



CONSERVATORIO
SUPERIOR
DE MÚSICA
DE MÁLAGA

hoquet

nº 3

Hoquet**Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga**

Nº 3 (13), mayo 2015

Dirección:

María Ruiz Hillo

Consejo de redacción:

Cristóbal L. García Gallardo

Germán González Sánchez

Francisco Martínez González

Elena Pomares Sánchez

Edita

Conservatorio Superior de Música de Málaga

Contacto de la revista:

Para enviar colaboraciones, contactar con María Ruiz Hillo
(Departamento de Musicología) en:

Conservatorio Superior de Música de Málaga

Plaza Maestro Artola, 2

29013 Málaga

O a través de la siguiente dirección de e-mail:

hoquet@conservatoriosuperiormalaga.com

Los artículos se recibirán, dentro de cada curso académico, desde el 1 de septiembre hasta el 15 de febrero y serán examinados por el Consejo de Redacción y valorados en función de su adecuación a la línea temática de la Revista y de sus méritos propios.

Diseño

Enrique Pérez (Babucom.com)

Maquetación

Miguel Ángel Amaro Soriano

Notas

Se permite la reproducción, no comercial, de nuestros artículos indicando su procedencia y autoría.

El Conservatorio Superior de Málaga y el Consejo de Redacción de la Revista *Hoquet* no comparten necesariamente las opiniones vertidas por sus colaboradores en los artículos y trabajos publicados, ni se hace responsable en ningún caso de las mismas. Los firmantes de los artículos y trabajos publicados son autores independientes y los únicos responsables de sus contenidos.

PRELIMINARES

Revista *Hoquet*

Conservatorio Superior de Música de Málaga

La Revista *Hoquet* es la revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga. Se trata de una revista de periodicidad anual, editada desde junio de 2001 (ISSN: 1577-8290). A partir de 2013 presenta un formato digital (ISSN: 2340-454X).

Con estas líneas presentamos el nuevo número de *Hoquet*, el decimotercero. Con una trayectoria que supera la década, mantenemos, adaptándonos a los tiempos, sólo el formato digital. Confiamos que éste, lejos de suponer una menor difusión de la Revista, sirva para llegar a más lectores, que es uno de nuestros máximos deseos.

Fiel al sentido de su nacimiento como instrumento de expresión y comunicación científicas del claustro del Conservatorio Superior de Música de Málaga, en esta edición de *Hoquet* los verdaderos protagonistas son profesores y profesoras del mismo. Casi todos los Departamentos de nuestro Conservatorio, cada vez más conscientes de la necesidad de ahondar en las distintas vertientes de nuestro campo profesional, han dejado su contribución en este nuevo volumen. Junto a ellos, comparten inquietudes compañeros de otros centros educativos o antiguos alumnos que empiezan ya su trayectoria fuera de las aulas.

Asimismo, seña de identidad de *Hoquet* es la temática variada de sus artículos de investigación, que en esta ocasión abordan desde aspectos de técnica instrumental, organología, interpretación, normativa, historia o estudios de género hasta aprendizaje colaborativo.

Esperamos que disfruten de la lectura y que estos trabajos difundidos a través de *Hoquet* sean un estímulo para el debate, para la reflexión, para el intercambio de saberes, para, en definitiva, seguir creciendo.

INDICE

La guitarra en sus modos culturales <i>Juan Carlos Almendros Baca</i>	5
El <i>pantalon</i> y el pianoforte <i>Juan Ignacio Fernández Morales</i>	19
El piano pre-cristoforiano <i>Juan Ignacio Fernández Morales</i>	31
Las flores y la música <i>Germán González Sánchez</i>	45
La sordina en la trompeta <i>Juan David Guillén Monje</i>	58
Stravinsky y el clarinete: tres piezas para clarinete solo <i>Juan M. Ortigosa Fernández</i>	78
Hacia el sistema Boehm. El clarinete del XIX en Inglaterra <i>Juan M. Ortigosa Fernández, Rafael García Gómez</i>	86
El Sistema de Educación Musical Superior en Andalucía: Realidad y aspiraciones <i>José M^a Oyola Pérez, Cristina Gatón Lasheras</i>	94
Hacia una cultura de trabajo colaborativo <i>Elena Pomares Sánchez</i>	111
El Madrigal dramatizado: Claudio Monteverdi <i>Naser Rodríguez García</i>	124
El trabajo de la mujer en la música. Mujeres de los compositores <i>M^a Jesús Viruel Arbáizar</i>	147

LA GUITARRA EN SUS MODOS CULTURALES

Juan Carlos Almendros Baca

Resumen:

Este artículo trata del papel que un instrumento musical tradicionalmente considerado de origen y ubicación popular, la guitarra, que ha desempeñado históricamente y desempeña actualmente no solo en aquel sino en los tres modos de cultura definidos por la sociología, la antropología y la comunicación modernas: modo culto, modo popular-tradicional y modo popular-masivo. Considerando varios factores sociales, musicales y tecnológicos: primero, la dependencia o cercanía de cada uno de estos modos del poder, de la tradición, del pueblo-público o de la industria y la tecnología de cada época; segundo, la evolución organológica sufrida por el instrumento para adaptarse a los distintos géneros y estilos de música, desde los surgidos, desarrollados y desaparecidos a través de la historia, hasta los actualmente propiciados por cada uno de estos tres modos culturales; y tercero, la influencia de la guitarra en la formación y desarrollo de algunos géneros y formas musicales, y las fusiones nacidas de los contactos e intersecciones entre ellos.

Palabras clave: Guitarra, modos culturales, culto, folclore, tradicional.

MODOS CULTURALES, MÚSICA Y GUITARRA

Tradicionalmente aceptado por la sociología moderna se pueden observar tres niveles o modos distintos de ser o manifestarse aquello que llamamos *cultura*, conjunto que incluye la manifestación artística que es la música, cuya función en cada uno de estos niveles va a solicitar una puesta en escena diferenciada, así como un instrumental y unas técnicas de interpretación particulares. Aunque mejor podríamos hablar de *modos culturales*, empleando el término que propone el diccionario de la lengua española: “Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico,

científico, industrial, en una época, grupo social, etc.”¹. Así pues, los saberes, productos y manifestaciones de carácter científico, industrial y artístico en general -y musical en particular- de nuestra época y grupo social, parece que deben formar parte ineludible de alguno de los tres modos culturales denominados *culto*, *popular* o *masivo*.

Al designar, específicamente a la música, qué corresponde a cada uno de los tres modos culturales, cambiamos ligeramente la terminología por adecuarnos a lo usual en nuestro entorno. Así, hablamos de música culta (o clásica), música folclórica o música popular, pero siempre teniendo en cuenta que toda música es culta por definición, que lo folclórico es una cuestión de punto de vista investigador, matiz puramente temporal y geográfico, y que lo popular-masivo depende de un aspecto numérico referido a la audiencia. A pesar de las evidentes diferencias toda consideración de tipo ideológico, estético o técnico que presuponga algún tipo de hegemonía o superioridad de uno de estos modos culturales sobre los otros puede ser cuestionable. Esta parece ser la principal característica diferencial entre los motivos y consecuencias del estudio de nuestros tres modos culturales: si en el modo culto predomina lo político, en el popular tradicional es lo antropológico, en lo popular masivo es lo económico.

Son innumerables los teóricos y los músicos prácticos de todo género y estilo que conciben la música como un arte sin fronteras políticas, de estados nacionales, ni culturales, de estratos sociales. El guitarrista y compositor cubano Leo Brouwer designa el proceso de hibridación cultural en el arte de la música, que clasifica en “tipos”, con un término específico, *fusión*, referido aún a la generalidad de lo cultural, que comprende en “modelos” y expresa, además, un sentimiento corriente entre músicos habituados a traspasar, en su vida profesional cotidiana de manera práctica al componer y tocar sus músicas, esas fronteras –si es que existen- entre culturas, géneros y estilos musicales. Pero, sobre todo, asigna a la música un sentido que la trasciende, su funcionalidad, es decir su utilidad social:

¹ DRAE, 2001, 3ª acepción de *cultura*.

Lo primero que surge en mi mente cuando hablamos de música es la clasificación de ésta en tipos. Lo más común de éstas es la división en música popular y música culta. [...] Nunca he diferenciado ambos géneros. Creo que el momento actual casi finisecular se caracteriza por la *fusión* de modelos culturales de lo *culto* y lo *popular*, algo que puede pertenecer legítimamente al postmodernismo. [...] No divido mi música por géneros (clásica y/o popular) sino por funciones (música para bailar, para oír, para canturrear...)².

Nuestro instrumento musical, como vehículo de comunicación y transmisión de ideas musicales y como apoyo rítmico-armónico en la transmisión de las ideas expresadas verbalmente mediante el canto o el recitado, y visualmente mediante la danza, es evidente que se ha adaptado históricamente, desde sus ignotos orígenes, hasta lo que hoy son cada uno de los tres modos culturales y sus intersecciones, conformando y figurando sus correspondientes grandes géneros musicales como actor destacado. La guitarra ha ido adoptando el apellido y las cualidades organológicas y expresivas que en cada época, lugar y estilo le ha sido requerido para cumplir su función comunicativa en el mundo del arte musical.

En el prólogo del método de Emilio Pujol, escrito en los primeros años treinta del siglo XX, se hace referencia al doble aspecto social de la guitarra, pero también a su influencia en la evolución histórica de la música y al hecho mismo de su evolución como instrumento, que ha llegado a la cumbre de la cultura por la acción de grandes artistas:

La guitarra, por su remoto origen, por su doble aspecto popular y artístico, por su influencia en la evolución de la música instrumental y por haber recogido en su seno el hálito genial de artistas maravillosos, es merecedora de tantos honores como puedan otorgarse al instrumento de la más alta jerarquía³.

Estas palabras, que abren la ópera magna de la pedagogía guitarrística moderna, son una declaración de la vieja alcurnia y de las aspiraciones de la guitarra en el contexto de la música culta de su tiempo, así como la consideración efectiva de los guitarristas españoles de élite del primer tercio del siglo XX como culminación en su momento y continuadores hacia el futuro, de una larga y rica tradición culta. Primero como acompañante de la poesía, aportando un fondo armónico al canto; después, dotando de

² Leo Brouwer, "Brouwer por Brouwer: mi música", p. 85, En E. Rioja (coord.) *La guitarra en la historia*, vol. IV. Págs. 83-90. Ediciones La posada, Córdoba 1993.

³ E. Pujol, *Escuela razonada de la guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956. Vol.1, p. 11.

soporte rítmico a la danza; y por último como solista, emergiendo del grupo instrumental más o menos homogéneo, hasta alcanzar su visibilidad iconográfica actual.

Desde sus antecedentes mesopotámicos y grecorromanos hasta las primeras referencias⁴ allá por su nacimiento en el siglo XIII y evolución medieval en la Península Ibérica en manos de juglares, su encumbramiento artístico y social con los vihuelistas y sus clientes aristocráticos del siglo XVI, su casi desaparición de los ambientes cultos y socialmente elevados a mediados del siglo XVIII hasta su posterior renacimiento a finales del siglo XIX y principios del siglo XX y los rockeros y jazzistas actuales. Clásica o flamenca, folclórica o eléctrica, la guitarra está presente en los tres modos de cultura y en los cinco continentes. Precisamente por ello, contribuye de forma importante a que los grandes géneros musicales tengan la movilidad intercultural actual debido a esa presencia global y multiforme, y es por eso que, géneros musicales muy concretos existentes hoy de una determinada forma, y con un determinado aspecto escénico como el flamenco, *blues*, *rock* o *pop*; sin el concurso de nuestro versátil instrumento, probablemente no habrían progresado desde sus matrices culturales folclórico-campesinas o ritual-religioso de la Antigüedad o el Medievo de tal modo, y coadyuvando a que traspasen hoy con suma facilidad los límites entre lo culto, lo popular y lo masivo.

MODO CULTO: REPRESENTACIÓN Y ENTRETENIMIENTO

En el primer modo cultural se considera, históricamente, el hecho de origen elitista y carácter aristocrático, tanto secular como religioso, de transmisión tradicionalmente escrita, acceso restringido socio-económicamente, donde es necesario un conocimiento previo de los códigos, rituales y repertorios, -aunque esto es común a todos los modos de cultura- al cual pertenece lo que se suele llamar *música culta*, *clásica* o *seria*.

⁴ La fuente más antigua es francesa, el *Roman de la Rose*, ca. 1236, donde aparece el nombre *guitarrez*. El texto castellano más antiguo con el término *guitarra* puede ser un verso del *Libro de Alexandre* (ca. 1249). Juan Gil de Zamora, en *Ars Musica* (ca. 1300) citando un texto del tratado *De proprietatibus rerum* (ca. 1250) de Bartholomeus Anglicus. En el *Libro de buen amor* (ca. 1330), Juan Ruíz nombra y diferencia la *guitarra morisca* y la *guitarra latina*. Emilio Casares (Director), *Diccionario de la música. Española e hispanoamericana*. SGAE. Madrid, 2002. Entrada “Guitarra”, vol. 6, pp. 90-127.

Su origen se encuentra, según diversos autores⁵, en el apoyo musical a la representación litúrgica de la Iglesia medieval europea en los textos de los siglos V a IX, heredera a su vez de Roma, pero también de Bizancio y otros ritos orientales: el canto llano, romano, ambrosiano, mozárabe, gregoriano y otros, a partir del cual evoluciona como forma de *culto* oficial, de cuya codificación posterior entre los siglos IX y XVI proceden las formas de escritura musical utilizadas generalmente en la actualidad. Este hecho es trascendente pues, igual que en la literatura, en música uno de los factores de distinción entre lo culto y lo popular es precisamente el modo de transmisión y fijación: lo escrito frente a lo oral, lo codificado para ser reproducido fielmente por el iniciado, frente a lo más o menos recordado y parcialmente variado o improvisado por la gente del pueblo en su fiesta.

La figura histórica paradigmática del guitarrista de este modo cultural es, sin ninguna duda, el vihuelista. Nace con el Renacimiento y su obra trasciende con la eclosión documental resultante de la fijación escrita y reducción de la polifonía vocal en tablatura, cifrado musical específico para instrumentos de tecla y cuerda pulsada del Renacimiento y el Barroco. Contribuidor no menor a hacer del siglo XVI el Siglo de Oro de la historia de la cultura española; empleado de lujo -cuando no aristócrata ocioso en apariencia él mismo- en las cortes de las penínsulas Ibérica e Itálica, responde perfectamente al perfil del servidor culto de la realeza y la aristocracia laica de la época, como entretenedor musical y profesor exclusivo. Luis Milán fue cortesano, poeta y profesor de baile; Luis de Narváez, Miguel de Fuenllana o Enríquez de Valderrábano, eminentes criados en casas de nobles poderosos; Alonso Mudarra, destacado empleado eclesiástico⁶.

Sus sucesores son los guitarristas barrocos, generalmente españoles como Gaspar Sanz, Ribayaz, Gerau o Santiago de Murcia; italianos como Corbetta, Roncalli, Calvi o Granata; y franceses como Robert de Visée, De La Salle o Champion, cuya relación con sus poderosos empleadores es similar a la de sus antecesores, vihuelistas y laudistas del Renacimiento.

⁵ A. Robertson, "Canto llano", en A. Robertson y D. Stevens (Eds.). *Historia General de la Música*. Alpuerto. 6ª ed. Madrid, 1983., vol. 1, pp. 229-242.

⁶ Adolfo Salazar, *La música de España* (Vol. II), Madrid, Espasa-Calpe, 1972, pp. 33-35.

También forman la parte cultivada de la música guitarrística, y muy especialmente, los guitarristas compositores que han ido dejando un legado escrito –y por ello culto- de música y métodos pedagógicos desde el siglo XIX. Ya liberados del Antiguo Régimen, aunque con esporádicos contactos con las realezas ahora como profesionales liberales, cada vez más internacionalizados, a la búsqueda de clientela entre la burguesía europea y americana emergente. En España con figuras como Fernando Sor, D. Aguado, Julián Arcas o F. Tárrega y en el resto de Europa con nombres de la talla de Moretti, Carulli, Giuliani, Legnani, Regondi, Mertz o Coste, pero también en América con ejemplos como Jiménez Manjón o Agustín Barrios, todos ellos han contribuido a situar el instrumento y su repertorio en la historia de la música culta tras unos tiempos, mediados del siglo XVIII, de indefinición organológica y declive artístico debido, en un principio, a su inadaptación funcional a la nueva música neoclásica.

Fundamentales para nosotros, por su cercanía histórica y rol antecedente, -no tanto por su trato directo con el poder de su tiempo, sino por su pertenencia plena a la élite cultural y artística de Occidente-, son los pocos guitarristas que forman parte de la llamada Edad de Plata de nuestra cultura, ya en las primeras décadas del siglo XX. Aquellos discípulos de Francisco Tárrega, tan cercanos a la Generación del 27, por su consciente labor no sólo como intérpretes sino de recuperadores del instrumento para la música culta frente al presunto desprestigio del mismo debido quizás a su uso mayoritariamente popular, folclórico, campesino, callejero y tabernario: los Llobet, Pujol, Segovia, Sainz de la Maza. Ellos solicitan –y consiguen- que grandes compositores contemporáneos, no guitarristas, aunque en un primer momento casi exclusivamente del ámbito latino, compongan un nuevo y relativamente extenso repertorio para guitarra con los mismos presupuestos estéticos y cualitativos que lo hicieron para la orquesta u otros instrumentos como Falla, Villa-Lobos, Turina, Ponce, Castelnuovo-Tedesco, Mompou, Rodrigo y casi todos los españoles de la Generación del 27.

Así mismo sucede con los intérpretes *clásicos* actuales comprometidos con la música de creación, histórica o contemporánea, vanguardista a veces, conscientemente alejados de la funcionalidad y espontaneidad del arte popular y de la aparente superficialidad del arte masivo, por ello también fuera de las grandes corrientes

mediáticas y producciones industriales. En Europa, el punto de partida académico de este tipo de músico es tradicionalmente el conservatorio, pero el auto-didactismo y la extra-oficialidad han sido particularmente habituales en los grandes intérpretes de la guitarra debido a la ausencia de este instrumento de los planes de estudio y las cátedras de aquellas instituciones hasta la segunda mitad del siglo XX. Narciso Yepes, Julian Bream, John Williams, Manuel Barrueco, David Russell y otros intérpretes más jóvenes hasta la actualidad, trasladan el interés por la guitarra a los compositores del entorno anglosajón: B. Britten, W. Walton, L. Berkeley, D. Apivov, S. Dodgson, R. R. Bennett, H. W. Henze, etc., y del resto del mundo: R. Gnattali, A. Ginastera, T. Takemitsu, etc. Entre otros muchos, estos aportan una producción significativa al repertorio guitarrístico moderno, bien por su cantidad o por la gran calidad de una sola obra muy interpretada.

MODO POPULAR: DE LO NUESTRO DE AYER A NUESTRO HOY

Llamamos *cultura popular* a aquel “*Conjunto de las manifestaciones en que se expresa la vida tradicional de un pueblo*”⁷, cuyas características son, entre otras muchísimas, la autoridad de la tradición, la creación supuestamente colectiva –aunque mejor deberíamos hablar de colectivización progresiva de creaciones individuales cuya autoría termina por olvidarse y desconocerse-, la transmisión oral y la absoluta dependencia del arte de una función social inmediata. Así como el producto de ese uso, sin plantearse su denominación como popular o folclórico, que le ha sido adjudicado desde fuera según distintos parámetros: primero, desde uno temporal que podemos denominar modernidad o contemporaneidad, adjetivamos este modo cultural como tradicional frente a lo moderno o contemporáneo; y segundo, desde los estratos sociales y culturales hegemónicos, supuestamente los poderes políticos regionales y locales, de ser “lo propio”, “lo nuestro”, frente a “lo de arriba” y frente a “lo de fuera”.

