actitudes de oposición (similar a lo que hoy en día denominaríamos canción protesta) más que el simple afán de divertir, se rebela contra el italianismo que domina la vida musical oficial y se caracteriza por su pintoresquismo y por incluir toda clase de canciones y danzas populares españolas y hasta coloniales.

La mayoría de los compositores españoles compusieron una gran variedad de obras de este género. Entre sus características podemos decir que se representaban ante los actos de una comedia o bien de manera independiente. Las había para uno "a solo", o para dos, tres y hasta seis y más personajes extraídos de la vida cotidiana de entonces: venteros, hortelanos, toreros, lacayos, músicos, poetas, etc. La temática que los movía era variada: amores, desengaños, celos, venganzas, desdenes, etc. Musicalmente se inspira en el folklore español. Sus ritmos y melodías, sus danzas (seguidilla, fandango, etc.) y sus instrumentos (castañuelas, guitarra, etc.) son de características nacionales.

Durante este periodo los literatos conceden una gran importancia a la música, como es el caso del mismo Cervantes (1543-1616), Lope de Vega (1562-1635) y especialmente Calderón de la Barca (1600-1681), sin olvidar a Tirso de Molina (1571-1648), Luis Vélez de Guevara (1578-1645), Antonio Mira de Amescua (1577-1644), Juan Ruiz de Alarcón (1581-1631), Francisco de Rojas (1607-1661), Agustín Moreto (1618-1669), Antonio Solís, Alvaro Cubillo, José de Cañizares, etc. que también conceden en sus obras a la música un relevante papel.

A partir de 1703, Madrid poseía una compañía estable de ópera italiana, y también la Capilla Real tuvo al frente músicos italianos: Falconi y Corselli, por ejemplo; Corradini y Mele colaboraron con los escritores españoles, y es de todos conocido el papel político-musical desempeñado por Carlo Broschi, llamado "Farinelli", al lado de Felipe V y de Fernando VI, durante un cuarto de siglo.

Domenico Scarlatti entró en España en 1729 acompañando a su discípula la princesa María Bárbara de Braganza cuando esta se desposó con Fernando VI, y permaneció aquí hasta su muerte en 1757. Con su relación con el padre Antoni Soler (Olot 1729-El Escorial 1783) podemos asegurar que forman las bases de la escuela de tecla española del XVIII y con ello la esencia de la estilización local. Luigi Boccherini, músico italiano, afincado en Madrid e impregnado del ritmo y color de nuestra tierra también marca la impronta del más refinado españolismo. Habría que añadir en este apartado a otros principales compositores de este siglo como Gallés, Mateo Albéniz, Manuel Blasco de Nebra, Felipe Rodríguez, José Lidón, Joaquín de Oxinaga, los vascos José Larrañaga, Manuel Gamarra, Joaquín Echeverría, Manuel de Sostoa, José Bidaurre y Juan Lonbide.

Domenico Terradelles (Barcelona 1713-Roma 1751) triunfó en Europa con sus óperas *Merope* (1743) y *Sesostri* (1751) y Vicente Martín y Soler (Valencia

1754-San Petersburgo 1806), conocido con el sobrenombre de "Martini lo Spagnuolo" fue admirado por Mozart quien en prueba de ello introdujo el dúo "Pace, mio caro sposo", de la ópera *Una cosa rara*, ossia Belleza e onestá, en su *Don Giovanni*.

Los maestros de la Real Capilla de Madrid, Sebastián Durón, acusado no obstante, de italianizar la música religiosa; Antonio Líteres, compositor delicado, cuyo hijo -del mismo nombre- fue destacado organista; y José de Nebra, profesor de Soler, tienen gran peso en la historia de la música teatral española.

Junto con Pablo Esteve y Grimau (Barcelona c. 1730-Madrid c. 1801) y, principalmente, con el madrileño maestro de capilla Antonio Rodríguez de Hita (1724-1787), nació y se desarrolló la zarzuela, género nacional que equivale a la ópera-cómica francesa. Rodríguez de Hita, muy importante como autor de composiciones religiosas, colaboró con el sainetero Ramón de la Cruz, con quien creó la zarzuela verdaderamente nacional, cuya música, *Las segadoras de Vallecas* y *Las labradoras de Murcia*, se inspira en el idioma musical español, del mismo modo que el texto se inspira en la bulliciosa vida del pueblo y en las costumbres cotidianas ("costumbrismo").

Rodríguez de Hita fue maestro del poeta y músico Tomás de Iriarte (1750-1791), creador del melólogo (melodrama recitado con acompañamiento musical) y autor del poema didáctico *La Música*, muy pronto traducido al italiano y al francés.

La música española de fines del siglo XVIII, tanto si se trata de las obras de los compositores nacionales como de las de los músicos italianos residentes en España, habla ya en una lengua que le es totalmente propia, hasta el punto que puede decirse que en esta época nace la "música española" tal como ahora se concibe y se la reconoce en la obra de los grandes maestros contemporáneos, españoles o extranjeros.

El innovador aporte de este nuevo género fue el de otorgar a los miembros musicales una función más dramática; es decir, que fueron integrados al argumento del trabajo. Otras características que aportó fueron la presencia de una gran orquesta y la incorporación de coros, canciones y danza, similar a la ópera.

Bibliografía:

- LÓPEZ CANO, Rubén (2012). *Música y retórica en el Barroco*, Barcelona, Amalgama Edicions.
- MARAVALL, José Antonio (1990). *Teatro y literatura en la sociedad barroca* [1ª ed.], Francisco Abad Nebot, ed., Barcelona, Crítica.
- MARTÍN MORENO, Antonio (1977). «*La música teatral del siglo XVII español*», en Emilio Casares, dir., *La música en el Barroco*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- ROBERTSON, Alec y Denis STEVENS, dir., (1985). «*Los comienzos de la ópera*», en *Historia general de la Música: desde el Renacimiento hasta el Barroco*, Madrid, Istmo.

A comienzos del siglo XVIII Felipe V desarrollará una política musical basada en la importación de lo italiano. Esto acabará muy pronto con las personales aportaciones de España al arte lírico, hundiendo por algo más de un siglo la creación netamente nacional.

No sólo la música no era de inspiración española, sino que los textos en que se apoyaba eran en su totalidad producto de la importación. El castellano desapareció prácticamente como lengua del universo lírico. La primitiva zarzuela había sucumbido ante el alud provocado por los nuevos vientos líricos que soplaban desde Italia.

Pero no todo estaba perdido. Si la vida oficial se había italianizado, despegándose de la tradición, ésta no tardaría en reaparecer en aquellos ámbitos opuestos al arte oficial: el ambiente popular y callejero, la taberna, el café, etc. serán los escenarios de unas manifestaciones elementales que, con el correr del tiempo, se constituirían en factores esenciales del resurgimiento de la zarzuela en el siglo XIX. Nos estamos refiriendo especialmente a la tonadilla escénica. Especialmente importante desde este punto de vista es el desdoblamiento en dos (o en más) del personaje que interpretaba la tonadilla, puesto que ello provocaba el diálogo y con ello la creación de una rudimentaria acción dramática que, al recibir nuevos ingredientes (decorados, libreto con mayor unidad dramática, etc.) no tardaría en cristalizar en un nuevo género popular y castizo. Con ello asistimos al renacimiento de la zarzuela.

A fines del siglo XVIII algunas comedias con música se denominan indistintamente "ópera", "Comedia" o "zarzuela". La zarzuela comienza a ser un género con personalidad propia, semipopular, no sujeta al imperio de la ópera, que se extiende al público de los corrales y de los teatros municipales de Madrid. José de Nebra (1702-1768), en la primera mitad del XVIII y el libretista Ramón de la Cruz y el músico Antonio Rodríguez de Hita, en la segunda mitad del siglo XVIII, son los principales artífices de tales cambios, hasta llegar a la Zarzuela del Siglo XIX y su decadencia para su posterior restauración en el Siglo XX.

Hoy hablamos con...

ENTREVISTA CON ANABEL GARCÍA DEL CASTILLO

Por PAULA CORONAS VALLE

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

Nacida en Las Palmas de Gran Canaria, hija del Maestro Enrique García Asensio, es heredera de una larga tradición musical. Debuta como solista a los 17 años. Titulada por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y la Juilliard School de Nueva York.

Ha actuado como solista con las orquestas de RTVE, Ciudad de Barcelona, Sinfónica de Bilbao, de Valencia, Comunidad de Madrid, Guildhall String Ensemble, Sinfónica de Berlín, Rumana de Sibiu, San Luis Obispo California Symphony, Classical Concert Chamber Orchestra, entre otras.

En 1990 fue concertino de la Orquesta Sinfónica Ciudad de Málaga, y desde 1994 lo es de la Orquesta de Valencia.

En 1991 fue galardonada con el Premio "El Ojo Crítico" de RNE en la modalidad de Música Clásica.

Como docente, ha impartido cursos en la Universidad de Málaga, ha sido Profesora de Música de Cámara en la "Academia Superior de Orquesta de Lisboa" y de 2000 a 2012 Profesora de Violín en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia.

Por su experiencia artística y docente, es requerida para impartir cursos y seminarios. Su relación con la pedagogía está basada en el concepto del individuo como totalidad con su instrumento, por lo que complementa sus enseñanzas violinísticas con diferentes técnicas y recursos más allá de lo estrictamente musical. Desde 2007 dirige y coordina el Curso Internacional de verano "Violines en Valencia" donde se engloban y desarrollan estas enseñanzas.