La conciencia del folclore como conjunto de manifestaciones diferenciadoras de otras manifestaciones asociadas a lejanos poderes centrales ajenos al propio pueblo, sea verdadera o falsa, ha sido factor propiciatorio de la idea de *autenticidad* de lo propio y la

⁷ DRAE, 2001, 4ª acepción de *cultura: cultura popular*.

necesidad de su conservación frente a la invasión externa, lo cual parece motivar un retraimiento consciente del músico popular –en el caso de la música como parte del folclore- hacia sus presuntos lugares y modos de origen.

Las músicas como el flamenco, el *jazz* y otras, nacidas de la hibridación entre lo clásico-romántico y lo popular-folclórico desde principios del siglo XIX, tienen desde siempre una vocación populista y una capacidad de adaptación y fusión que las hace trascender su ámbito originario, -que podría ser éste, el popular tradicional, como podría ser cualquiera de los otros dos, culto o masivo, por su propia cualidad artística y su naturaleza cambiante, híbrida y mestiza- para estar presente de una u otra forma en otros espacios culturales y otros dominios territoriales.

En el caso del flamenco, está en lo masivo fusionado con lo más comercial del momento, pero también en lo culto, de forma más o menos explícita, desde la primera oleada nacionalista musical, la romántica, hasta la degustación ocasional por el intelectual o la institución oficial actuales, y se mantiene más o menos natural en sus viejos reductos y en nuevos enclaves: las peñas y tablaos de todo el mundo, algunas emisoras de radio y sellos discográficos especializados, la taberna y los patios de vecinos en los barrios más populares –eufemismo de pobres- de las ciudades y pueblos españoles meridionales. En su aspecto de continuador de la tradición folclórica decimonónica, tanto rural como urbana, una parte del género flamenco y los cantos aflamencados pertenece a este modo cultural, especialmente en cuanto a expresión sentimental, no profesional, de una colectividad definida por parámetros geográficos, sociales y raciales.

De manera similar ocurre en el caso del *jazz*: por ejemplo, el *swing* estaba en un lugar preeminente de la cultura de masas norteamericana de los años treinta del siglo XX, evolucionando en la época de la segunda posguerra con los cambios económicos y sociales, de música de baile generalizada en grandes salas a posiciones sucesivamente más intelectuales y minoritarias (*bebop*, *cool*, *free*) en pequeños clubes de carácter elitista, para la audición atenta, que hoy identificamos con lo culto.

Es decir, no solo se mezclan y fusionan sino que, se mueven. Géneros musicales enteros cambian su posición social a lo largo de su historia, con respecto a otros géneros

y con respecto a los estratos sociales de los que provienen y los modos de entender la cultura en las sociedades de la que forman parte esencial. En ambos casos –flamenco y jazz- la función social que los hacía géneros populares masivos, fue ocupada por el *rock and roll*, el pop y los estilos ligeros, internacionales, que empezaban a ofrecer los nuevos medios de comunicación masivos a partir de los años cincuenta. En ambos casos se fue dando una desterritorialización e internacionalización propiciada por los medios de comunicación, incluyendo medios de difusión y reproducción audiovisuales, pero también tecnologías instrumentales y transportes, y también por la industria y empresas musicales a lo largo de todo el siglo XX.

La guitarra es el instrumento popular de la España seca, mediterránea, ibérica, protagonista de los folclores musicales desde Andalucía hasta Aragón, frente a los instrumentos de viento y piel como dulzainas, gaitas y tamboriles, probablemente más antiguos, de la España húmeda, atlántica, céltica. Al margen de sus antecedentes griegos, romanos, pérsicos o arábigos, según autores como Salazar, Company, Ramos Altamira, Rodrigo, Pujol o Azpiazu, la única certeza que tenemos sobre su origen está en su nacimiento en la Península Ibérica y la aparición de su nombre escrito en el siglo XIII⁸, como instrumento musical híbrido entre cordófonos con elementos organológicos procedentes de una o varias de aquellas culturas, con un nombre grecorromano⁹ hispanizado. Desde su nacimiento medieval en alguna zona peninsular donde fuera fácil el acceso a las maderas y otros materiales que lo componen, fue sumándose o suplantando de forma paulatina a los antiguos instrumentos de percusión y viento utilizados para acompañar las viejas danzas y rituales populares, funciones que sigue ejerciendo en la actualidad. Instrumento principal, casi único, de acompañamiento al canto flamenco durante los siglos XIX y XX, junto a las percusiones corporales como el palmeo o taconeo

⁸ La fuente más antigua es francesa, el *Roman de la Rose*, ca. 1236, donde aparece el nombre *guitarrez*. El texto castellano más antiguo con el término *guitarra* puede ser un verso del *Libro de Alexandre* (ca. 1249). Juan Gil de Zamora, en *Ars Musica* (ca. 1300) citando un texto del tratado *De proprietatibus rerum* (ca. 1250) de Bartholomeus Anglicus. En el *Libro de buen amor* (ca. 1330), Juan Ruiz nombra y diferencia la *guitarra morisca* y la *guitarra latina*. Emilio Casares (Director), *Diccionario de la música. Española e hispanoamericana*. SGAE. Madrid, 2002. Entrada “Guitarra”, vol. 6, pp. 90-127.

⁹ “[...] la guitarra es un instrumento de origen arábigo-asiático con un nombre grecorromano”. José de Azpiazu, *La guitarra y los guitarristas. Desde los orígenes hasta los tiempos modernos*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1961, p. 13.

y jaleos vocales. Desde el siglo XVI al XIX anduvo cruzando el Atlántico en los dos sentidos y hoy es la reina indiscutible de los folclores americanos, desde la Patagonia hasta Alaska, en sus diversas apariencias, encordaduras y sistemas de producción del sonido.

LO MASIVO: DE LA HETEROGENEIDAD A LA GLOBALIZACIÓN

La llamada cultura de masas está mucho más condicionada –cuando no directamente creada- por las llamadas *industrias culturales*: toda industria es cultural porque la industria produce cultura y la cultura produce una industria¹⁰; *industrias del entretenimiento y el ocio*, o *industrias creativas*. Todo ello en interacción con los medios de comunicación y su capacidad amplificadora, los aparatos electrónicos de reproducción modernos y la temporalidad cada vez más transitoria de las modas, propiciadas también por aquellas industrias para mantener el ritmo de producción y consumo. Es evidente que todo fenómeno que calificamos como masivo afecta, se quiera o no y cada vez más, no ya a la mayoría absoluta sino, de una manera u otra, a la totalidad de la población mundial, dada la progresiva globalización económica y mediática -y por lo tanto cultural- o a diversas minorías mayoritarias o mayorías relativas de forma simultánea.

Aquí se encuentra la música pop y otros productos musicales –géneros y subgéneros- derivados de los anteriores, como la música clásica muy difundida y algunas músicas folclóricas que han trascendido su función social o su área geográfica originaria (parte del flamenco, *blues*, *country*, ciertas músicas étnicas, etc.) fusionadas y modificadas tecnológicamente con respecto a sus sonoridades y tímbricas originales, y por supuesto el *rock*, como nuevo folclore urbano global. También los momentos históricos y las corrientes principales o *mainstream* de los grandes géneros *transversales* –los que se encuentran en todos los modos culturales, *jazz* y flamenco incluidos-, en su faceta internacional y más difundida -la proporcionada por sus artistas más famosos- y en su aspecto más globalizado: tanto el flamenco como el *jazz* “turísticos” que se producen no solo en Andalucía o Luisiana. Es decir, cualquier cosa que suene y sea aceptada por

¹⁰ Keith Negus, *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*, Barcelona, Paidós, 2005 [1999], p. 35.

una mayoría de público suficiente como para ser tenida en cuenta por la industria cultural y los medios de comunicación masivos. Observamos como características comunes –pero no únicas- a todas ellas, a la música para las masas o, quizá mejor, para los medios de masas, precisamente la *fusión* tímbrica, la *superficialidad* temática y la *simplicidad* melódica o su ausencia, así como la monotonía y vehemencia rítmicas, lo básico de su estructura formal y la brevedad de su duración, además de la profusa utilización de los medios tecnológicos más novedosos, aquellos que el mercado llama de “última generación”.

En cuanto a los actores, los músicos, la principal característica común en este modo cultural, que los distingue de los otros dos –especialmente del folclórico- es la *profesionalización* absoluta, único medio de adaptación a las exigencias de la industria que abastece los mercados. Desde Jimi Hendriks hasta Paco de Lucía, desde Carlos Santana hasta un circunstancial -y no necesariamente famoso- guitarrista al servicio de, por ejemplo, Julio Iglesias o Madonna, pasando por Los Panchos o Eric Clapton, todos tienen en común el ser súper-profesionales, independientemente de su especialidad artística y capacidad técnica instrumental, y el haber llegado al top ventas en alguna temporada o con algún trabajo.

La guitarra en el *rock* y el *pop* es, desde principios de los años cincuenta del siglo XX, la guitarra eléctrica. Adaptación norteamericana de la vieja guitarra romántica que, procedente de Europa en los años treinta del siglo XIX por obra del luthier Christian Friedrich Martin, encontró su utilidad para las músicas populares como el country, blues y el jazz, a finales de siglo XIX como guitarra acústica de cuerdas metálicas y después, a mediados de siglo XX, ya electrificada, para el *rock and roll* y el *pop-rock*.

Aunque hoy, la guitarra, haya perdido una pequeña parte de su hegemonía debido a la diversificación de los estilos y nuevos géneros que forman parte de lo masivo, sumado al avance tecnológico y la creación de nuevos modelos o la adaptación electro-digital de los antiguos como ocurre con las guitarras MIDI¹¹ y a la cada vez mayor variedad y posibilidad de amplificación de las nuevas guitarras acústicas y españolas, clásicas o

¹¹ Musical Instrument Digital Interface.

flamencas, la masificación ya no depende solo del directo presencial del artista, sino de la capacidad de grabación y reproducción múltiples, y de la posibilidad de retransmisión mediática y a través de redes sociales, hecho común a todo instrumento.

La guitarra eléctrica, desde sus primeras versiones electroacústicas (Gibson, 1935), consiguió su objetivo funcional: el acceso a un público masivo, fenómeno social-cultural moderno por definición. Así como su presencia en las *big bands* de la era del *swing*, propició que este instrumento se hiciera popular allí donde debía hacerse, donde nació el concepto de la música como parte del espectáculo propuesto por los nuevos medios de comunicación de masas: en los Estados Unidos de América desde los años treinta del siglo XX. Y ya es curioso advertir cómo este nuevo instrumento, que en sus versiones anteriores, hoy históricas (siglo XVII), pasó de España primero al resto de Europa y después a América como parte del bagaje de los colonos europeos, conformando de manera determinante lo que hoy son folclores y músicas populares, pasa ahora en versión eléctrica de Norteamérica al resto del mundo globalizado, con la colaboración especial de los fabricantes orientales: japoneses, coreanos y chinos, que nos la devuelven a precios sin competencia. Otro factor decisivo –el económico– en su popularización, esta vez a nivel mundial.

CONCLUSIONES

La guitarra, pese a su consideración habitual como instrumento de carácter simplemente popular, participa de tres modos culturales bien diferenciados, de difusas fronteras y amplios espacios de intersección, pero todos igualmente inherentes a su naturaleza. Por ello:

- Es instrumento culto, como demuestra su abolengo organológico, su abundante literatura y el elenco histórico de grandes artistas que han compuesto e interpretado en ella y lo siguen haciendo.
- Es instrumento popular, tradicionalmente utilizado como principal acompañamiento del canto y la danza en diversos folclores europeos y americanos, a los que ha contribuido a formar.

- Es instrumento popular moderno y cosmopolita, omnipresente en los medios masivos de comunicación audiovisual, en los actuales folclores urbanos globalizados y en las músicas más nuevas, comerciales y extendidas por todo el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

AZPIAZU, José de. *La guitarra y los guitarristas. Desde los orígenes hasta los tiempos modernos*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1961.

BROUWER, Leo. “Brouwer por Brouwer: mi música”. En: *La guitarra en la historia*, vol. IV. E. Rioja (coord.). Córdoba: ediciones La posada, 1993, pp. 83-90.

CASARES RODICIO, E. (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Fundación Autor-SGAE. Madrid, 2002.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

GIOIA, Ted. *Historia del jazz*. Madrid: Turner Fondo de Cultura Económica, 2002 [1997].

NEGUS, Keith. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós, 2005 [1999].

PUJOL, Emilio. *Escuela razonada de la guitarra*, vol. 1. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.

RAMOS ALTAMIRA, Ignacio. *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. Alicante: Editorial Club Universitario, 2005.

ROBERTSON, Alec. “Canto llano”. En: *Historia General de la Música*, vol. 1. Alec Robertson y Denis Stevens (eds.). Madrid: ed. Alpuerto, 1983, pp. 212-312.

SALAZAR, Adolfo. *La música de España*, vol II. Madrid: Espasa-Calpe, 1972 [1953].

EL PANTALON Y EL PIANOFORTE

Juan Ignacio Fernández Morales

Resumen:

Desde su invención oficialmente aceptada en 1700¹ por Bartolomeo Cristofori, el pianoforte tuvo una trayectoria históricamente compleja que culminó con su éxito y consolidación final en la forma del piano actual. El *pantalon*, que apareció en las primeras décadas de vida del pianoforte, era un instrumento parecido al pianoforte que aspiraba a emular los efectos tímbricos y dinámicos que conseguía el virtuoso Pantalon Hebenstreit con su *dulcimer* gigante. El *pantalon* tuvo durante el siglo XVIII un desarrollo paralelo al del pianoforte que desempeñó un papel importante en la evolución de éste, lo que ha dejado huellas reconocibles en el piano moderno.

En el presente trabajo se pretende explicar el origen y la naturaleza del *pantalon*, así como su influencia en el devenir histórico del pianoforte. Por otra parte, la reflexión sobre los objetivos estéticos específicos del *pantalon* enriquece la perspectiva sobre el repertorio para tecla del siglo XVIII, así como sobre algunos hábitos interpretativos que han perdurado hasta la actualidad, como el uso del pedal de resonancia.

Palabras clave: piano, *pantalon*, *dulcimer*, Hebenstreit, Silbermann, piano de mesa.

¹ Existen evidencias que apoyan la existencia de pianos pre-cristoforanos. Se puede consultar el estado actual de la cuestión en: Juan Ignacio Fernández Morales, *El piano pre-cristoforiano*, en este mismo número de la revista *Hoquet* (2015).

INTRODUCCIÓN

El “arpicembalo que fa il piano e il forte”, diseñado y construido por Bartolomeo Cristofori (1655-1731) en 1700, experimentó una difusión lenta por Europa durante las primeras décadas del siglo XVIII. En países como España, Francia o Italia, el nuevo instrumento debía competir con el clavicémbalo, que era más barato y tenía un sonido más brillante, a pesar de carecer de los recursos de control dinámico del pianoforte.

En la zona geográfica de la actual Alemania, en cambio, la situación fue bastante más compleja, ya que la introducción del instrumento construido por Cristofori en Florencia coincidió con la invención de un instrumento parecido, denominado *pantalon*, derivado de la actividad artística de Pantaleon Hebenstreit, virtuoso del *dulcimer*.

Desgraciadamente, el *pantalon* acabó cayendo en el olvido, y su existencia es poco conocida en la actualidad, a pesar de que ejerció una influencia significativa en la evolución del pianoforte hacia el piano moderno.

En los epígrafes siguientes, se expondrá el origen y la naturaleza del *pantalon*, así como su influencia en la difusión del pianoforte y en la conformación definitiva del piano moderno. Además, se analizarán algunas consecuencias de la valoración de sus objetivos estéticos particulares en la interpretación actual del repertorio para tecla del siglo XVIII y en el uso del pedal de resonancia.

PANTALON HEBENSTREIT (1668-1750)

Nacido en Eisleben, fue violinista y profesor en Leipzig. En Merseburgo (ca. 1697) concibió y construyó un *dulcimer* gigante de concierto (el instrumento alcanzó un tamaño de más de tres metros de ancho, con un total de 276 cuerdas²), con un doble juego de cuerdas de metal y tripa. Las demostraciones del nuevo *dulcimer*, interpretado por el

² Michael Cole, "The Pantalon and what it tells us". En: *Instruments À Claviers, Expressivité Et Flexibilité Sonore*, Thomas Steiner (editor), Berna, Peter Lang, 2004, p. 68.

propio Hebenstreit, tuvieron tanto éxito que, en 1705, visitó la corte de Versalles y tocó delante del rey Luis XIV.

El rey quedó tan impresionado que sugirió que el instrumento debería ser designado según el nombre de Hebenstreit, ligeramente deformado como homenaje a su bravura: *panta-leon*. No obstante, la denominación que prevaleció en las décadas siguientes fue la de *pantalon*.

En las décadas siguientes, Hebenstreit desarrolló una exitosa carrera como concertista de *pantalon* hasta que, en 1733, abandonó su carrera como intérprete debido al deterioro de su vista. Finalmente, falleció en 1750, dejando un total de diez suites para *pantalon* y orquesta.

Los asistentes a sus conciertos quedaban impresionados por la variedad de efectos tímbricos, conseguidos mediante el uso combinado de diferentes baquetas y de los dos juegos de cuerdas de metal y tripa.

Por otra parte, la ausencia de apagadores, así como las grandes dimensiones del instrumento, favorecían la acumulación progresiva de resonancias que Hebenstreit administraba de forma inteligente para abrumar a la audiencia.

El entusiasmo de los que habían escuchado a Hebenstreit les llevó a desear emular las proezas del virtuoso, lo que generó un mercado para la construcción y venta de *pantalones* como los de Hebenstreit.

Sin embargo, la maestría de Hebenstreit con las baquetas quedaba muy lejos de las posibilidades de la mayoría de los aficionados, por lo que pronto surgió la idea de montar un teclado removible encima del *pantalon* para hacer más fácil su interpretación. El desarrollo de esta idea culminó con la sustitución del *dulcimer* gigante original de Hebenstreit por un instrumento con forma de clavicémbalo y la incorporación de un teclado permanente. El nuevo instrumento así construido se denominó también *pantalon*, y tenía un aspecto exterior similar al del pianoforte.

GOTTFRIED SILBERMANN (1683-1753)

Silbermann es reconocido como uno de los primeros constructores de pianofortes según el modelo de Cristofori fuera de Italia. Johann Heinrich Zedler (1706-1752) escribió en su *Universal Lexicon* (1733): “This famous Mr. Silbermann has only recently invented a new instrument called the Piano-Fort, and in the previous year delivered one to His Royal Highness”³.

Por tanto, Silbermann parece haber sido el primero en usar la designación *Piano-Fort* para referirse al nuevo instrumento. Esta denominación fue aceptada en la corte de Federico II el Grande, y usada por los músicos que trabajaban en dicha corte, como Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) o Johann Joachim Quantz (1697-1773).

Silbermann construyó numerosos *pantalones* (*dulcimeres* gigantes) para Hebenstreit, así como algunos teclados para accionar sus cuerdas desde arriba⁴. Sin embargo, Hebenstreit presentó una denuncia contra Silbermann en 1727 por construir *pantalones* para otros clientes, por lo que se le prohibió su construcción a partir de entonces⁵. El nuevo constructor oficial de Hebenstreit pasó a ser Johann Hähnel, que tenía su taller en Meissen⁶.

Esta prohibición constituyó un gran estímulo para que Silbermann se concentrara en el pianoforte cristoforiano. Por otra parte, su experiencia con el *pantalon* le proporcionó la referencia para instalar una palanca que levantaba todos los apagadores⁷. Esta palanca permitía al pianoforte acumular resonancias del mismo modo que el *pantalon* de Hebenstreit, por lo que, en cierto modo, proporcionó a Silbermann una manera indirecta de burlar la prohibición que se le había impuesto.

³ "Este famoso Sr. Silbermann ha inventado recientemente un nuevo instrumento llamado el *Piano-Fort*, y el año pasado entregó uno a Su Alteza Real". Stewart Pollens, *The Early Pianoforte*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 161.

⁴ Robert Palmieri (editor), *The Piano: an Encyclopaedia*, New York, Routledge, 2003, p. 345.

⁵ Stewart Pollens, *The Early Pianoforte...*, p. 169.

⁶ Robert Palmieri (editor), *The Piano...*, p. 170.

⁷ Esta palanca es un precedente directo del pedal de resonancia (pedal derecho) del piano moderno.

Otro dispositivo presente en los pianofortes de Silbermann, denominado *Binnenzug*, acercaba a las cuerdas unos platillos de marfil o bronce, produciendo un sonido de campanillas que se acercaba al de un clavicémbalo⁸. Se trata, por tanto, de otra consecuencia del gusto por los cambios de registros tímbricos derivados del *pantolon*. De hecho, el *binnenzug* es un antecedente directo de las “turquerías”, conjunto de instrumentos de percusión acoplados al pianoforte, y que disfrutaron de una cierta popularidad a finales del siglo XVIII. El *Rondo alla Turca*, de la sonata K 331 de W. A. Mozart, por ejemplo, se solía interpretar utilizando las “turquerías”.

PANTALON VERSUS PIANOFORTE

La distinción entre el piano y el *pantolon*⁹ es difusa, incluso para los especialistas de la época. Christoph Gottlieb Schröter (1699-1782), presunto “inventor” del piano¹⁰, precisaba la diferencia entre ambos en la forma de percutir las cuerdas: si se percutían desde abajo, se trataba de un pianoforte; si se percutían desde arriba, era un *pantolon*¹¹.

Sin embargo, esta clasificación resulta inadecuada, ya que los *pantalones* incorporaron pronto mecanismos que percutían desde abajo.

D. G. Türk (1750-1813) realizó una definición diferente del *pantolon* en su *Klavierschule* (Leipzig, 1789). El término *pantolon* se aplicaba, según Türk, a dos tipos de instrumentos: el primero consistía en un *dulcimer* gigante, interpretado con baquetas, y el segundo era un instrumento de teclado derivado del primero, en el que había registros para cambiar el sonido¹².

⁸ Michael Cole, *The Pianoforte in the Classical Era*, Oxford, Clarendon Press, 2003, p. 31.

⁹ A partir de aquí, el término *pantolon* se empleará para designar el instrumento de teclado con cuerdas parecido al pianoforte que trataba de imitar el *dulcimer* gigante de Hebenstreit, aunque este último fuera llamado también *pantolon*.

¹⁰ El propio Schröter se atribuyó a sí mismo en falso la invención del piano en 1717, ya que desconocía que Cristofori construyó su primer pianoforte en 1700. Stewart Pollens, *The Early Pianoforte...*, p. 159.

¹¹ Michael Cole, *The Pianoforte...*, p. 34.

¹² Michael Cole, *The Pianoforte...*, p. 25.

En realidad, la diferencia entre ambos instrumentos radica más bien en sus objetivos estéticos dispares. El ideal sonoro del pianoforte de Cristofori buscaba el control dinámico más preciso y sutil posible mediante la pulsación de las teclas, sin contemplar la posibilidad de realizar cambios de registros tímbricos. En cambio, el *pantalon*, influido por las interpretaciones de Hebenstreit en su *dulcimer* gigante, aspiraba a realizar cambios tímbricos inmediatos, imitando los cambios de cuerdas y baquetas, así como a crear grandes masas sonoras por la acumulación producida a causa de la ausencia de apagadores. Por otra parte, en este contexto estético, los cambios dinámicos realizados mediante la pulsación de las teclas quedaban en segundo plano.

El factor diferencial más obvio entre el piano y el *pantalon* es, por tanto, la ausencia de apagadores. Por otra parte, la imitación de los cambios de baquetas se realizaba o bien mediante el uso de dos juegos de macillos (un juego de macillos de madera sin revestimiento y otro juego con revestimiento de algún material menos rígido) o bien haciendo percutir los macillos de madera sin revestimiento unas veces directamente sobre las cuerdas y otras a través de una lámina de tejido blando interpuesta. Finalmente, existía la posibilidad de presionar los extremos de las cuerdas con un material suave para imitar el sonido de las cuerdas de tripa.

Otra característica más sutil que distingue al *pantalon* del piano es que su mecanismo de acción es más sencillo, careciendo de una pieza específica de escape¹³.

¹³ Michael Cole, *The Pianoforte...*, p. 58.



Ilustración 1. *Pantalon* de 1790, conservado en el *Metropolitan Museum of Art* (Nueva York).

Por desgracia, ya desde finales del siglo XIX, numerosos *pantalones* han sido erróneamente clasificados como pianofortes defectuosos por carecer de apagadores. Algunos han sido “reparados” mediante la incorporación de apagadores, mientras que la mayoría ha desaparecido o ha quedado relegada a los sótanos de algunos museos¹⁴.

En la ilustración 1¹⁵ se observa un *pantalon* con la forma exterior de un piano de mesa construido en 1790 por Johann Christoph Jaeckel y Christian Jaeckel. En este caso, la identificación de este instrumento como un *pantalon*, en lugar de como un piano de mesa, resulta trivial, ya que los propios constructores lo etiquetaron (debajo de la tabla armónica) como un *Bandlony*, que es una de las grafías usadas para designar el *pantalon*.

¹⁴ Michael Cole "The Pantalon...", p. 80.

¹⁵ Ilustración obtenida en: <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/504598>> (Consultado 7-12-2014).

EL PIANO DE MESA

El “piano de mesa”¹⁶, inventado por Johannes Zumpe (1735-1783) en 1766, en Londres, supuso un éxito comercial sin precedentes del pianoforte que marcó un punto de inflexión en su desarrollo y difusión.

No obstante, el piano de mesa era en realidad un híbrido entre varios instrumentos:

- Por la forma, se trataba de un clavicordio. Además, las guías en la parte anterior de las teclas, esenciales para la correcta afinación del sonido en el clavicordio, se encuentran en el piano de mesa de Zumpe, a pesar de ser innecesarias por su mecanismo de acción diferente¹⁷.
- La acción correspondía a la de un *pantolon*, no a la de un pianoforte. De hecho, las guías de los macillos, innecesarias en el piano de mesa, aseguraban la alineación de la percusión en el *pantolon*, que podía llegar a tener hasta cinco cuerdas por unísono en el registro agudo¹⁸.
- Finalmente, el escalado de las cuerdas y sus tensiones fueron cuidadosamente elegidos por Zumpe para conseguir un sonido particularmente brillante, que recordaba al clavicémbalo y tuvo un gran éxito inmediato¹⁹.

Por otra parte, el piano de mesa disponía de una palanca para levantar los apagadores (desactivándolos) y otra para presionar una tira de cuero contra los extremos de las cuerdas, lo que modificaba apreciablemente el sonido.

La palanca para levantar los apagadores había sido ya incorporada por Silbermann en sus pianofortes, como se ha explicado anteriormente, para poder producir la acumulación de resonancias y armonías típicas de las actuaciones de Hebenstreit. La otra palanca, llamada *harp stop* (registro de arpa), permitía simular el uso de cuerdas de tripa, como las del *dulcimer* de Hebenstreit, por lo que también se relaciona con el *pantolon*.

¹⁶ El “piano de mesa” es un pianoforte de dimensiones reducidas y precio asequible, con la forma rectangular de un clavicordio.

¹⁷ Michael Cole, *The Pianoforte...*, p. 58

¹⁸ Michael Cole, *The Pianoforte...*, p. 58

¹⁹ Michael Cole, *The Pianoforte...*, p. 60.

Por tanto, se observa que el piano de mesa, responsable en gran medida del éxito y difusión a gran escala del pianoforte, albergaba elementos esenciales derivados del *pantalon* y ajenos al concepto cristoforiano del pianoforte, como el mecanismo de acción y las palancas descritas en el párrafo anterior.

LA INTERPRETACIÓN DEL REPERTORIO DEL SIGLO XVIII

La interpretación “históricamente informada” aconseja el uso de instrumentos contemporáneos a la época de composición, o de réplicas fieles, como un medio de aproximación al mundo sonoro del compositor.

En el caso de las sonatas de W. A. Mozart, el instrumento considerado de referencia es el pianoforte de mecánica vienesa, con ejemplos como los pianofortes de Anton Walter (1752-1826) y Johann Schantz (1762-1828).

Los pianofortes de cola de estos constructores solían incorporar un mecanismo similar al pedal de resonancia de los pianos actuales en forma de rodilleras, que permitían activar o desactivar los apagadores sin dejar de tocar. Los intérpretes actuales utilizan habitualmente estas rodilleras igual que el pedal de resonancia de un piano moderno, es decir, dejando que los apagadores sofoquen el sonido cada vez que se necesita separar armonías disonantes entre sí.

Sin embargo, la gran mayoría de pianofortes eran pianos de mesa que no tenían estas rodilleras, sino palancas para levantar los apagadores que exigían dejar de tocar, por lo que había que decidir, antes de empezar, si la interpretación se realizaría íntegramente con los apagadores activados o desactivados.

Por otra parte, el registro de arpa disponible en los pianos de mesa reduce apreciablemente la duración de la resonancia, lo que contribuye a disminuir la mezcla de armonías y hace mucho más viable la interpretación con los apagadores levantados durante una pieza completa.

Por tanto, los intérpretes “históricamente informados” deberían familiarizarse no solo con los pianos de mesa, sino con el *pantalon*, del que provienen muchas de sus características más importantes.

En particular, el uso del mecanismo que levanta los apagadores, ya sea una palanca, una rodillera o un pedal, adquiere así una nueva perspectiva. Concretamente, la posibilidad de mantener los apagadores levantados de forma continua se adapta especialmente a la actividad improvisadora, en la que el intérprete puede reaccionar en tiempo real a la acumulación de resonancias, estableciendo el ritmo de cambio armónico que considere más apropiado en cada momento.

Esta aplicación de los valores estéticos sonoros relacionados con el *pantalon* podría ser de utilidad en la interpretación de "Fantasías", que tratan de evocar la improvisación del intérprete.

EL PIANO MODERNO

El piano moderno incorpora el pedal derecho (llamado pedal *forte* o “de resonancia”), que es una huella clara de la influencia del *pantalon* en la evolución del pianoforte hacia su forma definitiva actual. Por otra parte, el uso generoso del pedal de resonancia se ha convertido en la regla en la interpretación de la mayor parte del repertorio para piano.

Si recordamos que el principal objetivo perseguido por Cristofori era dotar al clavicémbalo de la posibilidad de controlar con precisión la dinámica del sonido, y que el clavicémbalo carecía de un mecanismo que levantara (desactivara) los apagadores, llegamos a la conclusión de que la interpretación del piano moderno ha heredado en cierta medida los ideales sonoros relacionados con el *pantalon*, que eran ajenos al concepto inicial del pianoforte.

CONCLUSIONES

El presente trabajo tenía como objetivo explicar los orígenes y la naturaleza del *pantalon*, un instrumento poco conocido incluso en el ámbito académico, a pesar de que llegó a ser relativamente popular en la zona geográfica correspondiente a la actual Alemania durante el siglo XVIII.

El *pantalon* influyó en la evolución del pianoforte de varias formas: la incorporación del pedal de resonancia en el piano moderno es la huella más clara; por otra parte, el mecanismo de acción y los cambios de registros del piano de mesa, derivados del *pantalon*, contribuyeron significativamente a su éxito comercial, lo que constituyó un punto de inflexión en la difusión del pianoforte y en la consolidación de su éxito.

Además, el *pantalon* representa un tipo particular de sensibilidad estética, presente en Alemania durante el siglo XVIII, que apreciaba especialmente los cambios tímbricos frecuentes y la acumulación de grandes masas sonoras, lo que se opone a la concepción estética predominante del Clasicismo, que prima la claridad de la articulación y la moderación de los contrastes dinámicos.

La información y las reflexiones expuestas apoyan, por tanto, la conveniencia de conocer el *pantalon*, tanto por su relevancia histórica intrínseca como por su importancia en la formación de una imagen completa del panorama estético musical del siglo XVIII y en la comprensión cabal de la historia del piano y su interpretación.

BIBLIOGRAFÍA

COLE, Michael. "The Pantalon and what it tells us". En: *Instruments À Claviers, Expressivité Et Flexibilité Sonore*. Thomas Steiner (editor). Berna: Peter Lang, 2004, pp. 63-88.

COLE, Michael. *The Pianoforte in the Classical Era*. Oxford: Clarendon Press, 2003.

PALMIERI, Robert (editor). *The Piano: an Encyclopaedia*. New York: Routledge, 2003.

POLLENS, Stewart. *The Early Pianoforte*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

EL PIANO PRE-CRISTOFORIANO

Juan Ignacio Fernández Morales

Resumen:

La mayoría de los estudios¹ sobre los orígenes del piano ignoran la existencia de pianos anteriores al instrumento construido por Cristofori alrededor de 1700, o los consideran insuficientemente documentados. Sin embargo, el trabajo de Stewart Pollens² es una muestra del creciente interés en la investigación de los hipotéticos pianos anteriores al siglo XVIII, aportando información relevante que cuestiona la tesis de su invención en 1700. Desde esta perspectiva, la invención de Cristofori consistió más bien en un redescubrimiento de las posibilidades del escape libre, implementado mediante un diseño especialmente ingenioso y eficiente.

El presente trabajo pretende exponer las principales evidencias disponibles actualmente sobre la existencia de instrumentos de teclado con cuerdas percutidas y mecanismo de escape durante los siglos XIV al XVII, desde el enigmático “escaque” hasta el *spinettino*. La información presentada resulta esencial para una comprensión cabal de la evolución y el desarrollo de los instrumentos de teclado con cuerdas.

Palabras clave: piano, escaque, Arnaut, dulce melos, piano a tangentes, spinettino

¹ Por ejemplo, Piero Rattalino, *Historia del Piano*, España, SpanPress Universitaria, 1997, p. 13; Howard Ferguson, *La interpretación de los instrumentos de teclado*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 16; Robert Marshall (editor), *Eighteen-century keyboard music*, New York, Routledge, 2003, pp. 17-19.

² Stewart Pollens, *The Early Pianoforte*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

INTRODUCCIÓN

El consenso académico sitúa la invención del piano³ en el año 1700 por parte de Bartolomeo Cristofori (1655-1731). El mecanismo de escape —que permite que el macillo, tras golpear la cuerda, pueda rebotar aunque la tecla permanezca pulsada, lo que posibilita la libre vibración de la cuerda— distingue al piano de los otros instrumentos de teclado con cuerdas contemporáneos: el clavicordio y el clavicémbalo.

En el clavicordio, la tangente que percute la cuerda permanece en contacto con ella, lo que permite variar el sonido después de la pulsación de la tecla —se puede realizar un efecto de *vibrato* llamado *bebung* variando la presión en el fondo de la tecla—. En el clavicémbalo, un plectro pulsa la cuerda en su recorrido ascendente, mientras una pieza pivotante evita una nueva pulsación en su recorrido descendente.

Como se expondrá en los epígrafes siguientes, existen referencias documentales e iconográficas, así como una espineta reconvertida, que apoyan la tesis de que existieron pianos anteriores al instrumento de Cristofori.

DESARROLLO Y EVOLUCIÓN DE LOS PRIMEROS INSTRUMENTOS DE CUERDAS CON TECLADO

La historia de los instrumentos de teclado con cuerdas se remonta al *organistrum*⁴, que data del siglo XI y tiene una forma exterior parecida a la de una viola grande. En su interior, una rueda accionada mediante una manivela frota las cuerdas de forma continua, mientras que unas teclas accionan unas tangentes que determinan la longitud vibrante de las cuerdas, permitiendo así elegir la altura del sonido.

³ Usaré el término moderno "piano" para referirme en general a cualquier instrumento de teclado con cuerdas percutidas y escape.

⁴ Aelyn Wykington, *In search of the Chekker*, Vancouver, Tir Righ Arts & Science Championship, 2011, p.6.

Los primeros instrumentos requerían dos ejecutantes, hasta que el tamaño se redujo lo suficiente para ser utilizado por una sola persona. No obstante, la necesidad de emplear una mano para accionar la manivela dejaba disponible solo la otra mano para pulsar las teclas, lo que limitaba considerablemente la agilidad de la interpretación. Además, la tesitura estaba limitada a una octava.

Para poder disponer de las dos manos, era necesario idear un nuevo sistema que permitiera transmitir la energía mediante la propia pulsación de las teclas. Esto dio lugar al *chekker* (“escaque”, en su traducción al español), instrumento del que hay abundantes referencias en los siglos XIV y XV, al clavicémbalo y al clavicordio.

A pesar de que se han realizado diversas investigaciones, la falta de instrumentos que se conserven o de documentos fiables que los describan con precisión han impedido una identificación completa y segura de las características del escaque.

El escaque se menciona en dos poemas de Guillaume de Machaut (ca. 1300-1377), que lo llama *échiquier d'Angleterre*, y parece ser anterior al clavicordio y el clavicémbalo⁵. En 1360, Eduardo III, rey de Inglaterra, le regaló un escaque (construido por Jehan Perrot) a Juan II, rey de Francia, que era su prisionero en el palacio de Savoy de Londres. En 1388, Juan I de Aragón, rey de España, envió una carta a Felipe el Bravo, duque de Borgoña, pidiéndole que le enviara a alguien que tocara bien el *exaquier* (concretamente, quería a Johan dels Orguens⁶) que, según decía, se parecía a un órgano pero sonaba con cuerdas.

En la obra *Musica speculativa secundum Boetium*, escrita por Johannes de Muris (ca. 1290-ca. 1351) en 1322 y conservada en forma de manuscritos, el autor cita un monocordio con forma triangular, con una tesitura de dos octavas y media⁷, aunque no realiza una descripción técnica. Hoy en día es comúnmente aceptado que el término “monocordio” en aquella época se refería habitualmente a un “policordio” (instrumento con varias cuerdas) con teclado.

⁵ Howard Ferguson, *La interpretación de los instrumentos...*, p. 16.

⁶ John Gillespie, *Five centuries of keyboard music*, New York, Dover Publications, 1972, pp. 3-5.

⁷ David Kinsela, *The Capture of the Chekker*, UK: Galpin Society Journal, vol. 51, 1998, p. 73.

La amistad de Johannes de Muris con Phillipe de Vitry (1291-1361), que compuso algunas de las obras del *Códex Robertsbridge* (que contiene las obras más antiguas que se conservan destinadas a instrumentos de teclado con cuerdas, y que data de alrededor de 1360) y la tesitura requerida para interpretar las obras del *Códex Robertsbridge*, de dos octavas y un tercio, bastante parecida a la del “monocordio” descrito por Muris, sugieren que el propio Johannes de Muris pudo haber sido el inventor del escaque alrededor de 1340.

En consecuencia, resulta plausible que el escaque pudiera ser el instrumento para el que se concibieron las piezas del *Códex Robertsbridge*⁸.