Entre sus grabaciones encontramos CDs como solista y como integrante de grupos de cámara. Entre sus últimos trabajos se encuentran una serie de grabaciones para violín y guitarra con el guitarrista y compositor José María Gallardo del Rey: "Reyana", CD de dúos, "Glosas", Doble Concierto para violín, guitarra y orquesta, y el más reciente proyecto, la primera grabación mundial de 10 oberturas de ópera de Rossini/Carulli, en CD titulado "Reyana plays Rossini/Carulli".

Por sus cualidades técnicas y expresivas, compositores actuales le han dedicado y confiado el estreno de sus obras.

"Espléndida actuación" EL PAIS

"Expresividad admirable" ABC

"Temperamento cálido y sentido natural de la afinación" EL PAIS

1) ¿Qué significa para ti ser la heredera de una larga tradición musical familiar como hija del maestro García Asensio?

Como todo en la vida, ha tenido su cara y su cruz. Por un lado, me ha ofrecido la oportunidad de desarrollar mis condiciones musicales al estar expuesta desde el primer momento a un mundo en el que la música estaba presente constantemente. El contar con la ayuda y guía tanto de mi madre y de mi padre como de mis dos abuelos (ambos violinistas) me facilitaba una atención

musical indiscutible. Me cuentan que el primer concierto al que asistí fue con 3 meses! También gracias a este entorno, tuve la gran fortuna de conocer a grandes artistas y escuchar infinidad de conversaciones interesantes.

Por otro lado, la expectativa que recaía sobre mí al ser la quinta generación de músicos en la familia me causaba una presión y responsabilidad a veces difícil de superar. Pero, a toro pasado, valoro este hecho muy positivamente.

Anabel García
del Castillo



Anabel García del Castillo

2) ¿Por qué el violín? (cuéntanos tus primeros pasos en el aprendizaje musical y primeros éxitos....).

Considerando que mis dos abuelos eran violinistas de mucha talla y reputación, que mi padre lo había sido antes de dedicarse a la dirección (ganando distintos concursos y siendo a su vez concertino de orquesta) y mi único tío el concertino de la English Chamber Orchestra, estaba claro que, aunque el primer instrumento en el que fui iniciada de la mano de mi madre fuera el piano, el violín me estaba esperando. Realicé mis estudios académicos en el Real Conservatorio de música de Madrid, y posteriormente me gradué de Bachelor y Master en la Juilliard School de Nueva York. Debuté como solista con el grupo de Cámara de la orquesta de RTVE, bajo la dirección de mi padre. Aquello supuso una experiencia muy importante para mí, así como el inicio de la realización de una serie de sueños que albergaba desde pequeña.

3) ¿Qué recuerdos tienes de tu experiencia como concertino de la entonces llamada Orquesta Ciudad de Málaga, hoy, actual Orquesta Filarmónica de Málaga?

Málaga siempre será un lugar especial para mí, ya que en esa ciudad viví una importante parte de mi experiencia profesional. La OCM era la primera orquesta sinfónica importante que lideraba. Había tanta ilusión como responsabilidad. Tuve como compañeros a grandes profesionales con los que disfruté mucho haciendo música. Y lo que en un principio parecía ser un "handicap", esto es, el tener poca experiencia como concertino, ser joven y mujer (entonces este puesto lo ocupaban casi exclusivamente los hombres) se convirtió en algo novedoso y atractivo que gustó a la sociedad malagueña. Con esta orquesta tuve la oportunidad de interpretar la mayoría de los más importantes solos de violín del repertorio, lo cual también consolidó mi credibilidad como concertino.

4) Desde el año 1994 eres concertino en la Orquesta de Valencia. ¿Por qué es tan complicado liderar una orquesta? en esta etapa, ¿qué han sido más las luces o las sombras?

Siempre son más las luces que las sombras, ya que de lo contrario se haría muy difícil dedicarse a esta profesión sin "morir en el intento". Liderar una orquesta implica varios aspectos diferentes. Por un lado, en el ámbito interpretativo, el hecho de salir de la masa sonora del tutti para hacer un solo lleva una presión di-

fícil de explicar. El concertino es, además, un colaborador del director y un intermediario entre éste y sus compañeros, aportando distintas soluciones técnicas y/o musicales para contribuir a la realización del concierto en la versión que el director propone. Implica además del aspecto instrumental, capacidad de decisión, de comunicación y diplomacia.

5) Sabemos la importancia que ocupa en tu carrera profesional la pedagogía: Cursos, seminarios... ¿Cómo ves el panorama musical actual de los instrumentistas en España? (háblanos de tu visión del sistema actual de enseñanza en nuestro país).

En la época en la que yo estudiaba, la infraestructura existente era mucho menor y hacía necesario que tuviéramos que salir fuera a estudiar, sobre todo en el ámbito de la cuerda. Hoy día, aunque salir al extranjero siempre enriquece, ya contamos con suficientes oportunidades de conseguir una formación competitiva. Lo que sí creo que no es muy acertado del sistema educativo musical actual es la abrumadora carga lectiva que imposibilita dedicar al instrumento el grueso de las horas de estudio necesarias para adquirir un nivel que cada vez es más exigente.

6) Nos preocupa comprobar que el público joven no asiste demasiado a los conciertos. En opinión de Anabel García del Castillo, ¿cómo podría mejorarse esta situación?

Sólo puede mejorarse desde la base. La música es un fenómeno esencial e inherente al ser humano. Si no somos conscientes de su importancia y no propiciamos la exposición y desarrollo de las facultades musicales, a la larga fracasaremos como sociedad, encontrando un vacío imposible de llenar. En la actualidad hay mucha gente muy preparada, con grandes métodos e ideas para acercar y desarrollar la música a nuestros niños a muy temprana edad. La música desarrolla y potencia aspectos intelectuales y de sensibilidad. Nuestros niños necesitan de este alimento para el alma. La música no es un lujo, es una necesidad personal y social. "En el principio fue el verbo" ...es decir, el sonido.

Curiosamente el día 24 de Septiembre hemos organizado un concierto benéfico para una organización, "Música para el Autismo" (podéis ver los detalles en su web), ya que han comprobado y demostrado que el mayor arma terapéutica que cuentan para sacar a estos niños de su aislamiento es a través de la Música.

La música tiene muchas aplicaciones de todo tipo, es como una "Caja de Pandora".

7) Entre tu interesante discografía resaltamos tus grabaciones para violín y guitarra con el guitarrista y compositor, José María García Gallardo del Rey, tu marido. ¿qué nos puedes comentar de esta experiencia musical y personal?

Hacer música siempre es gratificante, pero si esto ocurre además con la persona que amas, se convierte en un acto de unión muy especial. Nuestra máxima satisfacción es hacer llegar al público el amor que nos tenemos sublimado a través de la música. Es muy gratificante cuando sentimos que eso llega y llena. Se producen momentos muy intensos en el escenario, confirmados por silencios que hablan desde el público.

José María y yo nos conocimos en la orquesta, él como solista y yo como concertino, y fue a través de iniciar un proyecto musical juntos como llegamos a querernos. Cada uno tenemos nuestra parcela profesional definida, pero así como las relaciones crecen y se desarrollan también ha evolucionado nuestra vida musical común, no sólo a través de cantidad de conciertos con nuestro **Dúo Reyana** (el nombre surge como idea de mi padre al unir su último apellido con mi primer nombre) sino además con la publicación de varios discos, la composición de obras suyas escritas para esta peculiar formación (una de ellas un concierto para violín, guitarra y orquesta, "Glosas") y el nacimiento de una editorial, **Editorial Reyana**, especializada en la publicación de la obra de JM Gallardo del Rey, que abarca repertorio de guitarra solo, de música de cámara y próximamente de su música con orquesta.

8) Anabel posee un bello y poderoso sonido elogiado por la crítica. Dirígete a nuestros jóvenes, y coméntales qué compositores y con qué repertorio te sientes más identificada y por qué.

Siempre es difícil decidirse por un compositor. Cada estilo, cada estética, te despierta distintas sensaciones, y... tenemos tantos grandes! Lo que sí puedo decir es que me encanta interpretar Brahms. Tanto su repertorio con orquesta como su música de cámara me mantienen en un estado de "placer estético" constante, al escucharlo y al interpretarlo. Se mezclan una inmensa ternura con una grandiosidad sonora genial. Me pone los pelos de punta, vamos.

9) Con los ojos cerrados: imagina la sala, el director, y la composición ideal para el concierto de tus sueños.

Me gustan los enclaves tipo claustro, plazas cerradas de pueblos, castillos, monumentos... se crea una atmósfera muy mágica al ser parcialmente al aire libre y poder sentir parte de la naturaleza a la vez que contar con una acústica favorable para hacer música cómodamente. Este tipo de conciertos se ofrecen generalmente en verano, estación que me encanta.

Si fuera una interpretación con orquesta me decantaría porque el director fuera mi padre, me siento muy segura y arropada actuando con él, y estaría tocando un concierto de Mozart, probablemente el nº4 en Re Mayor que me fascina. En este tipo de escenario ideal la orquesta clásica se convierte en una pequeña joya sonora. Y Mozart... no sólo es una música genial, sino que era especialidad de mi tío, el gran violinista José Luís García, fallecido hace tres años, quien me inspiró constantemente con su sonido y su personalidad y me enseñó esta música como nadie.

Pero también me encantaría este tipo de enclave para tocar con José María, alguna de sus composiciones escrita especialmente para nuestro dúo, Reyana.

En este caso el repertorio sería "Lorca Suite", la obra con la que empezamos a tocar cuando nos conocimos, o "Pequeño Vals Vienés", otra obra con mucha carga emotiva para nosotros. Soy una romántica, ¡qué le voy a hacer!

9) Un consejo, un proyecto y un deseo.