Por otra parte, el propio término *chekker*, o *echiquier* en francés, o “escaque” en español, hace referencia al tablero de ajedrez, o a una de sus casillas, lo que sugiere que el instrumento debía tener forma cuadrada para poder contener como decoración una representación del tablero de ajedrez.

Esto es precisamente lo que encontramos en la pintura “El ángel músico”, pintado en 1377 por Jean de Bruges (*ca.* 1340-*ca.* 1400) en la Capilla de la Virgen de la Catedral de Le Mans (ver ilustración 1⁹).

⁸ Aleyn Wykington, *In search of the Chekker...*, p. 16.

⁹ Imagen obtenida en <<http://www.lavieb-aile.com/article-les-deux-echiquiers-de-musique-de-la-cathedrale-du-mans-123797641.html>> (Consultado 4-12-2014).



Ilustración 1. "El ángel músico": posible representación pictórica de un escaque en la Catedral de Le Mans

La documentación analizada permite afirmar con un grado razonable de certeza que el escaque era un instrumento de cuerdas con teclado, decorado en el exterior con una representación del tablero de ajedrez. La proximidad en el tiempo con la copia del *Códex Robertsbridge* (ca. 1360) sugiere, si aceptamos la tesis de que sus obras iban destinadas al escaque, que éste debía tener una tesitura de dos octavas y un tercio, con todos los semitonos cromáticos, desde el Do₃¹⁰ hasta el Mi₅. Por otra parte, esta tesitura de 27 notas, impuesta por el *Códex Robertsbridge*, proporciona una anchura del teclado de unos 43 cm, que, aceptando la forma cuadrada del escaque, coincidiría con la longitud de la cuerda más larga. Si el material empleado para la fabricación de esta cuerda era el bronce, esta longitud produciría la nota Do₄, lo que encaja con la tesis de Sybil Marcuse de que el escaque sonaba una octava más alta que la nota escrita¹¹.

Sin embargo, el mecanismo de acción continúa siendo una incógnita. Algunos investigadores¹² han propuesto la posibilidad de que su acción fuera la que aparece en el

¹⁰ Para la notación de la tesitura, se usará el "índice acústico científico", que asigna el número cero a la octava más grave del órgano.

¹¹ David Kinsela, *The Capture of the Chekker...*, p. 75.

¹² Por ejemplo, Howard Ferguson, *La interpretación de los instrumentos...*, p. 16.

manuscrito de Henri Arnaut de Zwölle, que data de alrededor de 1440, lo que implicaría que se trataba de un piano pre-cristoforiano (ver epígrafe siguiente). Sin embargo, el lapso temporal de ocho décadas entre las primeras alusiones documentales al escaque y el manuscrito de Henri Arnaut dificulta dicha asociación.

La hipótesis que parece encajar mejor con la evidencia disponible¹³ propone que el mecanismo de acción era de tangentes, similar al del clavicordio. Sin embargo, la forma cuadrada del escaque apunta a una disposición de las cuerdas perpendicular al teclado. Como consecuencia, habría una cuerda diferente para cada nota y la parte posterior de cada tecla no necesitaría cruzar el recorrido de las cuerdas, por lo que las propias teclas no interferirían con la tabla armónica, lo que simplifica el diseño.

Según esta teoría, el escaque evolucionó hacia el clavicordio, cuyas cuerdas discurren paralelas al teclado, lo que permite compartir una misma cuerda para producir notas diferentes: es lo que se conoce como “clavicordio ligado”. Las notas que comparten una misma cuerda no pueden sonar simultáneamente, por lo que suelen elegirse por parejas a distancia de semitono. Aunque el clavicordio exige resolver el cruce de las teclas con la tabla armónica, el número de cuerdas se reduce, lo que disminuye su coste de fabricación y mantenimiento.

PIANOS PRE-CRISTOFORIANOS

El manuscrito de Henri Arnaut de Zwölle (*ca.* 1400-1466) contiene la primera descripción precisa de cómo construir varios tipos de instrumentos de cuerdas con teclado¹⁴. Arnaut propone cuatro sistemas diferentes para accionar las cuerdas mediante las teclas. Los tres primeros describen mecanismos de pinzamiento, apropiados para el clavicémbalo, mientras el cuarto (ver ilustración 2¹⁵) describe una acción percuciente con escape.

¹³ David Kinsela, *The Capture of the Chekker...*, p. 74.

¹⁴ David Kinsela, *The Capture of the Chekker...*, p. 8.

¹⁵ Ilustración obtenida en John Lester, "The Musical Mechanisms of Arnaut de Zwolle", *UK: The English Harpsichord magazine*, vol. 3 n. 3 (1982), p. 1.

La propia explicación de Arnaut del cuarto mecanismo indica que, cuando se pulsa la tecla, ésta acaba encontrando un tope en su parte posterior, por lo que la pieza percuciente, fijada a la tecla mediante una bisagra, salta hacia la cuerda y rebota: "Item ista clavis habet unum petiam colatam superius et oneratum cum plumbo, ut quando percutitur clavis et obviat obstaculo superius prope cordas, pecia illa saltat versus cordas, et postquam ipsas tetigerit cadit dato quod clavis teneatur in suspensio"¹⁶.



Ilustración 2. Cuarto mecanismo descrito por Henri Arnaut

¹⁶ "Igualmente, esta tecla tiene una pieza pegada por encima cargada con un plomo, de manera que cuando se golpea la tecla y encuentra un obstáculo por encima cerca de las cuerdas, esta pieza salta contra las cuerdas, y después de haberlas tocado cae siempre que la tecla permanezca suspendida". Texto original en latín obtenido en, Stewart Pollens, *The Early Pianoforte...*, p. 11. Traducción realizada por el autor.

Por otra parte, la lectura detallada del manuscrito revela que en aquella época (*ca.* 1440) se designaba a los instrumentos por su forma externa, en lugar de por su mecanismo de acción, hecho que ha dificultado a posteriori tanto la identificación como la caracterización precisa de los instrumentos de teclado con cuerdas.

Es decir, el *clavisimbalum* —designación de Arnaut del clavicémbalo—, el *clavicordium* —designación de Arnaut del clavicordio— y el *dulce melos* —designación de un "dulcimer a martillos"— recibirían su nombre según la forma externa del instrumento, independientemente de que su mecanismo de acción fuera el pinzamiento o la percusión de las cuerdas. De hecho, Arnaut explica además que es posible construir un *clavisimbalum* que accione las cuerdas mediante su cuarto mecanismo, por lo que sonaría como un *dulce melos*, confirmando así la señalada confusión terminológica¹⁷.

No obstante, el sistema de escape propuesto por Arnaut es un precursor directo del mecanismo del piano, lo que justifica la investigación sobre la existencia y uso de instrumentos de teclado con cuerdas con escape en los dos siglos y medio anteriores a la invención de Cristofori.

De hecho, existió una relación entre la corte de Burgundia, en la que Arnaut trabajó la mayor parte de su vida, y la corte de Ferrara, en forma de intercambios de instrumentos musicales y de músicos¹⁸, por lo que es posible que la idea del mecanismo de escape propuesta por Arnaut se propagara mediante esta vía.

Desafortunadamente, no nos han llegado instrumentos de los siglos XV al XVII que empleen el mecanismo de percusión con escape propuesto por Arnaut, ni documentos que atestigüen su existencia de forma fiable.

No obstante, la idea de hacer rebotar un elemento percuciente contra las cuerdas admite un diseño más sencillo que el propuesto por Arnaut, en el que el elemento que percute —denominado "tangente"¹⁹— no está unido mediante una bisagra a la parte posterior de la tecla, sino que descansa en un raíl a una corta distancia por encima de ella.

¹⁷ Stewart Pollens, *The Early Pianoforte...*, p. 25.

¹⁸ Stewart Pollens, *The Early Pianoforte...*, p. 26.

¹⁹ No se debe confundir con la tangente de un clavicordio, que permanece en contacto con la cuerda durante toda la duración del sonido, ya que no existe ningún mecanismo de escape.

Cuando se pulsa la tecla, ésta comienza a empujar la tangente hacia arriba, hasta que un tope detiene el movimiento de pulsación de la tecla. En este punto, la tangente, que aún no ha entrado en contacto con la cuerda, continúa su ascenso —guiada por el raíl— por inercia hasta alcanzar la tecla y rebotar (ver ilustración 3²⁰).

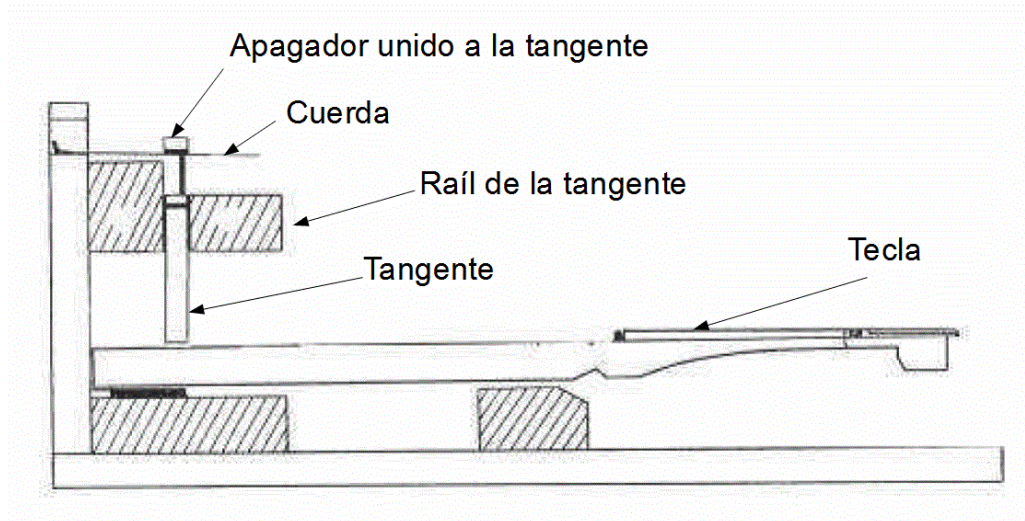


Ilustración 3. Esquema básico de la acción de tangente con escape

En un cuadro de Jan Miense Molenaer, pintado entre 1635 y 1640, aparece una mujer tocando un instrumento rectangular de cuerdas con teclado (ver ilustración 4²¹). A primera vista, parece un virginal, pero una inspección más minuciosa revela (gracias a lo detallado de la propia obra) que falta el raíl que hace de tope de los martinetes para que no salten despedidos. Además, en lugar de las cabezas de los martinetes, lo que se observa encima de las cuerdas es una serie de pequeñas piezas que tienen el aspecto de apagadores de tangentes²², como los representados en la ilustración 3.

²⁰ El esquema está adaptado de Giovanni Paolo di Stefano *Tangentenflügel e altri pianoforti con martelletti non imperniati*, Roma, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, 2007, p. 16.

²¹ Ilustración obtenida en Edwin Ripin, "En Route to the Piano: A Converted Virginal", *Metropolitan Museum Journal*, vol. 13 (1978), p. 85.

²² Ilustración obtenida en: http://www.musicksmonument.nl/Rijksstudio_Award/Woman_at_the_Virginal.html (Consultado 4-12-2014).

El análisis de este cuadro contribuye pues a reforzar la hipótesis de que existieron instrumentos de teclado con cuerdas y mecanismo de escape anteriores a la invención de Cristofori. De hecho, la conversión de un clavicémbalo en un piano a tangentes resultaba bastante sencilla de realizar, y el instrumento resultante tenía un coste de mantenimiento inferior²³. No obstante, la interpretación de una obra pictórica carece de la solidez necesaria para considerarla una prueba concluyente.



Ilustración 4. Detalle de “Dame aan het clavecimbel”, de Molenaer

Sin embargo, se conserva un instrumento relevante en la investigación sobre los pianos pre-cristoforiano. Se trata de una pequeña espineta o *spinettino* que se encuentra en el *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York (ver ilustración 5²⁴). Su estilo decorativo apunta a una fecha de construcción probable perteneciente al siglo XVI²⁵.

²³ Stewart Pollens, *The Early Pianoforte...*, p. 33.

²⁴ Ilustración obtenida en <<http://www.wereintune.com>> (Consultado 4-12-2014).

²⁵ Stewart Pollens, *The Early Pianoforte...*, p. 34.



Ilustración 5. Spinettino de Bonafinis

El *spinettino* tiene la siguiente inscripción: *FRANCISCUS BONAFINIS MDLXXXV*. En la fecha indicada, 1585, aparece registrada en Venecia la existencia de una fábrica de Francesco Bonafin²⁶.

El instrumento era originalmente una espineta, como muestran los soportes del tope de los martinetes, aunque dicho tope haya desaparecido junto con los martinetes. En la actualidad, el mecanismo es de tangentes, similar al representado en la ilustración 3, aunque parece que las tangentes actuales no fueron las primeras en instalarse, ya que hay un juego de cuatro tangentes mucho más antiguas guardadas en un compartimento en la parte exterior del *spinettino*.

En el reverso de la inscripción *FRANCISCUS BONAFINIS MDLXXXV* se encuentra la anotación "Post spacium centum triginta duo annorum/Restauratum a me N:N: anno 1717"²⁷, lo que parece referirse a la instalación del juego actual de tangentes tomando como referencia la fecha de construcción del *spinettino*: 1585.

²⁶ Stewart Pollens, *The Early Pianoforte...*, p. 35.

²⁷ "Después de un periodo de ciento treinta y dos años/Restaurado por mí N:N: año 1717". Stewart Pollens, *The Early Pianoforte...*, p. 39.

Sin embargo, al lado de esta inscripción hay un hueco en el que parece haber sido borrada otra anotación previa, que ha quedado completamente eliminada si efectuamos una inspección visual normal. No obstante, su análisis mediante diversas técnicas —bandas espectrales de infrarrojos y ultravioletas— ha revelado parcialmente su contenido: "R Colla A Martello ...F... ano 1632"²⁸. Esta fecha es compatible con la antigüedad aparente del juego de cuatro tangentes más antiguas, por lo que podría indicar la fecha de la primera conversión de esta espineta en un "piano a tangentes"²⁹.

Por desgracia, la reconstrucción incompleta de la inscripción borrada, así como algunos detalles adicionales³⁰, impiden afirmar con certeza absoluta que el *spinettino* fuera reconvertido en un piano a tangentes en 1632 pero, en conjunto, el *spinettino* constituye la evidencia más sólida conocida de la existencia de pianos pre-cristoforianos.

CONCLUSIONES

En los epígrafes anteriores, se han expuesto las principales evidencias de la existencia de pianos anteriores al descubrimiento de Cristofori, desde el enigmático escaque hasta el *spinettino*, pasando por los esquemas de Henri Arnaut y el cuadro de Molenaer.

Aunque ninguna de ellas ofrece individualmente una prueba irrefutable de la existencia de pianos pre-cristoforianos, el panorama conjunto sugiere una alta probabilidad de la existencia de tales instrumentos. En particular, el manuscrito de Henri Arnaut parece acreditar sólidamente la existencia del concepto, aunque no haya aparecido ningún instrumento físico que llevara a la práctica su cuarto mecanismo de accionamiento de cuerdas. La identificación del escaque con este mecanismo, que implicaría que el escaque era en realidad un piano, continúa siendo una conjetura no suficientemente fundamentada.

²⁸ Stewart Pollens, *The Early Pianoforte...*, p. 40.

²⁹ "Piano a tangentes" designa un instrumento de cuerdas percutidas con mecanismo de escape en el que el elemento percuciente es una tangente que se desplaza verticalmente (ver ilustración 3), a diferencia del martillo pivotante de los pianos convencionales.

³⁰ Stewart Pollens, *The Early Pianoforte...*, p. 41.

Por otra parte, el *spinettino* es, probablemente, el único piano pre-cristoforiano conocido que ha sobrevivido, aunque su datación no está completamente asegurada, ya que depende de la reconstrucción de la inscripción más relevante.

Si aceptamos la existencia y la utilización de pianos antes de 1700, el repertorio destinado a instrumentos de teclado con cuerdas adquiere una nueva dimensión que surge de las posibilidades de control dinámico. Siguiendo esta tesis, David Catalunya, intérprete e investigador, ha asumido, junto al constructor Paul Poletti, la tarea de reconstruir los instrumentos a los que estaba destinado este repertorio, basándose en las fuentes disponibles: representaciones iconográficas, bajorrelieves, menciones en diversos documentos de la época y el manuscrito de Henri Arnaut.

Su proyecto ha culminado con el diseño y construcción del *clavisimbalum*, que está usando en la interpretación del repertorio para tecla de los siglos XIV al XVII. Los resultados son bastante sugerentes³¹, y aportan una nueva visión de dicho repertorio.

El trabajo desarrollado ha puesto no obstante de manifiesto que queda todavía mucho por hacer en este campo de investigación. Es necesario localizar instrumentos pre-cristoforianos que puedan ser datados de forma indiscutible. De hecho, es probable que existan tales instrumentos esperando a ser descubiertos en iglesias y colecciones privadas.

³¹ Se puede escuchar una muestra en: <<https://www.youtube.com/watch?v=ApdpruCCGU0>> (Consultado 4-12- 2014).

BIBLIOGRAFÍA

BOWLES, Edmund A. "On the Origin of the Keyboard Mechanism in the Late Middle Ages". *Technology and culture*, vol. 7 (1966), pp. 152-162.

CATALUNYA, David y POLETTI, Paul. "Late Medieval Strung Keyboard Instruments". *Journal of the Alamire Foundation*, 4/1 (2012), pp. 141-155.

FERGUSON, Howard. *La interpretación de los instrumentos de teclado*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

KINSELA, David. "The Capture of the Chekker". *Galpin Society Journal*, vol. 51 (1998), pp. 64-85.

LESTER, John. "The Musical Mechanisms of Arnaut de Zwolle". *The English Harpsichord magazine*, vol. 3 n. 3 (1982), pp. 35-41.

MARSHALL, Robert (editor). *Eighteen-century keyboard music*. New York: Routledge, 2003.

POLLENS, Stewart. *The Early Pianoforte*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

RATTALINO, Piero. *Historia del Piano*. España: SpanPress Universitaria, 1997.

RIPIN, Edwin. "En Route to the Piano: A Converted Virginal". *Metropolitan Museum Journal*, vol. 13 (1978), pp. 79-86.

STEFANO, Giovanni Paolo di. *Tangentenflügel e altri pianoforti con martelletti non imperniati*. Roma: Università degli Studi di Roma *La Sapienza*, 2007.

WYKINGTON, Aleyn. *In search of the Chekker*. Vancouver: Tir Righ Arts & Science Championship, 2011.

LAS FLORES Y LA MÚSICA

Germán González Sánchez

Resumen:

En la historia de la música ha habido varias colecciones de piezas relacionando las flores y la música. Las más conocidas son para teclado, aunque no son las únicas, en algunos casos otros instrumentos pueden ser incluidos además de los de teclado: arpa o instrumentos de cuerdas por ejemplo. En estos casos es conveniente profundizar en el significado real de las flores y si tienen alguna simbología o se trata solamente de un simple título.

Palabras clave: Clavecín, órgano, flores de música, Barroco

INTRODUCCIÓN

La capacidad de relacionar experiencias de distintos órganos sensitivos no parece inusual en el mundo artístico. Es muy conocida la relación entre los colores y los sonidos para las personas que tienen la capacidad de la sinestesia. También el poder de la música como evocadora de imágenes es un tema que se ha tratado en abundancia. Más excepcional sería la relación de otros sentidos con la música como es el caso de los olores. Aunque modernamente se está desarrollando la aromaterapia, disciplina que como la musicoterapia, está en fase de expansión, existen ciertas dudas sobre su utilidad y rigor científico.

Algunas referencias dejan traslucir una relación de la música con las leyendas populares cargándola de significado mitológico. Antiguas leyendas celtas nos dan la impresión de una existencia de ensueño inundada de música (Godwin, 2000), se habla de un Elíseo de árboles, frutas, fuentes, piedras, coros y pájaros musicales. Resulta

interesante que en este caso aparece otro símbolo importante que en ocasiones se relaciona a su vez con la música: los pájaros.

La relación de las flores con las diferentes manifestaciones artísticas parece fuera de toda duda. Las diferentes facetas de estimulación sensorial, olfativa, visual y su capacidad de relacionarlas de forma trascendental con aspectos de la vida, con lo simple, lo caduco o lo permanente, es muy evidente. De alguna forma en determinados momentos sociales importantes de nuestra vida, las flores suelen tener un protagonismo especial, por lo que su relación con las distintas artes es fácilmente deducible. Con la música comparten características comunes, el gusto por el detalle, la forma geométrica o el placer sensorial entre otras, podrían ser algunas de ellas.

En algunas ocasiones la relación de las flores con la música pasa por ser casi inadvertida. Existen espacios de conciertos en los que se prefieren los jardines a los salones cerrados. En estos casos se dispone de un jardín, público o privado, en el que la pérdida de calidad en la audición al aire libre se ve compensada por otras ventajas como la visión y el disfrute del entorno. Uno de estos lugares con mayor relevancia serían los Jardines de Vauxhall, en la orilla sur del Támesis, que constituían un punto de encuentro en el Londres del siglo XVIII en las representaciones de conciertos públicos.

En relación con la música la simbología de una flor se puede hacer corresponder con determinadas situaciones o sensaciones, aunque lo más directo sería la relación directa entre la delicadeza del objeto representado y el propio tema musical en el que el título suele ser ya de por sí bastante explícito. Los ejemplos son muy abundantes, quizá más en la música más moderna que en la antigua, canciones españolas como *Amapola*, *La violetera*, *Violetas imperiales* se hicieron muy conocidas estando todavía en la memoria colectiva.

Al pensar en las características florales se piensa sobre todo en el Romanticismo. En este periodo convulso la naturaleza juega un papel muy importante como motivo de inspiración, también se puede entender que por medio de la naturaleza se hace referencia al mundo floral. Algunos títulos son muy sugerentes, por ejemplo, la Sinfonía *Primavera* de Schumann o la Sinfonía *Pastoral* de Beethoven, aunque también habría piezas más rebuscadas como la casi desconocida y en su momento bastante célebre pieza para piano *Susurro de Primavera* de Christian Sinding. Hay otros casos en la música clásica en que

los compositores ofrecen un título más específico de referencia a las flores incluyéndolas explícitamente. Un ejemplo sería el muy conocido *Vals de las flores* de Tchaikovski.

Durante el Renacimiento no es raro encontrarnos con referencias florales, a veces en obras importantes por otros motivos como el caso del motete isorrítmico de Dufay *Nuper Rosarum Flores*, dedicado a la inauguración de la cúpula de la catedral de Florencia *Santa Maria del Fiore*. En este mismo período podemos encontrar algunos ejemplos como el motete a 5 *Clangat Plebs Flores* de Johannes Regis.

En el repertorio litúrgico no es nada fácil encontrar alguna referencia directa, como no sea alguna antifona que mencione las palmas como símbolo de la entrada de Jesucristo en Jerusalén o algo que más bien pueda referirse a las plantas o árboles. En el Graduale Triplex se puede encontrar excepcionalmente un ejemplo en un canto de comunión dedicado a la Virgen¹.

A pesar de la parquedad en referencias florísticas por parte del repertorio litúrgico oficial, en el repertorio paralitúrgico nos encontramos con una mayor cantidad de piezas, canciones sencillas, que resaltan esta relación de las flores con la Virgen como en la todavía conocida *Venid y vamos todos*, muy propia de colegios religiosos. Asimismo se podría hacer una búsqueda más selectiva a través de las canciones religiosas de Gabarain, Espinosa, Palazón o Jáuregui entre otros,

Particular importancia reviste una de las flores más elogiadas de todo el catálogo botánico, como es el caso de la *rosa*. En este caso las referencias son tan numerosas en poesía y música que resulta muy difícil la catalogación exhaustiva, por no decir imposible.

Por poner un ejemplo ya en el siglo XIII Alfonso X compiló en las cantigas un compendio literario y musical en el que una de cada diez cantigas sería dedicada a alabar a la Virgen María, en este caso la primera de estas *cantigas de loor* es la llamada *Rosa das Rosas* que está numerada como la número 10.

En la época medieval surgió la colección de poemas llamada *Roman de la Rose* que influirá en el *Roman de Fauvel* de tanta importancia para el Ars Nova. También se

¹ “Florete flores quasi lílium et date odórem”, en *Graduale Triplex*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1979, p. 614.

pueden citar otras obras posteriores como la ballata *O Rosa Bella* de Johannes Ciconia o una chanson con ese mismo título de John Dustable (o quizá de John Bedyngham).

Como una pequeña muestra se pueden indicar obras musicales de diversa índole en la que la rosa está mencionada de alguna forma. Algunos ejemplos como la zarzuela *La rosa del azafrán*, de Jacinto Guerrero, canciones pop como *Rosas rojas* de Massimo Ranieri o el vals *Rosas del Sur* de Johann Strauss hijo pueden servir de ejemplos.

Un caso aparte merece la pena destacarse y que reclama la atención de forma más llamativa. Se trataría de la referencia floral como conjunto de piezas musicales agrupadas siguiendo algún criterio histórico o por cualquier otra razón que le dé coherencia al conjunto de obras. Es de destacar la colección de piezas musicales desde la antigüedad hasta el siglo XVIII, llamada *Florilegium musicum* compilada por Erwin Leuchter, y editada por Ricordi en 1964. A pesar del título no abundan en esta antología los ejemplos musicales dedicados al mundo de las flores. Como excepción se puede ver la inclusión de la cantiga *Rosa das rosas*, de Alfonso X, anteriormente mencionada, y las dos piezas escogidas del *Florilegium secundum* de Georg Muffat, siendo inmensa mayoría las piezas que están incluidas sin ningún motivo explícito que las relacione con el mundo floral. En el caso de este libro parece que el título es más bien un símbolo o metáfora de las piezas musicales que nos vamos encontrando al hojearlo.

Particular importancia tienen las flores en las compilaciones de música para tecla. Parece que el término *florituras*, que hace mención a los adornos que tanto abundan en la música en general, ayuda de alguna manera a la aceptación de esta simbología. Tres de estas colecciones para tecla más conocidas son: *Flores de música*, de Antonio Martín y Coll; *Flores de música*, de Rodrigues Coelho; y *Fiori musicali* de Girolamo Frescobaldi. Los dos primeros compilan obras del repertorio de tecla ibérico. Además existen otras obras dentro del repertorio centro europeo como *Musicalisches Blumen-Büschlein* de Johann Caspar Ferdinand Fischer o el *Florilegium Primun* y *Florilegium Secundum* de Georg Muffat para conjunto de cuerda y bajo continuo.

ANTONIO RODRIGUES COELHO: FLORES DE MÚSICA

La primera de estas colecciones por orden cronológico es esta conocida fuente de la música ibérica del último renacimiento y primer barroco de 1620. Este libro puede verse en el recurso digital de IMSLP fotografiado del original. La generalizada opinión de que esta colección es deudora de la publicación de las piezas de Antonio y Hernando de Cabezón (1578) parece estar puesta en entredicho por Edite Rocha (2010).

En este libro la portada hace referencia a que está destinado indistintamente a instrumento de tecla o arpa y dedicado al rey Felipe III de España, que por aquel entonces reinaba también en Portugal y sus dominios². Al comienzo hay unas advertencias para poder tañer las obras con perfección, a modo de consejos generales.

Las distintas piezas musicales se presentan con una escritura a cuatro partes, cada una de ellas con una clave distinta, lo cual dificulta bastante la lectura para un ejecutante actual, además de eso la duración de las notas hay que ponerla en relación con la actual al tratarse de figuras cuadradas, breves, semibreves y mínimas. Las claves son las usuales de Do en 1ª para la voz superior, Do en 3ª para la segunda voz, Do en 4ª para la tercera y Fa en 4ª para la voz del bajo. Se supone que se trata de una colección de obras instrumentales, algunas basadas en cantos religiosos ya que tienen la letra añadida en latín en la voz del órgano que hace el cantus firmus. Pero no todas las piezas son puramente instrumentales. A partir del folio 174 hay una colección de piezas para cantar con el órgano cuyo título dice:

VERSOS DO PRIMEIRO TOM PERA SE CANTAREM

ao orga?o, efa voz na?o fe tange, as quatro abaixo fe tangem.

En este caso se especifica que de los cinco pentagramas se tocan los cuatro correspondientes al órgano dejando el pentagrama superior para la voz cuya letra es

² Portugal se incorporó a España en 1580 reinando Felipe II y logra su independencia con Felipe IV en 1640.

litúrgica en latín. En página 174v tenemos la siguiente pieza con idénticas instrucciones interpretativas:

SEGUNDO VERSO DO PRIMEIRO TOM PERA

se cantarem ao orga?o, e?ta voz na?o fe tange, as quatro abaixo fe tangem.

Así sucesivamente se van numerando los versos hasta el *Quarto verso*. Seguidamente vienen los versos de segundo tono también con idénticas instrucciones en todas y cada una de las piezas. Igualmente al llegar al *Quarto verso* termina y pasa a los *Versos do terceiro tom*, siempre con las mismas repetitivas instrucciones que aclaran que el primer pentagrama no se toca sino que se canta al inicio de cada una de las piezas. En el cuarto tono el cuarto verso ofrece dos versiones y en el quinto tono solo hay tres versos rompiendo el agrupamiento de 4 que se venía sucediendo para cada uno de los tonos. El sexto tono solo ofrece dos versos, el séptimo uno solo y el octavo tono vuelve a los cuatro versos. Seguidamente, en el folio 194v se vuelve a las piezas puramente instrumentales a pesar de que el título parece sugerir que se tratan de obras para cantar. En este caso la partitura se muestra con los cuatro pentagramas instrumentales del órgano y ya sin letra en ninguno. El título dice así:

PRIMEIRO VERSO DO PRIMEIRO TOM

fobre o canto cha?o do Tiple.

Esta versión instrumental no sigue el mismo esquema de la colección de versos cantada, así por ejemplo, en el séptimo tono tenemos tres versos en la versión instrumental frente a un solo verso que aparecía en el séptimo tono en los que aparecía la voz. El orden de los tonos sigue siendo el mismo, desde el primero hasta el octavo sin excepción.

GIROLAMO FRESCOBALDI: *FIORI MUSICALI*

Se trata de una colección de piezas litúrgicas para tecla publicadas en Venecia en 1635. Se sabe que Bach las tenía en gran aprecio llegando a escribirlas él mismo al igual que hizo con otros libros de música. La influencia de este libro también puede verse por el norte de Europa a través de su alumno durante cuatro años Jacob Froberger, organista

y clavecinista. El propio Frescobaldi había estado en los países bajos y en 1608 se publica en Amberes su primer libro de madrigales.

La edición original puede verse en internet a través de IMSLP. En la portada de la edición no menciona el instrumento destinatario, tan solo se lee *utile per sonatori* y se menciona a su autor como organista de la iglesia de San Pietro de Roma. El libro consta de Tocatas, Kiries, Canzonas, Caprichos y Ricercas. Todas las piezas son originales del autor y con un sentido litúrgico constituyendo su opus 12 (opera duodecima en la edición original).

La escritura se presenta a 4 pentagramas en la misma disposición al del tratado de Coelho y con las mismas figuras de duración propias de la época. Se puede ver el guión o custos, presente en las partituras gregorianas, que anticipa la nota siguiente en el cambio de renglón al final. Este recurso, totalmente olvidado en las partituras para tecla hoy en día, sigue vivo hoy en el canto llano a través de la edición moderna del Graduale Triplex.

En el folio 84 de la edición original puede leerse al comienzo de una de las piezas la indicación de *Recercar Con obligo di Cantare la Quinta parte fenza Tocarla*. La pieza no empieza a la manera habitual con las cuatro voces sino que en el tercer pentagrama hay un comienzo breve a solo, con compás ternario (círculo completo con la indicación 3/1 y la indicación de *Quinta parte fi placet* debajo de seis notas musicales sin intervención de las otras voces. Seguidamente empieza la escritura para los cuatro pentagramas, los tres inferiores con silencios y con el tercer pentagrama cambiando al compás C que es el que tienen las otras partes. Empieza la música por la voz superior que contiene una breve letra: *Intendomi chi può che m'intend'io*. A mi entender las instrucciones están confusas en cuanto que a diferencia de la edición de Coelho, en que la parte de cantar está en un pentagrama independiente, sumando cinco en total, aquí solo hay cuatro y la letra es demasiado breve como para rellenar todas las notas escritas.

ANTONIO MARTÍN Y COLL: FLORES DE MÚSICA

Esta colección la podemos encontrar transcrita a notación actual en la edición de la intérprete y musicóloga Genoveva Gálvez con la colaboración de la Academia de Arte e Historia de San Dámaso (2007). La recopilación se debe al monje franciscano Antonio Martín y Coll (1671-1734), alumno de Andrés Lorente, organista a su vez que escribió

un tratado fundamental sobre la música del barroco español: *El porqué de la música* (1672). Tanto alumno como profesor se encuentran inmersos en el círculo cultural alrededor de la universidad de Alcalá de Henares. El proyecto de la publicación de estas piezas para tecla, en este caso el manuscrito especifica que se trata de obras de varios organistas, resulta bastante ambicioso por su cantidad y calidad, lamentablemente la mayoría de ellas las publica sin mención alguna a su autoría, bien porque fuera obvio en su época el nombre del autor, bien porque fuera un dato que en esta época resultara de poca importancia. Se compone de cuatro libros cuya publicación va desde 1706 a 1709, es posible que en la fecha de publicación de su primer libro, 1706, coincidiera con la finalización de sus estudios en la universidad de Alcalá, si es que realmente llegó a ser alumno de dicha universidad ya que hasta el momento no se tiene constancia de ello³.

Los títulos de estos libros sugieren algo más que una simple relación de las flores con el arte musical de florear. Parece más bien que se sugiere la comparación entre el placer del olor agradable de las flores con el placer sensorial de una música que de igual manera perfuma los oídos. Los títulos son: 1º *Flores de Música*, 2º *Pensil Deleitoso de suaves Flores de Música*, 3º *Huerto Ameno de Varias Flores de Música* y 4º *Flores de Música*. Los manuscritos originales están catalogados en la actualidad con los números 1357, 1358, 1359 y 1360 respectivamente. A estos cuatro libros hay que añadir un 5º cuaderno de obras del propio Martín y Coll titulado *Ramillete oloroso: suabes flores de música para órgano* datado en 1709, manuscrito 2267 de la Biblioteca Nacional de Madrid⁴.

Mediante la investigación musicológica se ha llegado a conocer la autoría de muchas de las obras representadas en estos cuatro volúmenes y en las que nos encontramos a una gran cantidad de autores franceses, probablemente ya se estaría observando la influencia de la futura entrada de Felipe V como rey de España inaugurando la dinastía borbónica en este país, influencia en la que tuvo mucho que ver el propio rey de Francia Luis XIV durante los últimos años del reinado del último de los

³ Resulta llamativo que Isaac Albéniz publicara sus cuatro cuadernos de Iberia precisamente 200 años después, entre 1906 y 1909, estrenados por la pianista Blanche Selva, una coincidencia sin ningún tipo de significado adicional.

⁴ Según la página de internet www.musicologie.org/Biographies/m/martin_y_coll_antonio.html se trataría de las únicas piezas conocidas de Martín y Coll con seguridad en su autoría. Las fechas que especifica esta página de la vida del autor son algo diferentes y con la indicación de aproximación (vers).

Austrias, Carlos II. No hay que olvidar la influencia de la música italiana, en estos libros se pueden ver piezas de Girolamo Frescobaldi (1583-1643), genial organista y autor a su vez de *Fiori Musicali* (1635).

La edición de Genoveva Gálvez se centra en las piezas profanas, dejando aparte las litúrgicas, y disponiendo el conjunto en dos volúmenes, el primero de ellos contendría los manuscritos 1357 y 1360, es decir, los que tienen el título homónimo *Flores de Música*, y el segundo volumen estaría constituido por los manuscritos 1358 y 1359, los libros 2º y 3º respectivamente. Hay que hacer notar que en el comienzo de cada uno de estos libros hay una fotografía de la portada del original y hay un detalle que parece no coincidir con respecto a la información anteriormente citada. Se trata del manuscrito 1360 que se supone que el título sería *Flores de Música* a tenor de lo que se había dicho anteriormente, pero en la foto se puede leer *Huerto Ameno de Varias Flores de Música*, con fecha 1709. Volviendo al manuscrito específico del Huerto Ameno, el 1359, por si hubiera habido un cambio en el orden o un gazapo, nos encontramos con que en este manuscrito el título sigue siendo igual, *Huerto Ameno*, variando los dibujos ornamentales de la portada y la fecha que en este caso puede leerse que es un año antes, 1708.

Martín Moreno (2006) habla de que los cuatro libros se titulan *Flores de Música*, *Pensil deleitoso de suaves flores de Música* y *Huerto ameno de varias flores de Música*, sin especificar más. Nos encontraríamos entonces con que según las fotos de los manuscritos habría dos libros llamados *Huertos Amenos*, el 3º y el 4º, y no dos libros llamados *Flores de música* correspondientes a los 1º y 4º. Si esto fuera así sería más lógico poner los dos libros 3º y 4º dentro de un mismo volumen de la edición moderna y no juntar el 1º y el 4º en este primer volumen. Sea cual sea la explicación de esta aparente confusión, el hecho es que se ha hecho un gran trabajo de investigación y edición crítica con una gran profundidad en los detalles. Las partituras se pueden leer con total facilidad y se proporcionan indicaciones sugeridas de semitonía subintelecta para el intérprete.

En cuanto a las piezas contenidas en estos dos volúmenes tan recientemente editados, nos encontramos con títulos bastante curiosos y alguna referencia excepcional a algún autor por parte de Martín y Coll. La única que podría tener algo de relación con el mundo floral se encontraría en la pieza *Al Prado de San Gerónimo*, inserta en el manuscrito 1359, la antepenúltima, y esta referencia parece ser que es accidental, ya que se trata de una localización de un lugar determinado más que de alabanza a la naturaleza.

JOHANN CASPAR FERDINAND FISCHER:
MUSICALISCHES BLUMEN-BÜSCHLEIN

Colección de ocho suites para tecla, manuscritas, con la mano derecha escrita en clave de do en 1ª y la mano izquierda en clave de Fa en 4ª. Se puede ver el original escaneado en IMSLP, además existe en la misma biblioteca electrónica una versión transcrita a notación moderna. Se trata de una ampliación de 1698 de una colección anterior de piezas de clavecín de 1696. En el comienzo de la edición original se puede ver una explicación de los adornos usados, signos de repetición y compases.

Se puede observar una escritura entre clavecinística y organística, más del primer estilo por los arpegiados de acordes y diseños acórdicos que exhiben algunas de las Suites, particularmente la número 5 con el tema y nueve variaciones que recuerdan la escritura de las suites para tecla de Haendel. También en estas piezas nos encontramos con el guión o custos para anticipar las notas del siguiente pentagrama.