Consejo, no perder nunca la ilusión por lo que se hace. Un proyecto, ahora en concreto, abordar la grabación de nuestro siguiente Cd como Dúo Reyana: "Diamantes para Aranjuez", todo con obras de José María, y en el que incluimos la obra que recientemente ha compuesto para conmemorar el 75 aniversario de la composición del Concierto de Aranjuez y que da título a este nuevo disco.

Un deseo, jugar siempre con la música y poder transmitir la magia que encierra. Trascender la parte de dificultad y disciplina que implica el dedicarse a un instrumento y no perder nunca la frescura y el amor que te guió para dedicarte a esto.

Muchas gracias, Anabel, por tu generosa y valiosa aportación a nuestra Revista Intermezzo. Es un gran placer contar con testimonios de intérpretes tan comprometidos como tu! Nuestra gratitud. REDACCIÓN REVISTA INTERMEZZO.



Anabel García del Castillo

LAS ESCUELAS DE VIOLÍN (II): LAS ESCUELAS FRANCESA Y FRANCO-BELGA

SANTIAGO DE LA RIVA

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

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

M.^a ÁNGELES MARTÍNEZ GONZÁLEZ

Profesora de violín del Conservatorio Superior de Música de Málaga.

LAS ESCUELAS DE VIOLIN (II): LAS ESCUELAS FRANCESA Y FRANCO-BELGA

Esta segunda entrega sobre las escuelas de violín está dedicada a la escuela francesa y a su heredera, la escuela franco-belga. En el artículo anterior¹ nos ocupamos de la escuela italiana, que como decíamos allí, fue la primera escuela de la historia y la gran dominadora de los siglos XVII y XVIII. Su testigo en el siglo XIX lo recogerán la escuela francesa y la franco-belga, que dominarán todo el devenir de dicho siglo.

En este artículo vamos a hablar realmente de tres ramas de una misma escuela de violín, la francesa, y de los violinistas más importantes que las integran. Intentemos clarificar lo anterior. Por una parte está la que vamos a llamar “Escuela Clásica Francesa”, cuyo primer representante, por derecho propio, es Jean-Marie Leclair, ya que fue el primer violinista francés que podía compararse con los italianos y que fue capaz de componer sonatas en el estilo de estos, de hecho él estudió con G. B. Somis, que a su vez fue alumno de A. Corelli². Por otra, de la propiamente conocida como “Escuela Francesa de Violín”, de la que es promotor G. B. Viotti³, que a su vez fue el último eslabón de la gran escuela italiana, la iniciada por Corelli. Así que podemos decir, sin miedo a errar, que la “Escuela Francesa de Violín” proviene de la italiana. Tres de los alumnos de Viotti: P. Baillot, R. Kreutzer y P. Rode, empezaron a enseñar juntos en el Conservatorio de París⁴ cuando este se fundó en el año 1795, y *crearon escuela*, incluso se pusieron de acuerdo para publicar conjuntamente un método, *Méthode de violon* (París, 1803), que

se convertiría en la guía oficial de los estudios violinísticos del conservatorio. Y por última parte hablaremos de la “Escuela Franco-Belga”, denominada así por la atracción que ejercieron los profesores del Conservatorio de París sobre los estudiantes belgas. Entre ellos citaremos a C. A. de Bériot, que fue el primer gran violinista belga en ir a estudiar a París y que luego sería profesor del Conservatorio de Bruselas.

FRANCIA: ANTES DE LECLAIR

En 1653, el rey Luis XIV nombró como compositor de corte para la música instrumental a Jean-Baptiste Lully. Este se convirtió poco a poco en el compositor favorito del rey y en el incontestable maestro de la música francesa, y a través de su puesto tuvo la oportunidad de desarrollar su talento tanto como músico como bailarín, siendo el violín su instrumento principal. Nunca compuso música para violín como tal, aunque sí creó un estilo de interpretación que fue imitado en todas las cortes europeas, ya que para el tipo de composiciones que él hacía, oberturas, ballets, música de escena, no le fue necesario.

Habiendo perdido los progresos técnicos violinísticos alcanzados en Italia y Alemania, los franceses no estuvieron preparados para manejar la música para sonata italiana que llegó a París en los años 1680-90. Las sonatas de Corelli se consideraron poco menos que intocables, aunque los violinistas franceses aprendieron rápido.

JEAN-MARIE LECLAIR (Lyon, 1697-París, 1764)

Es considerado por derecho propio el fundador de la “Escuela Francesa de Violín”⁵ y su primera gran figura, y su influencia sobre los violinistas de su país persistió hasta el final del siglo XVIII. Llevó el nivel técnico del violín en Francia a un punto donde podía compararse y competir con los italianos. En vida fue llamado “el Corelli francés”⁶,

1 Revista de música Intermezzo, nº 54. Málaga, febrero 2014.

2 La línea sucesoria más importante de la historia del violín es la que nos lleva desde Corelli, pasando por su alumno Somis, y por el discípulo de este, Pugnani, hasta Viotti, alumno del anterior.

3 Decidimos incluir a Viotti en este artículo, aun siendo italiano, por su decisivo papel como impulsor de esta escuela.

4 P. Gaviniés, del que hablaremos más adelante, fue también profesor del Conservatorio de París cuando se fundó.

5 Cfr. ZASLAW, Neal. En: *The New Grove*. Londres: Macmillan Publishers L., 1995, volume 10, p.587.

6 SCHWARZ, Boris. *Great Masters of the violin*. Nueva York: Simon and Shuster, 1983, p. 117.

eso da idea de su relevancia, y suyo fue el mérito de difundir en Francia el estilo italiano del concierto y la sonata.

A los veinticinco años conoció a G. B. Somis y más tarde empezó a estudiar con él. Por entonces ya era un gran violinista, así que sus estudios se dirigirían más al estilo que a la técnica. Somis le enseñó el concepto corelliano de tocar el violín, el estilo cantábile; y también estudió obras de Vivaldi, Locatelli y Tartini, que fueron los innovadores técnicos de su tiempo, a los que trataría de emular.

Compuso cuatro volúmenes de sonatas, y varios conciertos que siguen el modelo vivaldiano, aunque estos no llegan al nivel de las primeras. Entre sus alumnos figuran: L'abbé *le fils*, Elisabeth de Haulteterre, Petit, Guillaume-Pierre Dupont, Jean-Joseph Rudolphe, y quizás, Gaviniés y Le Chevalier de Saint-Georges.

L'ABBÉ LE FILS (Agen, 1727-París, 1803)

Leclair fue su profesor entre 1740 y 1742. Su debut como solista fue en los Conciertos Espirituales en 1741, donde interpretó un dúo de Leclair para dos violines junto a Gaviniés, que tenía trece años.

Sus Sonatas op. 1 y 8 están compuestas en el estilo barroco de Leclair, y se cuentan entre las pocas de la época que admiten comparación con las de su maestro. Su libro *Principes du violon* (París, 1761) es un tratado de suma importancia como fuente básica de información de la forma de tocar el violín en Francia a mitad del siglo XVIII. Según Wirsta (1961)⁷, fue el primer tratado en describir la pronación, la media posición, la forma moderna de coger el violín, la técnica de dobles cuerdas, y desde el ensayo de Mondoville, el primero en hablar de la producción de armónicos.

PIERRE GAVINIÉS (Burdeos, 1728- París, 1800)

Fue el sucesor de Leclair como líder de la escuela francesa de violín. No se conoce que estudiara con ningún famoso violinista. A los trece años hizo su debut en los Conciertos Espirituales tocando un dúo de Leclair junto a L'abbé *le fils*. Aunque Leclair pudo haber trabajado con ellos en la preparación del concierto, que parece lo más plausible, no hay certeza de que Gaviniés estudiara regularmente con él.

Cuando se inauguró el Conservatorio de París en 1795, Gaviniés aceptó un puesto de profesor de violín. Tenía una técnica fabulosa que le permitió tocar hasta el final de su vida, y en 1800 publicó sus famosos *24 Matinéés*, una serie de difíciles estudios. Estos representan la cima de la técnica del siglo XVIII y no fueron sobrepasados hasta la llegada de Paganini. Entre sus muchos famosos alumnos figuran Baudron, Capron, Guénin, Simon Leduc, Moria y Paisible.

7 Cfr. ZASLAW, Neal. En: *The New Grove...*, op. cit., volume 10, p. 339.

GIOVANNI BATTISTA VIOTTI

(Fontanetto da Po, 1755-Londres, 1824)



Fue el violinista más influyente entre Tartini y Paganini, y el último gran representante de la tradición italiana que entronca con Corelli. Se le considera “el padre de todas las escuelas modernas de violín”, y por supuesto el fundador de la “moderna” escuela francesa⁸.

Viotti hizo su debut en París en los Conciertos Espirituales en 1782, y su éxito fue instantáneo. La impresión que dejó fue tan grande que dominó una generación entera de violinistas. En 1811, el *Allgemeine Musikalische Zeitung* describe los principios de su escuela: “un sonido amplio, fuerte y lleno es lo primero; la combinación de este con un *legato* poderoso, penetrante y *cantábile*, lo segundo; y lo tercero es la gran diversidad de golpes de arco que traen variedad, hechizo, y luces y sombras a su interpretación”⁹.

La tradición que hereda de Pugnani, su gran maestro, enfatiza el sonido, pero su manera de tocar tenía una fuerza y amplitud que sus contemporáneos veneraban y estimaban como algo nuevo, y llega a ser el ideal para los jóvenes intérpretes de su época. Alday, Cartier y Rode se encuentran entre sus alumnos, y Kreutzer y Baillot se consideran sus discípulos. Aunque inició un método de violín del que sólo nos dejó unos fragmentos (*Mon opinion sur la maniere d'enseigner et d'apprendre a jouer du violon*)¹⁰ los principios de su forma de tocar e interpretar se encuentran en el *Methode de Violon* de Baillot, Rode y Kreutzer, y con más detalle en el *L'art du violon, nouvelle methode* de Baillot.