El compositor además es famoso por haber compuesto una serie de estudios para el teclado y en su *Ariadne musica* se incluyen veinte piezas de órgano que pasan por veinte tonalidades distintas por lo que se consideran un anticipo del *Clave bien temperado* de Bach.

GEORG MUFFAT: *FLORILEGIUM MUSICUM*

Es ésta una colección para cuerda en la que las distintas partes están dispuestas de esta manera: Violino, violetta, viola, quinta parte y violone además del teclado que hace el correspondiente bajo continuo. Los movimientos que se utilizan en las Suites alternan entre los clásicos de Sarabande, Menuet o Giga y los más descriptivos como Le Fantôme, les Ramonneurs, etc.

La primera parte o *Florilegium Primum* se compone de siete suites con distinto orden de piezas interno y cuyos títulos son: *Eusebia*, *Sperantis Gaudia*, *Gratitudo*, *Impatientia*, *Sollicitudo*, *Blanditiae*, *Constantia*. El comienzo suele ser con una Overture de tipo obertura francesa, con un tiempo lento en binario con ritmo de negra con puntillo y corchea para pasar a un movimiento fugado, ternario o binario, y rápido para terminar. La cuarta suite, *Gratitudo*, empieza con una Symphonie con tres indicaciones de tempo: Allegro, Grave, con ritmo de puntillo y corchea y Presto. La séptima y última suite,

Constantia, también cambia en la introducción al comenzar con un *Air* sin cambios de tiempo internos.

La segunda parte, *Florilegium secundum*, se compone de ocho suites llamadas *Nobilis Juventus*, *Laeta Poesis*, *Illustres Primitiae*, *Splendidae Nuptiae*, *Colligati Montes*, *Grati Hospites*, *Numae Ancile*, *Indissolubilis Amicitia*. La disposición de los instrumentos es la misma. En la segunda suite, o novena si se cuentan las siete de la primera parte, nos encontramos con el clásico comienzo de obertura lenta en binario con el cambio de tiempo a rápido en ternario y fugado. La novedad está en el siguiente segundo movimiento, *Les Poètes*, en el que después del signo de repetición aparece una sección con letra, en concreto dos letras para un pasaje musical de seis compases en el que debajo de cada nota del violín 1º hay una sílaba de texto, como si fuera un pasaje cantado a la vez que tocado por el violín. Termina este movimiento con un cambio de tiempo al sucederse una sección en Allegro.

La suite número 6 empieza inusualmente con un Caprice que engloba un gran número de cambios de tempo: Allegro, Presto, Tempo de Borea, Tempo de Menuet, Largo, sin que ninguno de ellos presente una textura fugada. Esta suite tiene una curiosa entrada de la Giga en anacrusa con figuración de semicorchea y corchea justo antes del comienzo del compás 6/8, entrada difícil de ejecución ya que todas las partes entrarán de la misma forma. Posteriormente repetirá el mismo esquema rítmico de entrada en la giga de la suite número 8 con otra música distinta.

CONCLUSIÓN

No parece haber en principio una conexión directa entre las propiedades de las flores y la música escrita en colecciones bajo este epígrafe. Tan solo en el tratado de Martín y Coll se pueden ver algunas referencias en los títulos de los distintos libros aunque no así en las piezas sueltas cuyos títulos no hacen referencia a ninguna característica floral, podrían contener esas piezas u otras distintas sin merma del título, lo que cuenta es la calidad de esta música y eso es lo que le da sentido al título de la colección.

Se debería de entender este título como una forma de subrayar la belleza musical de las piezas. Por extraño que parezca no es muy usual esta referencia a las flores en la música anterior al romanticismo. Las colecciones más relevantes están dedicadas en su mayor parte al teclado aunque tampoco los ejemplos abundan de forma especial. Ni siquiera el gran Couperin con sus 230 piezas para clavecín tan poéticas y evocadoras le dedica demasiada atención en sus títulos. Las que hacen referencia a las flores se pueden contar con los dedos de una mano.

Como curiosidad resulta relevante el hecho de que en algunas de estas colecciones instrumentales, en concreto en tres de ellas, aparece una referencia al canto, aunque sea mínima, de forma que parece incluirse un apartado vocal mezclado en una abrumadora mayoría de piezas instrumentales. El problema aparece en las instrucciones de interpretación ya que no aparecen estas piezas explicadas con la suficiente claridad.

BIBLIOGRAFÍA

GÁLVEZ, Genoveva. *Flores de música. Vol. 1 y 2. Recopilación Antonio Martín y Coll.* Madrid: Fidelio Editorial, 2007.

GODWIN, Joscelyn. *Armonías del cielo y la tierra. La dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2000.

Graduale Triplex. Solesmes: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1979.

LEUCHTER, Erwin. *Florilegium Musicum.* Buenos Aires: Ricordi, 1964.

MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII.* Madrid: Alianza, 2006.

ROCHA, Edite. “Obras e flores de música: contribuições para um estudo comparativo”. *Revista de Musicología*, vol. XXXIV nº 2, 2011, pp. 357-373.

WEBGRAFÍA

www.musicologie.org/Biographies/m/martin_y_coll_antonio.html

LA SORDINA EN LA TROMPETA. LOS TIPOS MÁS USUALES EN LA ACTUALIDAD, SUS TIMBRES Y SONORIDADES

José David Guillén Monje

Resumen:

Este artículo tiene el fin de realizar una pequeña guía con las sordinas más usuales que se emplean en la trompeta (y trombón). Señalar ejemplos musicales en cada uno de los casos, para así, reconocer el timbre que ofrece la diversidad de las citadas sordinas, además de exponer sus características primordiales. Una guía que sea útil para el trompetista y asimismo para compositores que estén interesados en la versatilidad sonora que ofrece el uso de las sordinas en la trompeta. Reconocer la pluralidad tímbrica que proporciona la sordina y que resulta tan idiosincrática en el viento metal, aunque se concrete en este escrito en la trompeta particularmente. Al fin y al cabo, un estudio somero de los posibles timbres que se aportan con esta herramienta. Asimismo mostrar breves reseñas históricas al respecto e indicar la importancia del jazz para el desarrollo de las sordinas.

Palabras clave: sordina, trompeta, *straight*, *bucket*, *wa-wa*, *plunger*.

El sonido de cada instrumentista es algo muy personal. No existen sonidos iguales en toda su plenitud dentro de un mismo instrumento si éste, es interpretado por diferentes personas. Probablemente resulta similar al caso de las huellas dactilares. Todos tenemos las nuestras, que son propias y exclusivas, con características generales que las definen y que hacen que sean huellas dactilares en sí mismas, pero asimismo todas ellas, también son genuinas y únicas. Se puede entender, haciendo una relación con el misticismo, que las características propias del sonido de cada intérprete representan el “alma” de cada músico que se une a lo sagrado, que es la música. Esa situación concreta, da una riqueza aún más grande si cabe a la música y a todo lo que la rodea. Una trompeta suena

obviamente a trompeta, ya que el timbre es característico y ecuménico, pero si se tiene una conciencia adquirida por el trabajo, tesón e investigación del propio instrumento, se pueden percibir las características propias de cada músico, que hacen que su sonido sea único dentro del propio timbre.

Además de esta realidad, existe por fortuna en la trompeta -como en otros instrumentos- un utensilio centenario que aporta la posibilidad del cambio de timbre empleando la citada herramienta de forma adecuada y organizada. Me refiero a la celeberrima y popular sordina. Esta herramienta provoca una sensación que resulta novedosa, interesante y a la vez muy agradable en el/la trompetista. La percepción de la vibración en los labios de diferente manera a la habitual al usar la citada sordina en la trompeta y que a la postre, esta provoque un timbre que no es el mismo que a campana abierta, resulta al menos sugestivo. Quizás da una sensación al trompetista de ser multi-instrumentista, ya que a pesar de ser la misma trompeta, suena de forma muy distinta y la sensación técnica, musical o el color que se pretenda ofrecer, también es muy diferente. A colación de esta realidad, se crean nuevos sonidos únicos dentro del propio músico, que se basan en el sonido real de uno/a mismo/a. La sordina en la trompeta es una herramienta precisa e ideal para encontrar nuevos sonidos continuando con la propia disciplina, modificando para ello, el flujo del aire, el volumen, la resonancia y el timbre, entre otras cuestiones.

Como su propio nombre indica, la sordina fue concebida inicialmente con idea de apianar el sonido del instrumento, de ensordecerlo. Introducir un cuerpo extraño en la campana de la trompeta, como es el caso que tratamos, sin duda provoca una reducción o al menos una modificación del sonido real que se convierte en más tenue que el que presenta el instrumento sin la citada sordina. Los inicios de la sordina (en el caso del viento metal), se entendieron como un método para que dichos instrumentos pudieran tocar más piano -aunque en la antigüedad también se variaba el tono del instrumento por la introducción en la campana de la propia sordina u otros elementos, que modificaban la afinación y entonación-. Las sordinas, que se tenga constancia se emplean en la trompeta

desde el siglo XVII¹ (estas sordinas rudimentarias eran de cartón o madera²). De hecho en el «*Orfeo*» de Monteverdi, en la primera página impresa de la obra que se iba a interpretar en la corte de Mantua, en la orquestación se señala «*un clarino con tre trombe con sordina*³», es decir, una trompeta de ocho pies⁴ en do y tres trompetas con sordina⁵. Por ello e inicialmente, la sordina era un recurso relativamente objetivo para facilitar la dinámica y a la postre oscurecer el timbre, consiguiéndose especialmente con ello que las trompetas por ejemplo, no taparan al resto de la orquesta o agrupación -además del cambio de afinación del instrumento en algunas ocasiones-.

Actualmente la sordina se emplea como medio que permite la alteración del timbre de la trompeta -existiendo para ello muchísimos tipos que permiten una versatilidad tímbrica muy extensa dentro del propio instrumento-. De hecho, cualquier tipo de utensilio que de alguna forma se pueda colocar en la salida de la campana y con ello se consiga modificar el citado timbre para así obtener un nuevo sonido que pueda adecuarse al fin tímbrico-musical, se considera certero y viable (hasta inclusive un vaso de plástico, la propia mano del músico o un elemento externo que varíe el sonido se estima como tal, entre otras acciones). Al fin y al cabo, la idea sonora que se espera de la sordina es la de transformar u obstruir el movimiento de las ondas sonoras que nacen del sonido propio de la trompeta, consiguiéndose de esa manera un timbre distinto al real.

Normalmente las sordinas están construidas en metal (aluminio, cobre, aleación, etc.), aunque también existen algunas de madera, plástico, fibra y otros materiales. Estas, se adhieren al cuerpo de la salida de la campana del instrumento mediante tres pequeñas piezas de corcho, colocadas ordenadamente en la zona de la sordina que se introduce en la campana -que suele ser más estrecha- y provocan la sujeción al instrumento y

¹ Roland de Candé, *Nuevo diccionario de la música: Términos musicales*, Barcelona, Ma non troppo, 2002, p.278.

² Jesús Rodríguez Azorín, *Evolución histórica de los instrumentos de viento-metal. Antecesoros de la trompeta moderna. Sistema de válvulas, pistones y su aplicación en los instrumentos de metal*, Córdoba, Musicalia, curso 2004/2005, pp.6-12.

³ Claudio Monteverdi, *L'Orfeo. Favola in musica*, Venecia, Ricciardo Amadino, 1609.

⁴ Trompeta con la que se interpretaba el registro *clarino* en las fanfarrias y cuya gran diferencia con las demás es su boquilla, que está construida para proveer mayor facilidad en los agudos. Como comparativa, la trompeta actual tiene un recorrido de algo más de cuatro pies.

⁵ Francisco José Serrano Luque, *La Orquesta, origen e historia hasta el Nacionalismo del S. XIX*, Córdoba, Lulú, 2012, p.19.

asimismo, la posibilidad de quitarse cuando la partitura o intérprete así lo requiera. Estas piezas de corcho se colocan de forma aislada para así permitir la salida del sonido desde la campana (en algunos tipos de sordina la pieza de corcho implica todo el contacto de la citada sordina con la trompeta). Como ya se comentó, la sordina es un elemento que puede tener muchas estructuras dependiendo del timbre que se quiera conseguir, aunque suele tener por lo general forma cónica o cilíndrica en el cuerpo que sobresale de la campana.

En la partitura se señala fundamentalmente el uso de la sordina mediante las siguientes abreviaturas: “*sord.*”, “*sourd.*”, “*mute* o *muted*”, “*avec sourdine*” o “*mit dämpfer*” entre otras⁶. A veces se señala el tipo de sordina, como por ejemplo “*sord. bol*”, haciendo referencia en este caso, a la sordina *cup*. Para quitar la citada sordina y continuar la interpretación a campana abierta se emplea otro tipo de abreviaturas: “*senza*”, “*sans sourd.*”, “*open*”, “*mute out*”, etc.

Hasta entrado el siglo XX los compositores no suelen señalar el tipo de sordina que se precisaba en la partitura, aunque ya se utilizaba en el jazz con asiduidad desde antes del comienzo de la citada centuria. Quizás fue en las *big bands* -que empezaron a aparecer en la escena musical sobre los años 20 del siglo pasado- donde se inicia la búsqueda de nuevos timbres relacionados con las sordinas (especialmente en las trompetas y en los trombones). En estas agrupaciones se fomentaron y aparecieron los inicios de muchos tipos de las sordinas con las que actualmente hoy contamos.

Se sobrentiende que al no indicar el tipo de sordina en la partitura, siempre se estima que es la *straight* la que se ha de usar. A pesar de ello en algunas obras si no se señala el tipo de sordina, el propio trompetista puede poseer la posibilidad de elegir sordina dependiendo del color que quiera dar en la interpretación -aunque por defecto suele ser la *straight* la que se usa, como anteriormente se expuso-. Esta situación dual ocurre en la última frase de la obra «*Légende*» del rumano George Enescu⁷. El propio instrumentista tiene la potestad de elegir el tipo de sordina, como anteriormente se indicó, dependiendo del color tímbrico que desee dar a su interpretación⁸. En el caso de la pieza de Enescu, se suele usar la sordina *cup*, *straight* u otra, indistintamente.

⁶ Gabriele Cassone, *The trumpet book*, Varese, Zecchini editore, 2009, p. 239.

⁷ George Enescu, *Légende*, Nueva York, Internacional Music Company, 1959.

⁸ G. Cassone, *The trumpet...* p. 240.

Normalmente cuando se introduce la sordina en la campana de la trompeta, sea cual sea, la afinación del instrumento tiende a quedarse alta. Es por ello que esta cuestión ha de tenerse en cuenta. Es necesario con cada tipo de sordina, que el trompetista se comprometa con la posibilidad de perfilar un timbre propio en cada una de ellas. Precisa de un trabajo y una investigación seria al respecto por el propio instrumentista. Es una consideración que no se ha de pasar por alto, ya que sin duda, es un mundo de colores tímbrico que para el trompetista puede resultar apasionante, además de enriquecedor y requiere una examinación sonora al respecto. La sensación de obtener otro sonido, otro timbre con la sensación habitual, beneficia la versatilidad musical del propio músico.

PRINCIPALES TIPOS DE SORDINAS

Sordina *Straight*: Su traducción literal es sordina recta⁹. Es la sordina más usual y la más empleada por norma general. Aunque realmente este tipo de sordina presenta una morfología variada dependiendo de la marca, siempre atiende básicamente a ese formato que recuerda la silueta de una pera, siguiendo la forma cónica anteriormente citada. El sonido que presenta este tipo de sordina es quizás más estridente y penetrante que a campana abierta, pero también el sonido resultante lógicamente, es ligeramente menor en lo que a volumen se refiere. En la *Introducción y Escena* de «*El amor brujo*» de Manuel de Falla¹⁰, tenemos un ejemplo sonoro claro donde la trompeta junto a las flautas, oboe y piano, expone su frase con sordina *straight*. Asimismo en el «*Bolero*» de Ravel¹¹, en la primera intervención solista de la trompeta que aparece después de la actuación del oboe de amor, la presenta el compositor francés con la misma sordina.

Este tipo de sordina *straight* existe asimismo para la trompeta *píccolo*¹², siendo dicha sordina de dimensiones inferiores y adecuándose a la campana de dicho instrumento, que es de menor tamaño. En *Samuel Goldenberg und Schmuyle*, número 6

⁹ Luis Andrés Faus y Vicente Alberola, *Atlas de trompeta*, Valencia, Rivera editores, 2008, p.130.

¹⁰ Manuel de Falla, *El amor brujo*, Londres, J. & W. Chester Ltd., 1924.

¹¹ Maurice Ravel, *Bolero*, París, Durand & Cie., 1929.

¹² La trompeta *píccolo* data de finales del siglo XIX. Sus dimensiones son más reducidas que la trompeta común en *si* bemol y suena una octava aguda a ésta. También suele estar afinada en *la* y en *do*.

de la suite «*Cuadros de una exposición*» de Modest Mussorgsky¹³ y en su versión orquestal, desde el compás 9 de dicho movimiento, el pasaje de trompeta, se interpreta con la trompeta *píccolo* con sordina.

La sordina *straight* también tiene una versión para fliscorno. Al ser la campana de este instrumento, mucho más grande y amplia que la de la trompeta, las dimensiones de dicha sordina por ende, también son mayores. En el fliscorno se usa relativamente poco las sordinas, salvo en el jazz, donde este timbre y color se presenta de forma más asidua. Asimismo existe este tipo de sordina para trompeta/corneta en *mi* bemol / *re*, cuya campana es algo más pequeña y por lo tanto la sordina también. Señalar que en la corneta en *si* bemol, por lo general, se utilizan las mismas sordinas que se emplean para las trompetas en *si* bemol y *do*.

Otro tipo de sordina *straight* es la denominada *pixie*. Es muy parecida morfológicamente a la sordina ordinaria *straight*, pero sus dimensiones son mucho más pequeñas. De hecho, el cuerpo de dicha sordina, no sobresale de la campana como lo hace la *straight* común. Su sonido es algo más recortado en lo que a estridencia se refiere.

En ocasiones, en la partitura se señala el uso de esta sordina mediante esta señalización: “*sord. ordinario*” o “*sord. straight*”. Gráficos de los dos tipos de sordina *straight* más usuales:

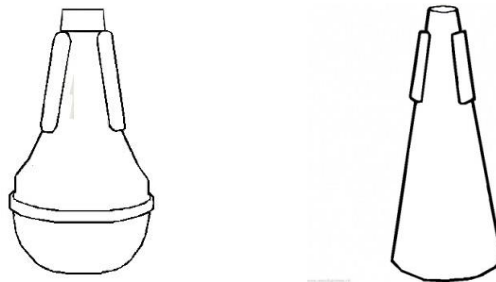


Ilustración 1. Representaciones gráficas de las sordinas *straights* más comunes.

Sordina *Bucket*: Es similar en estructura a la sordina *straight* salvo al final de la misma que es algo más ancha y larga, siendo su terminación morfológicamente cilíndrica, por lo general. Esta sordina nace intentando imitar el sonido de la trompeta cuando se acercaba

¹³ Modest Mussorgsky, *Cuadros de una exposición*, Florida, Kalmus, 2006.

la campana al atril. De hecho la idea tímbrica se puede relacionar con meter la campana en un cubo y su sonido resultante. Al fin y al cabo, lo que se procura evitar, es la proyección del instrumento a campana abierta para así conseguir un timbre mucho más oscuro. Como todas las sordinas, está hueca, aunque concretamente la *bucket* tiene en su interior una especie de algodón o fibra textil que hace que el sonido sea aún más apagado ya que de esa manera se evitan las frecuencias altas. También posee unos orificios en los laterales de su terminación que asimismo evitan aun más esas citadas altas frecuencias, provocándose su color tímbrico característico. El timbre que se consigue con dicha sordina por ello es oscuro y mucho menos brillante que el que se produce con la sordina *straight*. Como ejemplo de la sonoridad de esta sordina, podemos consultar el concierto realizado por la prestigiosa banda *Lincoln Center Jazz Orchestra* junto al virtuoso trompetista Wynton Marsalis en el Royal Albert Hall de Londres en el año 2002. Concretamente, en la pieza que cierra el concierto, el famoso tema «*Cherokee*» de Ray Noble, y que ejecuta magistralmente el intérprete de Nueva Orleans con la sordina *bucket*. El músico norteamericano desarrolla el tema en toda su totalidad con la citada sordina, creando un clima tímbrico sombrío propio (además lo factura con una interpretación impecable).