Fue un compositor muy productivo. En su catálogo figuran más de 150 obras, casi todas para violín. Son de destacar sus Dúos para dos violines, pero el cuerpo más importante de su obra lo forman sus 29 conciertos para violín. Aunque Mozart conocía al menos algunas obras de Viotti, añadió partes de trompeta y timbal a su Concierto n° 16, la influencia que estas pudieran tener sobre la obra de Mozart es dudosa. Sin embargo la influencia sobre el Concierto de violín de Brahms ha sido demostrada convincentemente¹¹. Entre los violinistas alemanes, Spohr fue el más significativo en usar sus conciertos como su punto de partida, como puede verse si se compara su primer concierto para violín con el n° 13 de Viotti.

8 Cfr. WHITE, Chappell. En: *The New Grove...*, op. cit., volume 19, p. 864.

9 *Ibid*, p. 865.

10 KOLNEDER, Walter. *The Amadeus Book of the Violin*. Portland: Amadeus Press, p. 365.

11 SCHWARZ, Boris. *Great Masters...*, op. cit., p. 146. El Concierto n° 22 de Viotti era un modelo para Brahms.

6. LOS ALUMNOS DE VIOTTI: BAILLOT, KREUTZER Y RODE.

6.1 PIERRE BAILLOT (Passy, 1771; París, 1842)

Discípulo de Viotti, aunque su formación violinística se desarrolló con otros profesores, con Polidori y Sainte-Marie en Francia, y con Pollani, alumno de Nardini, en Roma. Se le invitó a ser profesor del Conservatorio de París en 1795, tarea que se tomó muy seriamente a pesar de las numerosas giras que hizo por Europa. Como concertino de la Capilla Real, director y cuartetista fue una figura importante en la vida musical parisina. Un detalle, el 23 de marzo de 1828 estrenó el Concierto para violín de Beethoven en París.

Una de sus características fue su sonido, noble y poderoso. No hay duda de que fue uno de los violinistas que cultivó un sonido amplio acorde a las grandes salas de concierto modernas: "tocaba con un arco de algodón, guiado por el brazo de Hércules"¹², según un observador.

Sus conciertos y obras han sido olvidados, pero sus trabajos pedagógicos contienen mucha información que todavía resulta valiosa: *L'art du Violon* (1834), y junto a los otros dos grandes alumnos de Viotti, Rode y Kreutzer, *Méthode de Violon* (1803). Entre sus alumnos destacan J. F. Mazas, J. B. C. Dancla y C. de Bériot.

6.2 RODOLPHE KREUTZER (Versalles, 1766; Ginebra, 1831)

Nacido en Versalles de padres alemanes. Su padre fue su primer profesor de violín, y le enseñó sobre las bases de la escuela de violín de Leopold Mozart, y posteriormente estudió con A. Stamitz. Se le considera discípulo de Viotti. En 1795 entró a formar parte de la plantilla de profesores del Conservatorio de París.

Poseía un sonido lleno, usando predominantemente el *legato*. Fetís alababa su instinto en el fraseo y su correcta afinación, y Willians (1973)¹³ también notaba el énfasis en el *legato* y la ausencia de *spiccato* en sus conciertos de violín; tampoco utilizaba en ellos las posiciones muy altas, y el uso de dobles cuerdas es limitado si se compara con los de Viotti.

Junto a Baillot y Rode formó el triunvirato de la escuela de violín francesa. Entre sus alumnos citaremos a su hermano, J. N. A. Kreutzer, a Lafont, Massart y Rovelli. Desde el punto de vista pedagógico destacan sus 42 *Études ou Caprices*, que ocupan un lugar único en la literatura de los estudios para violín. Además compuso 19 conciertos para su instrumento. Beethoven le dedicó su impresionante y célebre Sonata nº 9 para violín y piano, conocida como *Sonata Kreutzer*, aunque este nunca la interpretó en público.

12 KOLNEDER, Walter. *The Amadeus Book...*, op. cit., p. 399.

13 Cfr. CHARLTON, David. En: *The New Grove...*, op. cit., volume 10, p. 260.

6.3 PIERRE RODE (Burdeos, 1774; Château de Bourbon, cerca de Damazon, 1830)

Empezó sus estudios de violín a la edad de seis años con A. J. Fauvel, y este cuando Rode tenía 13 años, en 1787, le llevó a París, donde atrajo la atención de Viotti y pronto se convirtió en su alumno favorito. En 1790 hizo su debut parisino, tocando el Concierto nº 13 para violín de su maestro.

En 1795 fue nombrado profesor de violín del Conservatorio de París, en 1800 obtuvo la plaza de concertino de la Capilla de Napoleón, y de 1804 a 1808 fue violinista solista del Zar en San Petersburgo. En 1812 estrenó en Viena la Sonata nº 10 de Beethoven con el Archiduque Rudolph al piano.

En la cima de su carrera Rode fue el más distinguido representante de la escuela de violín francesa. Su mejor música la componen sus 13 conciertos para violín, que representan el modelo del concierto para violín francés. Fue coautor, junto a Baillot y Kreutzer, del método de violín adoptado por el Conservatorio de París.

Sus dotes innatas como profesor se demuestran en sus 24 *Caprices*, que poseen un balance adecuado entre música y técnica para abordar todas las necesidades de los alumnos, y que han llegado a ser parte indispensable del desarrollo de todo violinista. Cada uno de ellos está en una tonalidad. Un arco bien desarrollado y un sonido vigoroso y noble eran las características del estilo de Baillot, Kreutzer y Rode. Su técnica de mano izquierda no podía competir con la de Paganini, pero si incluía muchas dobles cuerdas, octavas y trinos.

Otros tres violinistas que creemos que hay que nombrar y al menos dar algún mínimo dato sobre ellos, aunque no nos extendamos, son: **François-Antoine Habeneck** (Mézières, 1781; París 1849), que estudió con Baillot en el Conservatorio de París, donde luego enseñó de 1808 a 1816 y de 1825 a 1848. En 1835 apareció su *Méthode théorique et pratique de violon*; **Charles Philippe Lafont** (París, 1781; cerca de Tarbes, 1839), que estudió con Kreutzer y Rode. Se le consideró pronto como uno de los principales violinistas franceses. En 1808 fue nombrado violinista del Zar, permaneciendo seis años en San Petersburgo, y en 1815 obtuvo el puesto de solista del rey Luis XVIII. Tuvo un memorable encuentro con Paganini en Milán en 1816. Y por último, **Jacques-Féréol Mazas** (Lavour, 1782; Burdeos, 1849), que fue alumno de Baillot en el Conservatorio de París de 1802 a 1805. Sus *Études mélodiques et progressives* siguen aún en uso por su valor pedagógico.

La fama de los profesores del Conservatorio de París atrajo pronto a estudiantes de Bélgica, país vecino de Francia, por lo tanto, las escuelas francesa y belga están íntimamente ligadas, así que a la hora de referirse a ellas se utiliza el término de "Escuela franco-belga". Se usa este término dado su estilo uniforme, a pesar de su diferencia en el tiempo, ya que durante la segunda mitad del siglo

XIX muchas de las características asociadas a la tradición de París estaban representadas en el estilo violinístico de los belgas, que incluso se adelantaron a los franceses a la hora de adaptar su estilo a la técnica paganiniana, sobre todo en los golpes de arco saltados. Entre los violinistas llegados a París desde Bélgica estaban, entre otros: C. de Bériot, F. Prume, L. J. Massart, H. Leonard y H. Vieuxtemps. Además, muchos de estos violinistas enseñaron luego en los Conservatorios de Lieja, fundado en 1831, y Bruselas, inaugurado un año más tarde.

CHARLES-AUGUSTE de BÉRIOT (Lovaina, 1802; Bruselas, 1870)

Primero estudió con J. F. Tíby, y en 1821 viajó a París, donde hizo una audición para Viotti. Desde joven tenía un estilo muy personal, y aunque entró en la clase de Baillot en el Conservatorio de París, sólo permaneció allí unos meses debido a que su manera poco ortodoxa de tocar, ya era un violinista muy avanzado, no era del agrado del maestro. En 1842 le ofrecieron una plaza de profesor en el Conservatorio de París como sucesor de Baillot, pero declinó el puesto, prefiriendo marchar al de Bruselas donde enseñó de 1843 a 1852.

Bériot ocupa un lugar preeminente en la historia del violín. Adaptó la técnica brillante de Paganini a la elegancia parisina, y fue el que modernizó la "Escuela Clásica Francesa" establecida por Viotti y perpetuada en el Conservatorio de París por Rode, Baillot y Kreutzer. Desarrolló un nuevo acercamiento al violín, esencialmente romántico, conocido como la "Escuela Franco-Belga"¹⁴: melodías dulces y sentimentales, estilo elegante, técnica ingeniosa y chispeante. Publicó 10 conciertos para violín, doce *Airs Variés* y piezas cortas, como por ejemplo sus elegantes *Scène de Ballet* op. 100. Su alumno más famoso fue H. Vieuxtemps.

El estilo de Bériot, muy influenciado por Paganini, con arcos saltados y staccato volante, estaba en directa oposición al de la escuela alemana de Spohr, en la cual el arco estaba siempre en contacto con la cuerda. Debemos recordar a Mendellsohn, que en su Concierto para violín en Mi menor¹⁵ se dio cuenta de que el futuro del violín pertenecía a la valentía de Paganini, Ernst y Bériot. Escribió varios tratados y métodos de estudios para violín, entre ellos: *Méthode de violon* op. 102 (1858) y *École transcendante de violon* (1867).