Apuntar que existe otro tipo de sordina *bucket* que posee una estructura distinta a la anteriormente descrita. Se trata de un pequeño cubo hueco -sin poseer necesariamente el anteriormente citado algodón o fibra textil en su interior- que coincide en circunferencia a la de la campana del instrumento y que se agarra a esta por tres pinzas, sin que entre dentro de la trompeta ninguna parte de la propia sordina, como es usual en el resto. Esta modalidad de *bucket*, de nuevo se basa en la intención tímbrica de evitar la proyección natural del instrumento y se denomina en algunos ámbitos sordina *velvet*¹⁴. Gráficos de los dos principales tipos de sordina *bucket*:

¹⁴ L. A. Faus y V. Alberola, *Atlas de trompeta...*, p.140.

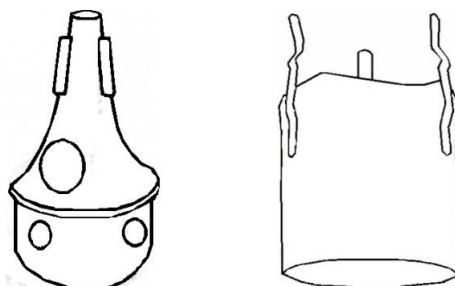


Ilustración 2. Sordina bucket a la izquierda y su variante, la sordina velvet a la derecha.

Sordina Cup: Su traducción al castellano es taza. Y es que ésta, es una sordina *straight* (con final más cilíndrico a la forma de la *bucket*) pero posee un cuerpo anexo, en forma de taza o cazoleta hueca metálica en el extremo final de la misma y que es movable y ajustable (aunque en algunas marcas esta sordina presenta la taza o cazoleta fija, es decir que no se desliza). El cuerpo principal se adhiere a la campana y de esta manera se puede unir más o menos la cazoleta adjunta a la campana (si esta es ajustable). Dependiendo del sonido que se pretenda obtener, se puede lograr un color más difuminado y lejano si se acerca la taza a la campana (evitándose los armónicos agudos), o más estridente y claro si se separa la cazoleta de la citada campana. Según la distancia a la que se coloque la taza de la sordina, en relación a la campana, sonará de una forma o de otra. El sonido de esta sordina de todas las maneras es más dulce que en las anteriores. El timbre que proporciona la sordina *cup*, podemos disfrutarlo en el tiempo de habanera (*piu* lento, negra a 72) del célebre «*Concierto en Si bemol*» del armenio Alexander Arutiunian¹⁵. Curiosamente en la mayoría de las ediciones de la partitura realizada por el propio compositor, se señala en este movimiento y en la parte de trompeta solamente “sord.”. Es decir, se presupone que se ha de interpretar con la sordina *straight*. Sin embargo se ejecuta siempre con la sordina *cup* por defecto.

Existen variantes dentro de esta sordina como la denominada *husch-husch*. Es una sordina *cup* que suele estar construida de plástico y fibra (aunque también existen metálicas) y posee un cuerpo añadido cilíndrico al final de la sordina, además de ser la copa más pequeña que la sordina *cup*. El sonido resultante es algo más estridente que la sordina *cup* común -dentro del plano sonoro dulce que presenta la fisionomía de dicha

¹⁵ Alexander Arutiunian, *Concierto en si bemol*, Hamburgo, Sikorski, 1972.

sordina-. Se usa mucho en el jazz, aunque en el concierto de trompeta y orquesta de Bernd Alois Zimmermann «*Nobody knows the trouble I see*»¹⁶, aparece esta sordina en los primeros compases de la obra, estando señalada como tal en la partitura original por el propio compositor en la parte de trompeta. Además de la *husch-husch*, existe otra variante de la sordina *cup* y es la denominada sordina *Robinson*. La diferencia entre ambas es que la *Robinson* posee algodón dentro de la taza, apagándose de esa forma aún más el sonido¹⁷. La denominación de esta sordina se debe a una marca comercial, que se le ocurrió introducir el citado algodón o fibra textil en la taza para así, buscar un nuevo timbre en este tipo de sordina. Al desaparecer la firma comercial y no volver a construirse esta sordina tal cual hasta años después, provocó que se mantuviera la denominación *Robinson*. En el segundo movimiento de la obra «*Incantation, Thrène et Danse*» de Alfred Desenclos¹⁸, el propio compositor apunta en la partitura el uso de este tipo de sordina. Hay otro tipo de sordina *cup* cuyo cuerpo final, es algo más cilíndrico y se denomina *husch-cup* (resulta un híbrido entre la *cup* y la *husch-husch*).

En otros casos, especialmente en Francia, se denomina a la sordina ordinaria *cup* como *bol*¹⁹. En el «*Concierto para trompeta y orquesta*» de Henri Tomasi²⁰ y en su segundo movimiento *Nocturne*, en las primeras y últimas frases de dicho número se presenta la sordina *cup*. En este caso el autor señala en la partitura “*bol*”, en francés. Curiosamente y jugando con los timbres que cada sordina presenta, el compositor galo evoca mediante armonías con una notable influencia de Ravel, una especie de sueño que se presenta en tres niveles tímbricos. Comienza el canto de la trompeta con la sordina *cup* (*bol*), donde su dulce melodía evoca figuradamente a la lejanía (es el efecto que el propio compositor busca de forma consciente). En los siguientes compases se cambia a la sordina *straight*. De esta forma, las frases de la trompeta se acercan de forma más estridente al éxtasis musical que llega cuando posteriormente las frases de la trompeta se hacen a campana abierta, realizando una improvisación escrita que se mueve en escalas

¹⁶ Bernd A. Zimmermann, *Nobody knows the trouble I see*, Mainz, Schott, 1977.

¹⁷ L. A. Faus y V. Alberola, *Atlas de trompeta ...*, p.135.

¹⁸ Alfred Desenclos, *Incantation, Thrène et Danse*, París, Leduc, 1953.

¹⁹ Cuenco. Traducción literal del francés al castellano.

²⁰ Henry Tomasi, *Concerto pour Trompette et Orchestre*, París, Leduc, 1948.

ascendentes y descendentes a modo del impresionismo francés, jugando con toda la tesitura básica del instrumento. Después de esto, de nuevo la sordina *straight*, da el color tímbrico a la voz de la trompeta anunciando la partida, para que, en las siguientes frases, se extinga y se aleje el sonido, de nuevo representado con la sordina *cup* (o *bol*). De esa manera, Tomasi, utiliza los timbres de las diferentes sordinas para crear una pirámide tímbrica y dinámica con una intención patente. La sordina *cup* también tiene su versión para trompeta *píccolo* y fliscorno y para la trompeta/corneta en *mi bemol / re*.

En ocasiones, la taza se puede separar de la sordina y se usa ésta sin la cazoleta. El sonido en este caso es similar a la de la *straight* pero algo menos estridente y penetrante (quizás por el cuerpo cilíndrico que desarrolla esta sordina en la figura de su cuerpo principal). Como pasa en todas las sordinas, la morfología de cada una de ellas puede variar ligeramente, dependiendo de la marca comercial a la que pertenezca. Gráficos con una sordina *cup* común y una sordina *husch-husch*:

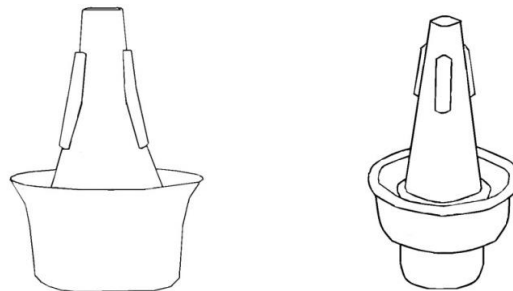


Ilustración 3. A la izquierda del gráfico la tradicional sordina *cup*.
A la derecha, una típica sordina *husch-husch*).

Sordina *Wa-wa* (*wah-wah*): Esta sordina está formada por dos partes también. Por un lado el cuerpo principal de la sordina y por otro el *stem*. El cuerpo principal es cilíndrico en casi su totalidad, salvo en su inicio que es cónico, siendo esta zona, la parte de la sordina que se introduce en la campana. En esta parte cónica del cuerpo principal es donde está el corcho -que hace que la sordina se adhiera a la trompeta- y que forma una pieza única, rodeando parte de la circunferencia inicial cónica de la sordina y no permitiendo la salida del sonido por la campana. El cuerpo principal de esta sordina, como todos, es hueco y posee un orificio en el centro de su terminación que es por donde se libera el aire

transformado en sonido. El *stem* es una pequeña campanita con un tubo que la precede y que se incrusta en el orificio central del cuerpo principal de la sordina.

Se pueden conseguir múltiples timbres dependiendo de las variantes que presenta esta sordina:

- Uno de ellos, es con los dos cuerpos de la sordina en estado natural (es decir con el *stem* incrustado hasta el final del cuerpo principal). El sonido resultante es similar al de la sordina *straight* pero tintado de un sabor añejo que presenta menos estridencia tímbrica. Un ejemplo de esta sonoridad lo tenemos en la obra «*Rhapsody in blue*» de George Gershwin²¹. En sus primeros compases y precediendo a la primera entrada del piano, se muestra la trompeta con sordina *wa-wa*. Esta obra que data de 1924, presenta magistralmente la mezcla de la música clásica con el jazz. De hecho se considera al compositor americano como el primero que llevó el jazz a un auditorio²². Gershwin, entre otros aspectos, desarrolla esta miscelánea entre estilos musicales tan distintos incluyendo en el formato clásico el recurso de los tipos de sordinas, que tan usuales eran en las incipientes *big-bands* de la época. Además esta sordina tal y como se ha expuesto, la usa el compositor Edward Gregson en su «*Concierto de trompeta*»²³. Concretamente al final del primer movimiento *Allegro vigoroso* (en el *meno mosso* final) de dicha obra. El propio autor señala en la partitura *harmon mute (tube in)*, es decir la sordina común *wa-wa* con el *stem* dentro de ella.

- Otro timbre que se consigue con esta sordina se alcanza asimismo, con el cuerpo principal y el *stem* de la misma forma que en el anterior caso. Mientras el trompetista agarra el instrumento con la mano derecha (y así a la postre puede manipular los pistones para poder cambiar a las notas que se precisen), emplea la otra mano para colocarla en la salida de la campana del *stem*. De esta manera se consigue un recurso sonoro que precisamente es el que otorga la denominación a esta sordina. El resultado sonoro se asemeja fonéticamente a la sílaba “*wa*”, cada vez que se cubre y se libera con la mano la campanita del *stem*. Al fin y al cabo el producto sonoro que se logra cuando se tapa la

²¹ George Gershwin, *Rhapsody in blue*. Mainz, Eulenburg, 1942.

²² M^a Jesús Camino, *Entre dos mundos musicales*, Educ@conTIC.

²³ Edward Gregson, *Trumpet Concerto*, Londres, Novello, 1984.

citada campanita del *stem*, es de aproximadamente medio tono bajo, con un timbre diferente -con menos armónicos- al que se consigue sin tapar el *stem*. Un ejemplo sonoro se presenta en la misma obra de Gershwin, antes de la entrada del tempo *Con moto* en *sol* mayor, concretamente entre los compases 132-133²⁴. Se localiza después de la intervención del clarinete y antes de la del trombón que utiliza asimismo el *wa-wa* de la misma forma que la trompeta. Indicar a modo de anotación, una sensación sonora muy característica que se realiza con el efecto *wa-wa*. Mientras se practica el *wa-wa* con la mano izquierda se realiza el *frulato* a la vez y el resultado sonoro es muy interesante. En el caso del uso del *wa-wa* se puede escribir de dos formas: Una, mediante mordentes descendentes unidos a la nota real (que quizás es menos explicativa). La otra, que puede resultar más clara, es mediante el símbolo “+” encima de la nota real que implica el uso del *wa-wa* (tapar con la mano el *stem*). Cuando aparece el símbolo “o” encima de la nota, se refiere que se interpreta con la sordina pero sin tapar el *stem*. Estas últimas notaciones aparecen asimismo cuando el efecto de sordina se hace con la propia mano o con otros tipos de sordinas como puede ser la *plunger*.

- Otro timbre que se puede alcanzar con esta sordina, se produce cuando la campana del *stem* se retira de la base del cuerpo principal de la sordina, gracias al tubo que posee, pero no se separa del cuerpo principal (dejando el vástago del *stem* a medio recorrido, pero adherida al citado cuerpo principal). El sonido que se obtiene, posee menos armónicos, siendo éste más oscuro y con un aumento en su color metálico. A su vez, se puede usar el efecto *wa-wa* con la mano izquierda en ese timbre concreto, que es muy diferente al que se elabora con el *stem* incrustado totalmente en el cuerpo principal.

- Quizás, el sonido y color más peculiar que presenta la sordina *wa-wa*, es cuando se extrae el *stem* del cuerpo principal de la sordina, dejando sólo a este último como herramienta para la modificación del timbre. Su sonido de esta manera es mucho más metálico, oscuro e íntimo. El color de éste, da una sensación casi eléctrica y es, probablemente, el color más genuino de entre todas las sordinas en la trompeta. El trompetista de jazz Miles Davis fue un gran precursor del singular timbre de esta sordina sin *stem*. En el último disco de estudio que grabó el artista norteamericano «*Doo-bop*» -

²⁴ G. Gershwin, *Rhapsody in...*

grabación póstuma, ya que el músico estadounidense falleció antes de su publicación²⁵- y concretamente, como ejemplo, en el tema *High speed chase*, desarrolla la improvisación con la trompeta con la sordina *wa-wa* de esta manera y de forma magistral y muy personal.

Existen variantes dentro de la morfología de la sordina *wa-wa*. Una de ellas es la que presenta su cuerpo principal cilíndrico, siendo denominada o conocida en algunas ocasiones como *Harmon* (se denomina así en algunos casos, cuando la sordina *wa-wa* está desprovista del *stem*), haciendo referencia a una firma comercial que construía este tipo de sordinas y que se hizo muy célebre por la calidad de las mismas (también es conocida como sordina *wa-wa*, sin más). Quizás se denomina así también, por la primera patente que se hizo de este tipo de sordina que fue en 1865 por John F. Stratton en Nueva York y que más tarde Paddy Harmon hizo suya (existen rumores que indican que esta sordina fue ideada inicialmente por el prestigioso cornetista de jazz King Oliver²⁶). La otra variante de esta sordina es la denominada *bubble*. La diferencia radica en que esta última, tiene forma de pera al final de su cuerpo principal. De esta manera el sonido de esta sordina es más rica en armónicos que la anterior.

Este tipo de sordina tiene sus versiones para fliscorno y para trompeta *píccolo*. Gráficos con una sordina *wa-wa* y una sordina *wa-wa bubble*:

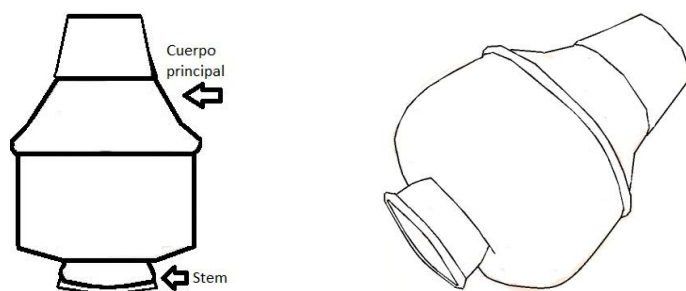


Ilustración 4. Dos de las sordinas wa-wa más usuales. Se señala el cuerpo principal y el stem en la imagen de la izquierda (este tipo se denomina en ocasiones sordina harmon). A la derecha, la sordina wa-wa con la terminación ovalada al final de su cuerpo principal y que se le conoce popularmente como bubble.

²⁵ Esta grabación se vio truncada por el fallecimiento de Miles Davies en 1991, dejando solamente 6 temas para la publicación. El productor de la cinta tomó varias actuaciones en directo del trompetista americano anteriores a su defunción y con ellas construyó el resto del disco, que se publicaría en el mes de junio de 1992.

²⁶ Scotty Barnhart, *The world of jazz trumpet: A comprehensive history & practical philosophy*, Milwaukee, Hall Leonard Corporation, 2005, p. 171.

Sordina *Plunger*: El inicio de esta sordina comenzó siendo la pieza de goma de un desatascador de los fregaderos, y con ella, se manipulaba el timbre del instrumento al acercarla a la campana²⁷. Actualmente se construyen estas sordinas en diversos materiales. Su morfología básica, es un pequeño cuenco que se manipula con la mano y que no va adherida a la campana, por lo que no se introduce dentro de esta, ni está provista por ello de corchos. De esta forma el propio músico es el responsable del uso de la sordina o no en todo momento, dependiendo de lo que esté escrito en la partitura o, lo que la improvisación que esté realizando le sugiera. Normalmente las sordinas *plunger*, poseen un pequeño orificio en su base (como pasa en las sordinas *wa-wa*), para así poder aumentar los diversos timbres que la nombrada sordina puede aportar mediante su empleo.

La notación en la partitura para el uso de la sordina *plunger* es idéntica a la que se emplea para el uso del *wa-wa*. Cuando aparece el símbolo “+” en las notas implicadas, conlleva que la sordina se debe acercar a la campana, mientras que con el símbolo “o” sobre las notas, se ha de retirar dicha sordina y tocar a campana abierta.

Esta, es una sordina muy utilizada en el jazz y en la música contemporánea. Dispone de variados efectos tímbricos, entre los que se pueden destacar una especie de *wa-wa* que se crea al poner y quitar la sordina en la campana con mayor celeridad. Puede ser más rápido el cambio de color del sonido con sordina o a campana abierta, al disponer de la posibilidad de desplazar la sordina automáticamente con la propia mano -además de contar con el efecto que se crea en el propio movimiento-. También se cambia de color sonoro en esta sordina, si se tapa el pequeño orificio que aparece en su base -exponiéndose así un sonido más oscuro- y a su vez igualmente, se puede jugar con el sonido que nace en el movimiento de acercar y despegar la sordina de la campana. El sonido puede resultar algo sordo de esta manera, aunque dependiendo de la abertura que se deje entre campana y sordina, así resultará más o menos opaco. La misma acción de desplazamiento de la citada sordina, se hace sin cerrar el orificio de la base, obteniéndose cuando se cierra la campana con la sordina en esa disposición, un sonido similar al de la sordina *wa-wa* sin

²⁷ L. A. Faus y V. Alberola, *Atlas de trompeta*..., p.139.

el *stem*. Otro efecto interesante de esta sordina es el de crear la sensación del “*wa*” pero al revés, partiendo del sonido a campana abierta, es decir, no sacando la sordina de la campana, sino tocar a campana abierta y modificar el timbre con el empleo de la *plunger* al modo de una *wa-wa*.