A partir de aquí, y por razones lógicas de espacio en este artículo, nos vamos a ocupar solamente de los violinistas más importantes, pero no por ello vamos a dejar de citar y dar algún detalle de otros importantísimos pertenecientes a esta escuela. **Lambert Massart** (Lieja, 1811; París, 1892). Estudió en París con Kreutzer y enseñó en

el Conservatorio de dicha ciudad de 1843 a 1890. Entre sus alumnos están dos de los más grandes virtuosos de la historia: Wieniawski y Kreisler. **Hubert Léonard** (Bellaire, 1819; París, 1890). Alumno de F. Prume en el Conservatorio de Bruselas, y más tarde de Habeneck en el de París. En 1853 sucedió a Bériot en el Conservatorio de Bruselas, donde permaneció hasta 1866. Entre sus alumnos figura O. Musin. **Delphin Alard** (Bayona, 1815; París, 1888). Alumno de Habeneck. Sucedió a Baillot en el Conservatorio de París, donde dio clase desde 1843 hasta 1875. Su alumno más famoso fue Sarasate. Escribió *École de violon: méthode complète et progressive* (París, 1844), y entre sus estudios destacan sus 24 Caprichos en todas las tonalidades op. 41. **Jean Baptiste Charles Dancla** (Bagnères de Bigorre, 1817; Tunis, 1907). Estudió en el Conservatorio de París con Paul Guérin y Baillot, donde también enseñó de 1855 a 1892. Son famosos sus 20 *études brillantes et caractéristiques* op. 73 y la *Ecole du mécanisme* op. 74. **Martin Marsick** (Jupille-sur-Meuse, cerca de Lieja, 1848; París, 1924). Alumno del Conservatorio de Lieja de Desiré Heynberg, del de Bruselas de Leonard y del de París de Massart. Más tarde de Joachim en Berlín. Profesor del Conservatorio de París de 1892 a 1900. Entre sus alumnos figuran nada menos que Flesch, Enesco y Thibaud. **Cesar Thomson** (Lieja, 1857; Bissone, 1931). Estudió en el Conservatorio de Lieja con Jaques Dupuis, y luego con Leonard, Vieuxtemps, Wieniawski y Massart. Profesor de los Conservatorios de Lieja (1882-1897), Bruselas, donde desde 1898 sustituyó a Ysaÿe, y del de París a partir de 1914. Del año 1924 al 1927 enseñó en la *Julliard School* de Nueva York. **Emile Sauret** (Dun-le Roi, 1852; Londres, 1920). Alumno de Bériot, Vieuxtemps y Wieniawski. Fue profesor de la *Royal Academy of Music* y del *Trinity College* de Londres, y del *Musical College* de Chicago. Gran virtuoso, aún queda en el repertorio su célebre cadencia del Concierto nº 1 de Paganini. **Lucien Capet** (París, 1873; París, 1928). Estudió con J. P. Maurín en el Conservatorio de París. Renombrado profesor, especialmente por su técnica del arco. Escribió el tratado *La technique supérieure de l'archet*. Su alumno más famoso fue I. Galamian. Y por último **Jacques Thibaud** (Burdeos, 1880; Mont Cermet, 1853). Alumno de Marsick en el Conservatorio de París. Formó parte del famoso Trío Cortot-Thibaud-Casals. Nunca se retiró, dio su último concierto en Biarritz diez días antes de morir en un accidente de avión.

HENRY VIEUXTEMPS (Verviers, 1820; Mustapha, Argelia, 1881)

Empezó a estudiar con su padre y a los seis años ya tocó en público el Concierto nº 5 de Rode. Un año más tarde comenzó sus estudios con Bériot, que le llevó a París para que hiciera se debut en 1829 con el Concierto nº 7 de Rode.

Fue un gran virtuoso, un compositor con inventiva, muy admirado por Berlioz entre otros, versátil intérprete de música de cámara y un dedicado profesor. Hizo numerosas giras y entró en contacto con grandes violinistas

14 *Ibid*, volumen 2, p. 560.

15 Sobre todo por el uso de golpes de arco saltados. En el tercer movimiento son una constante.

y compositores de su época, casos de Spohr, Molière, Schumann o con Paganini en Londres, donde el maestro genovés quedó muy impresionado cuando le oyó.

De 1846 a 1851 vivió en San Petersburgo, donde dio clases y contribuyó enormemente al desarrollo del violín en Rusia. En 1771 entró a formar parte del Conservatorio de Bruselas, y su aportación fue decisiva en el éxito creciente de la escuela belga de violín. Entre sus alumnos figuran E. Ysaÿe y J. Hubay. Compuso siete conciertos para violín, de ellos el nº 4 en Re menor op. 31 y el nº 5 en La menor op. 37 siguen en el repertorio actual de los violinistas, y numerosas piezas como la *Fantasia appassionata* o la *Ballade y Polonaise*.

HENRI WIENIAWSKI (Lublin, Polonia, 1835; Moscú, 1880)

Polaco, nacido en una familia de músicos. A los ocho años estaba tan avanzado que le mandaron a París, donde entró en la clase de Massart. Con once años ganó el Primer Premio del Conservatorio. Empezó a hacer giras a partir de los doce, y a los 18 años ya había publicado numerosas obras: *Polonaise* nº 1, *Souvenir de Moscou*, varias Mazurcas, la colección de estudios *L'école Moderne*, y el Concierto nº 1 en fa sostenido menor.

Hizo dúo con Rubinstein, y a petición suya se trasladó a San Petersburgo donde dio clase en el Conservatorio y fue nombrado solista del Zar y líder del Cuarteto de la Sociedad Musical Rusa, estuvo doce años, de 1860 a 1872¹⁶. En Rusia compuso su obra más importante, el Concierto nº 2 en Re menor. Esta obra está dedicada a Sarasate y presenta un claro avance en relación a su primer concierto.

En 1875 aceptó el puesto de profesor en el Conservatorio de Bruselas, en lugar de Vieuxtemps, aunque solo estuvo dos años. Poco después tuvo problemas de corazón y murió en 1880. Wieniawski fue un intérprete emocional, con un sonido y un *vibrato* intensos, que tomaba riesgos; su virtuosismo no era calculado para una perfección fría. Tenía un *staccato* rápido, que uso en muchas de sus obras. De la generación posterior a Paganini, Wieniawski debe estar en la cima. Su forma de tocar se modelaba por la combinación de las enseñanzas recibidas en París y su temperamento eslavo. Fue llamado el Chopin del violín, por su, en algunas obras, nacionalismo polaco, y sus mazurkas y polonesas, y fue el virtuoso romántico por excelencia.

PABLO de SARASATE

(Pamplona, 1844; Biarritz, 1908)

Es el último de los grandes virtuosos del siglo XIX. Las primeras nociones musicales las recibió de su padre. Posteriormente recibió una beca para continuar sus es-



16 Su sucesor fue Leopold Auer, considerado como el padre de la escuela rusa de violín.

tudios de violín en el Conservatorio de Madrid con Manuel Rodríguez, y a los doce años fue al Conservatorio de París, donde ingresó en la clase de D. Alard, pero estaba tan avanzado que obtuvo el Primer Premio en menos de un año (1857). Durante las siguientes cuatro décadas obtuvo enormes éxitos en donde actuó: Norte y Suramérica, Oriente, Rusia y toda Europa.

No enseñó, no dejó escuela, pero podemos entender su grandeza a través de sus composiciones, de las obras que le fueron dedicadas, y de sus grabaciones. Fue uno de los primeros violinistas que hizo discos.

Sarasate es el primer profesional del violín, ya que nunca en su vida tuvo un trabajo fijo, y el primer intérprete que gracias a una fenomenal técnica se convertiría en el mayor proveedor de repertorio violinístico de los tiempos modernos. Entre las más de cuarenta obras que le fueron dedicadas destacan: el Concierto nº 2 y la *Fantasia Escocesa* de Bruch, los Conciertos nº 1 y 3, y la *Introducción y Rondó Caprichoso* de Saint-Saens, la *Mazurka* op. 49 de Dvorak, el Concierto nº 1 y la *Sinfonía Española* de Lalo, el Concierto nº 2 de Wieniawski, las *Variaciones* op. 11 de J. Joachim¹⁷, etc. Fue el violinista que suscitó la aprobación del mayor número de compositores de su época, ni siquiera Joachim logró algo parecido.

Su técnica de mano izquierda rehuía el uso de las décimas, por su mano pequeña, aunque usaba profusamente el resto de dobles cuerdas, y no utilizaba mucho *vibrato*. Su mano derecha era aliada de la escuela francesa, en contra de la alemana, en la que el sonido era demasiado áspero para él, y buscaba siempre una gran limpieza y claridad, huyendo del sonido agresivo y rudo. No tenía un sonido muy grande, y tensaba mucho el arco, lo que favorecía el saltillo, que era magistral en él, y siempre usaba el *staccato* volante. Un elemento que determinó su personalidad fue su correcta e impecable afinación. Ysaÿe le dijo a Flesch que "no podía olvidar que era Sarasate quien nos había enseñado a tocar afinado"¹⁸.

Como compositor realizó más de 60 obras, muchas de las cuales siguen en el repertorio violinístico. Podemos destacar sus celeberrimos *Aires Gitanos*, la *Fantasia sobre Carmen de Bizet*, la *Introduction y tarantelle*, o muchas de sus piezas basadas en el folklore español.

EUGÈNE YSAÏE (Lieja, 1858; Bruselas, 1931)

Recibió las primeras clases de violín a los cuatro años por parte de su padre. Más tarde ingresó en el Conservatorio de Lieja, donde terminó sus estudios en 1874 obteniendo el Primer Premio y una Medalla de Plata. Posteriormente estudió con Wieniawski en el Conservatorio de Bruselas, y con Vieuxtemps en París durante tres años.

En 1879 conoció a Joachim y al año siguiente aceptó el puesto de concertino en la orquesta de *Bilse* (la futu-

17 J. Joachim: Uno de los grandes violinistas de la historia, y representante de la escuela alemana.

18 SCHWARZ, Boris. *Great Masters...*, op. cit., p. 235.

ra Filarmónica de Berlín). A partir de ahí desarrolló una enorme carrera internacional. Entró en contacto con los más grandes compositores, entre otros Franck le dedicó su Sonata, Debussy su Cuarteto de Cuerda, y Chausson el *Poème* y el Concierto para violín, piano y cuarteto de cuerda. En 1894 hizo su triunfal debut en America, y en 1898 le ofrecieron el puesto de director de la Filarmónica de Nueva York, pero lo rechazó y no fue hasta 1912, cuando su carrera violinística declinaba por problemas físicos, cuando aceptó el puesto de director titular de la Orquesta de Cincinnati, donde permaneció hasta 1922.

De 1886 a 1898 dio clases en el Conservatorio de Bruselas, y posteriormente, aunque dedicado a su carrera concertística, siguió dando clases o consejos a violinistas llegados de todo el mundo. Entre sus alumnos figuran: M. Crickboom, J. Gingold, A. Dubois, L. Persinger, M. Press, R. Benedetti, W. Primrose, A. Marchot, y el compositor E. Bloch.

Habiendo sido alumno de Wieniawski y Vieuxtemps, representaba una síntesis de las escuelas francesa y belga. Combinaba la técnica del arco francesa con los gustos musicales de la belga, enormemente influenciada por los avances del gran Paganini. Flesch opinaba que Ysaÿe fue el primer violinista "en hacer uso de un vibrato más ancho y en dar vida a las notas de paso"¹⁹. Usaba mucho los *portamentos* y el *tempo rubato* era su máxima.

19 FLESCHE, Carl. *Memoirs*. Nueva York: Macmillan Co., 1958, p. 120.

Como compositor nos dejó las esplendidas 6 Sonatas para violín solo Op. 27 (1929) y otras muchas obras. En 1937 la Reina Isabel de Belgica instituyó un concurso internacional poniéndole el nombre de Eugene Ysaÿe, más tarde este concurso se denominaría Reina *Elisabeth*, que es como aún se conoce.

El próximo artículo estará dedicado a la escuela alemana de violín a través de la historia.

.....
Bibliografía:

- FLESCHE, Carl. *Memoirs*. Nueva York: Macmillan Co., 1958.
- KOLNEDER, Walter. *The Amadeus Book of the Violin*. Portland: Amadeus Press, 2001.
- LEÓN ARA, Agustín. *Sobre las Escuelas Violinísticas*. Discurso de toma de posesión del puesto de Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1989.
- PASQUALI, Giulio/ PRINCIPE, Remy. *El Violín*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.
- SADIE, Stanley. *The New Grove*. Londres: Macmillan Publishers L., 1995.
- SCHWARZ, Boris. *Great Masters of the Violin*. Nueva York: Simon and Schuster, 1983.
- STOWELL, Robin. *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

www.pianochollo.com

PianoChollo



www.pianochollo.com

e-mail: info@pianochollo.com

Tel. 625 801 934

46850 L'OLLERIA (Valencia)



EL VIBRÁFONO

PATRICIA ESCRIBANO LÓPEZ

Profesora de percusión en el C.P.M. Manuel Carra

Antes de comentar el estado del vibráfono, es interesante tener en cuenta algunos aspectos sobre él, como que es un instrumento relativamente joven, ya que en 2016 cumple los cien años de existencia o que es un instrumento que apenas ha evolucionado desde sus orígenes. Por estas razones, entre otras, es un instrumento sobre el que no se ha escrito una historia pormenorizada.

El vibráfono es un instrumento de láminas hechas de una aleación de varios metales, dispuesto en tamaño progresivo de forma trapezoidal y en dos hileras paralelas en posición horizontal emulando la primera hilera a las notas del piano y la segunda a las cromáticas.

Generalmente el llamado “modelo de concierto” consta de tres octavas (fa4-fa7). Bajo estas láminas el instrumento está dotado de un sistema de tubos resonadores, que sirven para proporcionar al sonido una mayor vibración y profundidad, especialmente en la tesitura grave.

La principal característica de este instrumento es la vibración adicional del sonido producida por medio de un mecanismo de motor eléctrico. Este mecanismo hace que los tubos sean tapados y destapados alternativamente a una velocidad que el vibrafonista puede controlar por medio de un mando adaptado a él, dependiendo esta velocidad del tipo de música que se vaya a ejecutar o del gusto del intérprete, no descartando la posibilidad de tocar con el motor apagado.

Así mismo este instrumento está dotado de un pedal de expresión, al igual que el piano y para la misma función que este, es decir, para dejar vibrar el sonido o apagarlo según convenga.

Sumado a esto, el efecto del motor, abrillanta, aún más el sonido. Efectos menos comunes son colocar papeles, monedas, etc..., sobre las láminas a modo de piano preparado, en este caso “vibrafono preparado”, tocar en los nodos de las láminas, producir pequeños portamentos (sutiles glissandos sobre una lámina), utilizar golpes muertos (dreak stocke o ghosting), así como las innumerables posibilidades que nos puede ofrecer el sistema MIDI (samplers, conversores, triggers, etc...).

Entre sus posibilidades técnicas cabe destacar que mediante el pedal es posible hacer tanto un staccato y un legato muy interesante, así como dejar vibrar libremente el sonido. Los glissandos se consideran como cualquier instrumento de teclado, siendo otra de sus posibilidades sonoras el cluster.

Generalmente, en la actualidad, el vibráfono se toca con cuatro baquetas, incluso diferentes, con el fin de facilitar los pasajes o a la hora de ejecutar acordes, aunque también se puede tocar con dos o tres.

El tipo de baqueta más apropiado es el de lana, hilo o goma, admitiendo la posibilidad de percutir con baquetas más duras o blandas. Su mayor calidad sonora la obtendremos cuando percutamos en él con baquetas medias en dentro de una dinámica fuerte.

A veces, por el contrario, es de gran efecto el prescindir de las baquetas y percutir directamente con las yemas de los dedos o incluso las uñas. Otro recurso de grandes posibilidades consiste en la utilización de un arco de violonchello o contrabajo frotado en los bordes de las láminas, de manera similar al modo de frotar en los platos, tam-tams y gongs, aunque tanto en estos últimos y el propio vibráfono encontramos la característica de que los sonidos resultantes están perfectamente afinados.

Aunque cabría la posibilidad de considerarlo como un descendiente de los metalófonos de Java (Saron) y Bali (Pemugal), instrumentos de Gamelán, el vibráfono no tiene nada que ver con ellos, ya que carecen de su principal característica: el vibrato. Eso sí, alguien se fijó en estos instrumentos étnicos e inventó un nuevo instrumento.

Y fue un trabajador de la compañía americana Leedy llamado Hermann Winterhoff cuando en 1916 trataba de confeccionar una marimba con las láminas de metal para imitar la voz humana. Después de la construcción de varios modelos (como el vibraharp), se llegó entre 1921 y 1936 al modelo que actualmente es el vibráfono siendo construido definitivamente por la firma Deegan y bautizado como Vibraphone por el mítico xilofonista George Hamilton Green y conocido en los países anglosajones simplemente como vibes.



El vibráfono tuvo desde el principio muchos adeptos al ser un instrumento totalmente innovador, siendo muchos los músicos que se interesaron por él, llevándolo a un desarrollo técnico muy rápido, sobre todo en la música de jazz, tocado por auténticos virtuosos.

En la orquesta sinfónica y en las agrupaciones de cámara del siglo XX se integró como instrumento auxiliar y últimamente como solista principalmente dentro de la llamada música contemporánea postmodernista.

El primero que introdujo el vibráfono en el campo orquestal fue Alban Berg en 1934 en su ópera Lulú, más tarde se han ido produciendo apariciones a lo largo de todo lo que llevamos de siglo, destacando el empleo que hizo Benjamín Britten en su Spring Symphony, op.44 de 1949, o la gran parte que escribió para él Pierre Oules, prestando un toque de magia al conjunto en su Le marteau sans maître, de 1955, obra cumbre del serialismo integral, sin dejar de mencionar el primer concierto escrito conjuntamente para vibráfono y marimba op. 278 de Darius Milhaud en 1947 y del primero para vibráfono sólo en 1958, el Concertino für Vibraphon und Streichorchester de Siegfried Fink.

También hay que resaltar que hay una interesante literatura, aunque no muy extensa, para el vibráfono como instrumento solista entre las que se puede destacar obras como Katalog für einen Vibraphonspieler de Werner Heider de 1965, la Sonata de Harald Genzmer y Omar de Franco Donatoni de 1985.

Pero es el mundo del jazz donde este instrumento de sonido cálido y de gran expresión alcanza su mayor

esplendor ya que, a parte de estas cualidades hay que añadir su gran capacidad rítmica que, unida a lo anterior hace que sea un instrumento ideal para este tipo de música.

El Vibráfono de Jazz

El jazz pertenece a ese tipo de músicas, que, aunque tengan su origen localizado en un lugar determinado del planeta, rebasan esos límites y se convierten en sonidos nómadas, que, al final, acaban siendo propiedad de la humanidad.

El jazz es una música nacida a principios del siglo XX, en Estados Unidos, a partir del contacto de dos culturas: la de África y la de Europa. De África tomó el folclore de los negros llevados a América como esclavos; de Europa, algunos cantos religiosos y marchas militares.

Las características formales son el aspecto rítmico (el swing, o el balanceo, y el ritmo sincopado) y la improvisación, elemento fundamental que determina el predominio de la ejecución sobre la partitura. Con el paso del tiempo, lo que empezó siendo una música folklórica, reducida al área del Mississippi, se convirtió en una de las manifestaciones artísticas más importantes del siglo XX.

En España, desde comienzos del siglo XX, el jazz y los estilos musicales que lo prefiguraron entraron a través de los balnearios y casinos más lujosos de San Sebastián y Santander, donde veraneaban la familia real y las clases pudientes, siempre curiosos por conocer las últimas modas internacionales, o también como parte de la oferta más exótica de los grandes circos que recorrían el país. Los nuevos ritmos fueron recibidos por nuestros antepasados con asombro, extrañeza, desprecio o entusiasmo, pero nunca con indiferencia. Este estilo musical fue para unos sinónimo de modernidad y cosmopolitismo, y para otros señal de decadencia y pérdida de raíces seculares; lo cierto es que pasó enseguida a formar parte de nuestra escena musical, popularizado en salas de baile o incorporado a zarzuelas y revistas, sin que ni siquiera la tragedia de la guerra civil y la hostilidad franquista logran borrarlo del todo del mapa.

Desde los años sesenta existe, en España, una tradición de aficionados y músicos que sale a la luz tímidamente. A lo largo de estos años, surgen intérpretes y grupos de jazz que han llegado a configurar un importante legado musical.

El vibráfono evoluciona musicalmente en el jazz a partir de los dos elementos siguientes: la evolución de

sus técnicas de ejecución (de dos baquetas a cuatro, de la técnica cruzada de los años 30 de Lionel Hampton a la técnica de Gary Burton de los años 60), y la evolución del jazz.

El vibráfono se introduce en el jazz en los años 20, pero es con Lionel Hampton, en los años 30, cuando realmente pasa a ser un instrumento importante en el jazz. Más adelante, se utilizará también en el jazz latino, concretamente a partir de 1949 con Tito Puente, a través del mambo que se tocaba en el Palladium de New York. El vibráfono sufre su mayor revolución musical a partir de Gary Burton, y su mayor revolución técnica en los años 70, con la llegada de los sintetizadores y el sistema MIDI, se aplica las nuevas tecnologías al vibráfono. En este apartado, es importante tener en cuenta que el vibráfono se introdujo en la música sinfónica desde el jazz.

En la actualidad, no existe ninguna fuente bibliográfica que aborde el tema específico del vibráfono jazzístico en España. Esto es debido, posiblemente, a diversas causas:

1. El jazz fue casi aniquilado por el régimen franquista, lo que hizo que la evolución lógica no fuese la esperada. De hecho, posiblemente, la primera vez que un vibrafonista actuó en España se trató de Lionel Hampton con su orquesta en 1956, mucho más tarde de que lo hiciera en otros países europeos. La persecución del jazz español, anteriormente reseñada, incidió de manera muy marcada en el detrimento de la incorporación del vibráfono al panorama jazzístico nacional, ya que al no tratarse de un instrumento habitual en el jazz no solía ser elegido para interpretar este tipo de música. Por eso, es fácil comprender porque la mayoría de los jazzistas españoles solían tocar otros instrumentos. Por esta causa, se puede afirmar que a lo largo de la joven historia del jazz en España, no han existido muchos músicos dedicados al vibráfono como su instrumento principal. Más bien, ha habido baterías, percusionistas o multiinstrumentistas que, esporádicamente, han tocado el vibráfono en sus espectáculos o actuaciones. Esto puede haber sido debido a que los percusionistas españoles preferían tocar la batería al vibráfono por motivos profesionales y de oferta

de empleo, ya que la versatilidad de la batería les permitía poder tocar con numerosas formaciones de estilos diversos, boleros, fox-trot, pasodobles, orquestas de baile... y esta posibilidad quedaba totalmente mermada con un vibráfono.

2. El vibráfono se introdujo bastante tarde en los conservatorios españoles. Esto ha hecho que su estudio se haya ralentizado muchísimo respecto a otros países. Además, las obras y el temario dedicado al vibráfono en los conservatorios españoles hasta hace pocas décadas, eran de un nivel ínfimo en comparación con otros instrumentos.
3. Hasta hace muy pocos años no existían métodos específicos dedicados al estudio del vibráfono en el jazz. Esta circunstancia se acentúa en el caso de España, ya que sigue sin existir ningún método en castellano, en la actualidad. Además, nunca ha existido, ni actualmente existe, una escuela de vibrafonistas jazzísticos en España. Normalmente, los vibrafonistas españoles dedicados al jazz han sido estudiantes procedentes de la percusión clásica, que han estudiado jazz de manera autodidacta o bien, con pianistas jazzísticos. A esta circunstancia debemos añadir que no existe en España ningún foro, organización, blog, asociación, ni nada parecido que reúna a los vibrafonistas de jazz españoles. Incluso se puede afirmar con rotundidad que la gran mayoría de los vibrafonistas españoles no se reconocen, y que entre los que se conocen no existe una comunicación fluida de información sobre formación en el campo del vibráfono jazzístico.

No obstante, actualmente, en España existe un caldo de cultivo que ha cambiado de manera sustancial el panorama del vibráfono jazzístico, ya que pese a que tenemos un reducido número de vibrafonistas introducidos de manera significativa en el mundo del jazz, como por ejemplo Marc Miralta, Geni Barry o Arturo Serra, entre otros, también existen vibrafonistas que realizan actuaciones de jazz de manera intermitente, y un nutrido número de jóvenes vibrafonistas que se están embarcando en numerosos e interesantes proyectos. Por todo lo expuesto anteriormente, el vibráfono jazzístico en España es un tema apasionante que merece que ser estudiado, investigado y analizado, ya que es sumamente desconocido y carece de una historia escrita.

.....

Bibliografía:

- James Blades, *los instrumentos de percusion y su historia*, Editorial Faber&faber. Londres 1975.
- John H. Beck. *Enciclopedia or PERCUSSION*, Editorial Routledge. 2013.
- Fodham John: *Jazz, historia, instrumentos, músicos y grabaciones*, Editorial Raíces. Guipúzcoa 1994.
- vibrafonojazzistico.blogspot.com.es



Play planet coffee & shop

C/ San lorenzo 18 • 29001 - Málaga • ☎ 951993879 / 633509339

📱 play planet coffee & shop • 🐦 playsoho



SANTIAGO TORÉS LÓPEZ,

malagueño de 13 años, ha obtenido el 1^{er} premio de la categoría B (13 a 16 años) en el *III Concurso de Violín y Violonchelo "Ciudad de Vigo"* celebrado los días 5, 6 y 7 de diciembre de 2014.

En 2012 fue ganador del Primer Premio en la especialidad de cuerda de la categoría de E.E., en el *XXII Certamen Nacional "Ángeles Reina"* organizado por JJMM de Málaga y del 1^{er} Premio en la Categoría C del *III Concurso Nacional Jóvenes Promesas de Violonchelo "Jaime Dobato Benavente"*.

Santiago Torés es alumno de violonchelo de D^a María Casado (asistente de D. Asier Polo y profesora en la Universidad Alfonso X el Sabio) y estudia en el conservatorio "Manuel Carra" de Málaga 3^o de Enseñanza Profesional de violonchelo con D^a Elena Cames.

ALLEGRETTO

Historias de mi Historia

SUSANA MOYA

Profesora Lenguaje Musical del Conservatorio Manuel Carra de Malaga.

Tras su larga trayectoria como profesora de Música, Carmen Rocher Boris ha escrito un libro que, como ella misma dice, no sabe cómo llamarlo, si "recuerdos, vivencias, anécdotas, relatos o entretenimiento de jubilada". Todas las historias ocurrieron durante su época dedicada a la docencia, pues su trabajo fue la música y la enseñanza de ésta a varias generaciones.

Susana: ¿Carmen, como que te has aventurado a esta singular experiencia?

Carmen: Este atrevimiento mío surge porque durante algunos años colaboré en la revista Intermezzo que edita el CPM Manuel Carra donde trabajaba como profesora de Lenguaje Musical, encargándome de la sección "Anecdotario Musical". Yo, que había contado tantas anécdotas de música y de músicos, me hice la siguiente pregunta: ¿Por qué no escribir las mías propias?

Claro está, por la edad, estoy jubilada; pero los inolvidables años que dediqué a la enseñanza de la música, que fueron muchos y muy felices, y el buen recuerdo que guardo de ellos, me lleva a esta aventura, que consiste en contar algunas de las situaciones y hechos divertidos que me han ocurrido durante esos años.

Susana: ¿Que has sentido escribiendo el libro?

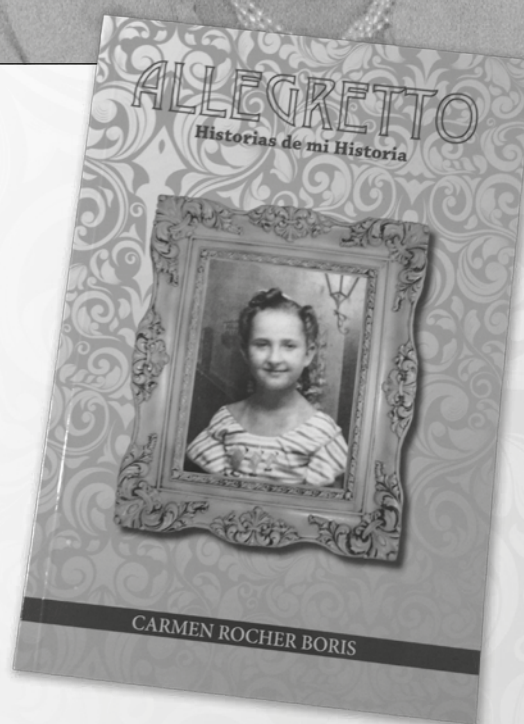
Carmen: Recordando y escribiendo este anecdotario he reído y he llorado, pero me he sentido muy feliz.

A continuación dejo alguna de las historias que encontraréis en este entrañable libro y que me siento muy orgullosa de presentar como hija de la autora. Espero que disfrutéis con ellas igual que yo lo hice.

VISITA INESPERADA

Eran las nueve de la mañana. El Tribunal para las pruebas de acceso al Grado Medio en la especialidad de Guitarra se había constituido. Estaba formado por dos profesores de dicha especialidad y una servidora, cuya misión era valorar el ejercicio de solfeo y acompañar al piano las lecciones de entonación.

Pues bien, el primer alumno comienza el examen. El Tribunal atiende en silencio, cuando de repente, en



los primeros compases el alumno se detiene y exclama: “¿han visto lo que yo?”.

Preguntamos sorprendidos qué teníamos que haber visto, a lo que respondió:

— ¡un ratón!

La primera reacción fue poner los pies en alto —que situación tan ridícula— y seguidamente, perseguir al roedor por toda el aula, con el fin de que saliera de ella.

Tanto esfuerzo fue inútil, pues terminó escondiéndose en el piano. ¡Mala suerte para mí!, ya que me pasé toda la mañana temiendo que el animalito apareciera de nuevo, cosa que menos mal, no ocurrió.

Terminamos las pruebas sin más contratiempos pero con un oyente no deseado.

DESPISTE

A quién no le ha ocurrido que, queriendo decir una palabra, distraídamente dice otra. Pues eso le ocurrió a mi hija Isabel que estudiaba en el Conservatorio, como han hecho todos mis hijos, unos más, otros menos, y lo siguen haciendo mis nietos.

Cierto día, preparando el tema sobre la escritura musical, había dos palabras para responder a la pregunta de cómo podía ser dicha escritura: Alfabética y Diastemática.

Ella que lo había estudiado y estaba segura de responder correctamente, un poco confiada, dijo: “la escritura musical puede ser Alfabética y Diabética”.

Cariño, le dije, diabética es la abuela, no la escritura musical.

ALUMNO LISTILLO

A las clases de la mañana, solían asistir alumnos de más edad, ya que los más pequeños estaban en el colegio.

El primer día de clase, el grupo de alumnos y alumnas ocuparon los sitios que cada uno eligió. Una vez sentados y tras mi saludo de bienvenida, les informé de lo que íbamos a realizar durante el curso, y comencé con las primeras materias.

En la última fila estaba sentado un joven muy serio y atento a lo que yo decía.

Las clases seguían con normalidad, pero conforme pasaban los días, el chico cada vez se sentaba más cerca, hasta que terminó en la primera fila.

Ponía tanto interés que llegó a ser, en poco tiempo, uno de los mejores. Se interesaba por todo y tomaba apuntes de cuanto yo decía.

Al finalizar el primer mes de clase, el alumno, acercándose a mi mesa, me dijo: “voy a despedirme de usted, con gran pesar, ya que no voy a continuar asistiendo a clase”.

¡Me quedé helada! Le pregunté si es que cambiaba de horario, o qué motivo tenía para dejarnos, ya que había observado cuanto le gustaban las clases.

El joven respondió que todo le parecía muy bien y que era interesante lo que hacíamos, pero no podía continuar porque trabajaba y había asistido a las clases durante su mes de vacaciones. Me confesó que se había matriculado en el Conservatorio con la única intención de conseguir el Bono-Bus escolar.

Mi consejo fue que no dejara la música, ahora que casualmente la había descubierto, y que hiciera lo posible por continuar; me prometió que así lo haría.

Deseo que se haya convertido en un músico.

PÍCARA FRASE

El señor Obispo de Málaga anunció una visita pastoral a Ronda. Uno de los lugares elegidos para el recorrido por la ciudad fue el colegio donde yo impartía clases.

La Directora del Centro, buena amiga mía, para tan ilustre visita programó diversos actos, entre ellos decidió que mis alumnas de música dieran un recital de flauta, ante su Ilustrísima.

Preparamos obras andaluzas como El Zorongo, Los Cuatro Muleros, La Tarara y algunas más, todas muy bien ensayadas.

Llegado el momento, la directora, orgullosa, anunció lo siguiente: “a continuación, las alumnas de 4º curso van a tocar la flauta al señor Obispo”.

Aquella frase dio lugar a tanta risa que la mayoría de profesoras tuvieron que abandonar la sala, al no poder parar de reír.

agenda musical

PAULA CORONAS

CONCIERTOS Y CONVOCATORIAS MUSICALES:

- **Premio Antón García Abril:** Primera Edición online. Premio de Piano. Límite inscripción: 31 de marzo 2015. Consulta las bases en www.fundacionantongarciaabril.com ó www.meetinarts.com/participa Email: info@fundacionantongarciaabril.com
- **II Concurso de Talentos Musicales Andaluces:** Convocado por la Orquesta Filarmónica de Málaga, destinada en esta segunda edición a los intérpretes de flauta, oboe, clarinete y fagot. Fecha límite de inscripción 30 de enero 2015. www.orquestafilarmonicademadlaga.com
- **Temporada 14715 Orquesta Sinfónica Chamartín.** *Abono Primavera: 15 de marzo:* Música en familia. Orquesta Filarmónica Mundo Joven. *11 de abril:* Teatro Monumental de Madrid. Orquesta Sinfónica. Noches en los Jardines de España de Falla. Paula Coronas, solista. César Belda, director.
- **XXXIV Concurso de Piano Ciudad de Linares "Marisa Montiel" 2015.** Convoca Ayuntamiento de Linares (Jaén). Fecha límite inscripción 17 de abril 2015. Área de Cultura. Excmo. Ayuntamiento Linares. C/Fernando III El Santo, nº 3-23700 Linares (Jaén) o cultura@aytolinares.es
- **III Concurso Internacional de Piano "Villa de Xábia".** *Del 2 al 5 de julio de 2015.* Límite inscripciones: 1 de junio de 2015. concurso@apam-javea.com
- **Concurso Internacional de Violín Pablo Sarasate:** *Del 29 de junio al 4 de julio de 2015.* Fecha límite inscripciones: web del concurso: www.sarasateliave.com. Formato renovado: colaboran Dirección General de Cultura Príncipe de Viana y Orquesta Sinfónica de Navarra.
- **Orquesta Bética de Cámara:** Temporada 2014/15: *Febrero:* Centro Cultural Cajal y Teatro Auditorio Riberas del Guadaíra. Obras de Fauré/Thomas, Saint-Saëns, Fauré y Debussy. Solista: Israel Martínez. *Marzo:* Centro Cultural Cajal y Teatro Auditorio Riberas del Guadaíra. Obras de: Manuel Font de Anta, Miguel Sánchez Ruzafa, Mozart.
- **Universidad de Alicante:** *Febrero-abril 2015.* Agenda cultural. ACUA www.veu.ua.es Museo Cultural de la Universidad de Alicante. *Marzo:* días 26 y 27 a las 19 h. ciclo de conciertos del MUA. Conservatorio Profesional de Música. Guitarrista José Tomás de Alicante. Recital de piano: grandes maestros del teclado. Paula Coronas, piano. *24 mayo:* Concierto Alba Carmona y Marta Robles. Alusiones al mar.
- **Orquesta Ciudad de Granada:** Ciclo Conciertos en Familia. Auditorio Manuel de Falla. *Domingo 1 febrero 2015.* Zoltan Kodaly. El Pavo Real, Variaciones sobre una melodía popular húngara. Inmaculada Águila, soprano, Luis Arance, tenor, Eduardo Portal, tenor. *Domingo 10 de mayo 2015.* Nora, mauro y los sueños. Daniel Sánchez Velasco, orquestación, arreglos, director. Nacho Fonseca, música y textos. ocg@orquestaciudadgranada.es Auditorio Manuel de Falla, Paseo de los Mártires s/n, Granada.
- **Auditorio. Palacio de Congresos Zaragoza.** Conciertos de Primavera 2015. *30 enero 2015:* Ivo Porgorelich, piano, Orquesta Sinfónica Goya y Coro Amici Musicae. *1 de febrero 2015:* Iberotango, Cuarteto de Tango. *8 de febrero 2015:* Grupo de Percusión del Conservatorio Superior de Música de Aragón. Auditorio. C/ Ibarra 3, informacion@auditoriozaragoza.com 976721300

Selección de los tradicionales
Vinos de Málaga

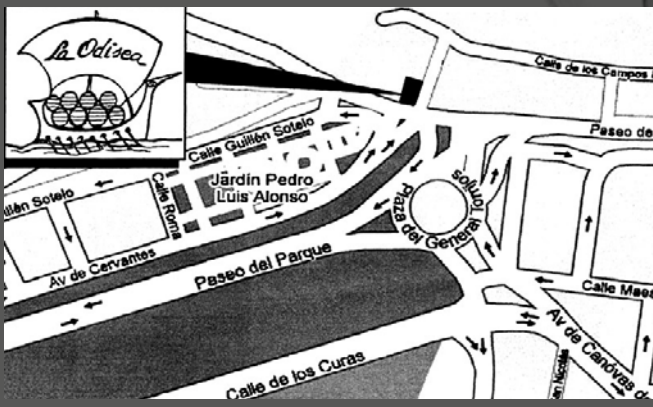
Degustación y venta



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



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
 [Tras la Comisión Provincial de Policía]

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