Cuando se tapa la campana de la trompeta con esta sordina, la afinación de la nota sube casi medio tono en la afinación, además del cambio de timbre que se produce. Un ejemplo sonoro de esta sordina se puede disfrutar en la obra de la compositora sevillana Elena Mendoza López «*SOG: Miniatura para orquesta*»²⁸.

Esta misma sordina se puede usar con otras sordinas como es el caso de la anteriormente citada *pixie*. Esta modalidad de sordina *straight*, al ser más pequeña como ya se señaló con anterioridad, permite que una vez introducida en la campana de la trompeta, se pueda manipular el sonido a su vez con la sordina *plunger*. De esta mezcla de sordinas, se recrea un sonido que puede recordar a la voz de un/-a cantante, un chillido, u otros efectos. Se considera al trompetista de jazz Bubber Miley (1903-1932), uno de los primeros intérpretes que desarrolló estos efectos con ambas sordinas²⁹. A continuación se expone un gráfico de una sordina *plunger*:

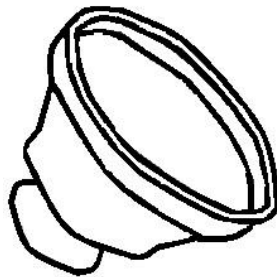


Ilustración 5. Sordina *plunger* común.

Sordina *Felt Crown*: Esta sordina es muy peculiar. El material que la constituye no sigue los cánones usuales que hasta el momento hemos visto en las sordinas para trompeta. Se trata de una especie de saquito textil (fieltro, algodón o una tela gruesa, entre otros

²⁸ Elena Mendoza López, *SOG: Miniatura para orquesta*, 2007, pp. 87-104.

²⁹ S. Barnhart, *The world of jazz trumpet...*, p. 190.

materiales de esta especie) que se adapta a la campana del instrumento y consigue que el sonido de la trompeta sea ligeramente más opaco y suene con sutil lejanía. Aparece este tipo de sordina en la partitura de trompeta de la obra «*Un americano en París*» de George Gershwin³⁰. En el célebre solo del citado instrumento que se muestra en el *Andante ma con ritmo deciso* se emplea esta sordina. El autor norteamericano al señalar “*with felt crown*”, se refería al fieltro de la corona de un sombrero fedora³¹ sin sus bordes o alas. De esta forma, con el sonido producido con esta sordina, Gershwin pretendía recordar el sonido de los trompetistas de jazz de su tiempo³².

Sordina Derby (o también denominada Hat): Esta sordina también presenta una estructura muy singular. Su forma es la de un bombín (también conocido como *derby hat*), el sombrero de fieltro que se puso de moda entre finales del siglo XIX y principios del XX. La disposición física de esta sordina sigue el modelo de este sombrero, con ala estrecha y corona redonda. Es una sordina que se usa especialmente en las *big bands*. Es posible que esta sordina naciera y surgiera, de los propios músicos de principio del siglo XX que formaban parte de las citadas primogénitas *big bands*, y que usaban sus propios sombreros como medio de modificación de timbre o como efecto sonoro. Por ello, su creación data en torno a 1920 (época donde las citadas agrupaciones jazzísticas comenzaron a exponerse en la sociedad norteamericana).

La sordina tapa la campana de la trompeta pero con soltura, es decir no adecuándose a ella. Además se manipula con la mano izquierda al igual que la sordina *plunger* o la campanita del *stem* de la sordina *wa-wa*. El efecto sonoro es muchísimo más oscuro que a campana abierta, evitándose profundamente la proyección natural del instrumento y restándose los armónicos agudos del sonido radicalmente. Dependiendo de cuanto se acerque el *hat* a la campana, la afinación se modifica asimismo, bajándose según la disposición del citado *hat* hasta casi un cuarto de tono con la sordina puesta.

³⁰ George Gershwin, *An american in Paris*, New York, New World Music Corporation, 1930.

³¹ Tipo de sombrero que se puso de moda a principios del Siglo XX.

³² G. Cassone, *The trumpet book...*, p. 241.

Suele estar construida en plástico, metal, fibra u otros materiales. Imagen de una sordina *derby* común:

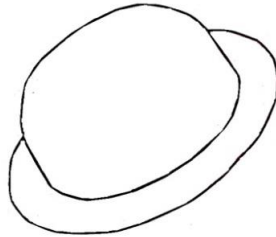


Ilustración 6. Sordina *derby* o *hat*, similar a un sombrero.

Sordina *Whisper*: Se conoce también en castellano como sordina de estudio. Suele ser una sordina *straight* pero con el cuerpo del corcho que se adhiere totalmente a la campana evitando la salida del sonido (al igual que la sordina *wa-wa*). Tiene una pequeña obertura al final del cuerpo de la sordina por donde se libra el sonido, que resulta mínimo en volumen. Realmente esta sordina no está concebida para realizar ningún efecto sonoro, ya que la sonoridad resultante es tan tenue, que casi ni se puede apreciar (aunque depende de la marca). El fin que tiene esta sordina, es para estudiar en horas o lugares donde se pueda molestar a la vecindad. Aun así, se usa en algunas obras donde el volumen piano que se exige es tan extremo, que una sordina *whisper* que no recorte demasiado dicho volumen resulta la más adecuada por el producto sonoro que aporta. En este sentido, en la obra de Claude Debussy, *Fêtes*, que conforma el segundo movimiento del tríptico sinfónico «*Nocturnos*»³³, en el pasaje de dos trompetas con sordina que presenta el compositor francés a los nueve compases del *Modéré*, algunos profesores de orquesta en ocasiones, lo interpretan con esta sordina, ya que el volumen doble piano que se requiere, es arriesgado y que con una sordina *whisper* que no cercene demasiado el volumen (depende en muchas ocasiones de la marca), se evitan posibles complicaciones.

Actualmente existen sordinas de estudio electrónicas con las que por medio de unos auriculares, el trompetista durante su estudio puede escucharse como si estuviera tocando el instrumento a campana abierta, pero evitando la molestia sonora a otras personas. Este tipo de sordina sólo se utiliza para el estudio personal del músico.

³³ Claude Debussy, *Nocturnes (2. Fêtes)*, París, E. Fromont, 1900.

Señalar también la mano como una sordina. Dependiendo de la manera que se introduzca en la campana por parte del instrumentista será de diferente forma el efecto sonoro. Esta técnica que está muy desarrollada en la trompa, en la trompeta se usa con menos asiduidad. Dependiendo de cuánto se introduzca la mano en la campana se puede bajar la afinación desde medio tono hasta uno entero, por lo que como ocurre con las trompas, habría que transportar en ese caso. Sin embargo lo usual, es emplear la mano para tapar la salida del sonido en la campana para así encontrar un sonido resultante más oscuro y evitando de esa forma las frecuencias agudas. En la partitura se utiliza también los signos “+” y “o” para tapar la campana o no, como ocurría con la sordina *wa-wa*.

Como conclusión final, exponer que los diferentes timbres que proporcionan las diversas sordinas que actualmente se suelen emplear, amplían el mundo sonoro del trompetista y permite la investigación de los propios instrumentistas y compositores, a otros horizontes sonoros y tímbricos gracias a estas. El jazz y su desarrollo fueron vitales para el vertiginoso progreso de la diversidad de sordinas, incrementándose de esa manera el patrimonio tímbrico y la investigación de las posibilidades tímbricas y exportándose a todos los estilos musicales. Actualmente se siguen buscando nuevos timbres modificando el sonido resultante. Algunos ejemplos pueden resultar al menos curiosos, como el de meter y sacar la campana de la trompeta dentro de un recipiente de agua, obteniéndose de esa manera un sonido resultante peculiar. Quiero además, agradecer los consejos de los trompetistas Julián Sánchez, David Strike y Pedro Cruces por la aportación de datos sobre este tema, y que me han ayudado para poder obtener información más certera al respecto.

BIBLIOGRAFÍA

Libros:

BARNHART, Scotty. *The world of jazz trumpet: A comprehensive history & practical philosophy*. Milwaukee: Hall Leonard Corporation, 2005.

CASSONE, Gabriele. *The trumpet book*. Varese: Zecchini editore, 2009.

DE CANDÉ, Roland. *Nuevo diccionario de la música: Términos musicales*, Barcelona: Ma non troppo, 2002.

SERRANO LUQUE, Francisco José. *La Orquesta, origen e historia hasta el Nacionalismo del S. XIX*, Primer volumen, Córdoba: Lulú, 2012.

Libros como parte de una colección:

FAUS, Luis Andrés y ALBEROLA, Vicente. *Atlas de trompeta*, Volumen 1, Valencia: Rivera editores, 2008.

Artículos de revistas:

MENDOZA LÓPEZ, Elena. "SOG: Miniatura para orquesta". *Papeles del Festival de Música de Cádiz. Castillo de Damas*, Cuaderno N° 1, 2007, pp. 87-104.

RODRÍGUEZ AZORÍN, Jesús. "Evolución histórica de los instrumentos de viento-metal. Antecedentes de la trompeta moderna. Sistema de válvulas, pistones y su aplicación en los instrumentos de metal". *Musicalia*, Número 3, (curso 2004/2005), pp. 6-12.

Artículos tomados de Internet:

CAMINO, M^a Jesús, “Entre dos mundos musicales”. *Educ@conTIC*.
<http://www.educacontic.es/blog/entre-dos-mundos-musicales-rhapsody-blue>
(Consultado 30-1-2015).

Partituras:

ARUTIUNIAN, Alexander. *Concierto en si bemol*. Hamburgo: Sikorski, 1972.

DEBUSSY, Claude. *Nocturnes (2. Fêtes)*. París: E. Fromont, 1900.

DESENCLOS, Alfred. *Incantation, Thrène et Danse*. París: Leduc, 1953.

ENESCU, George. *Légende*. Nueva York: Internacional Music Company, 1959.

FALLA, Manuel de. *El amor brujo*. Londres: J. & W. Chester Ltd., 1924.

GERSHWIN, George. *An american in Paris*. New York: New World Music Corporation, 1930.

GERSHWIN, George. *Rhapsody in blue*. Mainz: Eulenburg, 1942.

GREGSON, Edward. *Trumpet Concerto*. Londres: Novello, 1984.

MONTEVERDI, Claudio. *L'Orfeo. Favola in musica*. Venecia: Ricciardo Amadino, 1609.

MUSSORGSKY, Modest. *Cuadros de una exposición*. Florida: Kalmus, 2006.

RAVEL, Maurice. *Bolero*. París: Durand & Cie., 1929.

TOMASI, Henry. *Concerto pour Trompette et Orchestre*. París: Leduc, 1948.

ZIMMERMANN, Bernd A. *Nobody knows the trouble I see*. Mainz: Schott, 1977.

IGOR STRAVINSKY Y EL CLARINETE: *TRES PIEZAS PARA CLARINETE SOLO*

Juan M. Ortigosa Fernández

Resumen:

El presente artículo trata sobre la obra *Tres piezas* para clarinete solo de Igor Stravinsky. Lejos de ser un manual sobre interpretación, solo pretende colocar sobre la mesa una serie de datos y consideraciones que ayuden a cualquier interesado en estudiarlas a trazar su propio mapa mental. Hablaremos de conceptos como tensión, timbre, estilo, lenguaje, todo ello mezclado con aportaciones históricas, relaciones con otras composiciones del autor, compositores, intérpretes, etc. Asimismo, se complementa con un análisis descriptivo de cada una de las piezas.

Palabras clave: Stravinsky, Piezas, Primitivismo, Cantilación, Polirritmia

En el siguiente artículo vamos a comentar y analizar una de las piezas escritas para clarinete por uno de los compositores más relevantes del siglo XX: *Tres piezas* para clarinete solo de Igor Stravinsky. Compuestas en 1918, inauguran una tradición de escritura que irá estableciéndose a lo largo de ese siglo, gozando de gran éxito. Me refiero naturalmente a la pieza para instrumento solo y no necesariamente un estudio, reservado hasta la fecha prácticamente al piano. El clarinete, por sus características acústicas, su agilidad, versatilidad dinámica, etc., ha sido y es uno de los instrumentos más usados por los compositores para sus piezas para instrumento solo.

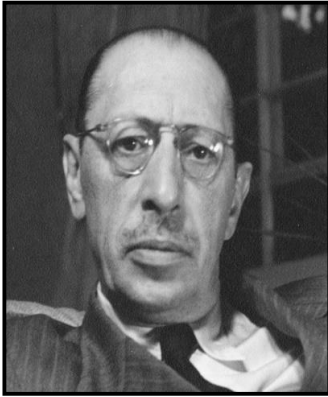


Ilustración 1. Igor Stravinsky

En esta obra podemos observar cómo el compositor distribuye los diferentes grados de tensión de una forma progresiva de inicio a fin: la primera pieza es lenta y grave, la segunda viva y contrastada tanto en motivos como en timbres, y la tercera aguda y estridente. De la misma forma gradúa también el timbre, escribiendo las dos primeras para clarinete en La (más grave y dulce) y la última para clarinete en Sib (más agudo y agresivo), demostrando así un sutil conocimiento del instrumento.

En cuanto al estilo, y para contextualizar la obra, es imprescindible hablar de un acontecimiento histórico que cambiará el curso de sus composiciones. Me refiero al estallido de la Segunda Guerra Mundial que provoca su marcha de Rusia, estableciéndose en Suiza. A partir de aquí su música se vuelve cada vez más antiromántica, desterrando el estallido de color y el exotismo que derrocha en obras como *El pájaro de fuego*. Escribe para una orquesta cada vez más pequeña, persiguiendo timbres nítidos y descarnados, y centrándose aún más en lo que será su



Ilustración 2. Edmond Allegra

mayor aportación: su concepción del ritmo. Si hablamos de periodos compositivos tenemos que diferenciar tres: el primitivismo¹ (1910–1923), neoclasicismo (1920–1951) y su última etapa hasta su muerte vivida íntegramente en Estados Unidos. Vamos a centrarnos en los dos primeros, concretamente en la transición entre ellos. Situamos por tanto las *Tres Piezas* en lo que algunos llaman el estilo “preguerra” donde encontramos una de sus grandes obras: *La consagración de la primavera*, con la que comparte muchas similitudes, y el estilo “exilio suizo” en el que encontramos *La historia de un soldado*, con la que guarda una estrecha relación. Para la composición de esta última (estrenada en el Teatro Municipal de Lausanne el 28 de septiembre de 1918) Stravinsky contó con la ayuda económica del filántropo Werner Reinhart, a quien dedicó la obra e incluso regaló

¹ Movimiento artístico cuyo objetivo era rescatar el folclore más arcaico de ciertas regiones con un lenguaje moderno. Sus máximos exponentes fueron Stravinsky y Bartok.

el manuscrito. Poco después, entre octubre y noviembre, compuso las *Tres piezas* que tuvieron como destinatario al mismo Reinhart, excelente clarinetista aficionado. Fueron estrenadas el 8 de noviembre de 1919 en Lausanne por el clarinetista Edmond Allegra², quien también participó un año antes en el estreno de *La Historia de un soldado*.

En lo que respecta al lenguaje debemos introducir la “relación” que establece con Claude Debussy, con quien comparte la tarea de colocar a París en el centro de la música de vanguardia. Aunque distintos en sus concepciones, es aquí donde empieza a aparecer el lenguaje que caracteriza la pieza que nos ocupa. En Stravinsky encontramos multitud de juegos rítmicos, claridad en articulaciones y contrastes dinámicos extremos. Con ello pretende captar la atención del oyente, que el oído no se acomode a lo convencional, y no duda en utilizar recursos que estarán presentes en toda su producción. Nos referimos a la politonalidad, la polirritmia, adornos de notas disonantes, repetición estática de ritmos y motivos, su combinación con silencios y sus particulares mutaciones. Al contrario que Debussy, no creía en el poder evocador de la música, e incluso afirmó en varias ocasiones su inutilidad para significar emociones.

La obra está editada por la editorial londinense *Chester Music* y es una pieza con un férreo control por parte del compositor. Apenas deja espacio a lo subjetivo, pero a la vez dificulta su interpretación por la cantidad de exigencias rítmicas, metronómicas y de articulación. Es más, en la cabecera de la edición aparece una anotación pidiendo el escrupuloso cumplimiento de medida, respiraciones y demás anotaciones que en ella se encuentran.

Una vez hechas todas estas apreciaciones, pasamos a analizar cada una de las piezas.

² Clarinetista suizo, miembro de la Boston Symphony Orchestra desde 1925 hasta 1933, a quien Federico Busoni dedicó su Concertino.

PRIMERA PIEZA

En ella vemos la capacidad de Stravinsky para explotar un motivo minúsculo de forma continuada. La melodía del clarinete es una continua cantilación más cercana a una ejecución íntima que a algo pensado para una audiencia. Constantemente cambia de compás manteniendo la equivalencia de corcheas, encontrando numerosas respiraciones marcadas por el compositor que deben hacerse como una corchea más. La tesitura en la que se desarrolla es reducida puesto que la cuerda de recitación gira en torno a Sol# 3 y Fa# 3 siendo el techo de la pieza. Sí amplia por el contrario hacia el registro grave llegando al límite del instrumento, es decir, el Mi 2.

Los primeros tres compases exponen el motivo temático que sufrirá variaciones a lo largo de la pieza y que recuerda en cierto modo la introducción del fagot en *La Consagración de la primavera*. Los compases 4 y 5 suponen una respuesta a este motivo con cambios métricos que hacen variar la acentuación y los valores. En el compás 7 un encadenamiento de intervalos descendentes supone otra fuente de recursos.



Ilustración 3. Motivo generador

En el compás 10 se abre una sección central con tres notas que destacan sobre todas las demás por su articulación. A partir de ahí se da una serie de corcheas casi continua, agrupadas por ligaduras de diferente duración que dan lugar a formas que cambian por adicción, sustracción, desplazamientos métricos, repeticiones, etc. La cuerda de recitación desciende situándose en el registro más grave del instrumento. En el compás 22 observamos una especie de Reexposición al aparecer el motivo generador casi idéntico, y al final un cambio de dinámica (*poco forte*) y de agógica (*piu mosso*) sugieren una coda que concluye la pieza con un Mib 3 con calderón y con la anotación *lunga*.

SEGUNDA PIEZA

Nos encontramos con una pieza que exige un alto nivel de precisión en la ejecución. De hecho es significativo que no incluya indicación agógica. Simplemente hay una velocidad metronómica y unas equivalencias que en ocasiones originan confusión entre aquellos que se enfrentan a su estudio. A pesar de ser la más breve de ellas, es la más contrastante y técnicamente compleja. No es de extrañar por tanto, que no presente barra de compás; es la propia figuración la que crea las estructuras necesarias para su discurrir.

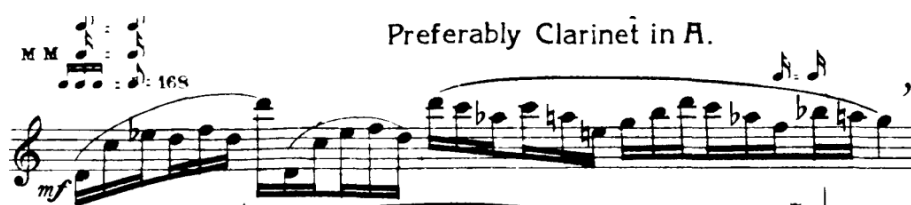


Ilustración 4. Equivalencias en inicio

En cuanto al análisis formal estamos ante una pieza de carácter tripartito y simétrico dividida en tres secciones. Observamos así una sección inicial que denominamos A de carácter muy rápido (corchea = 168) que comienza con un motivo que rápidamente sufre un desplazamiento métrico. A partir de ahí hay un continuo discurrir de diferentes ideas que dan lugar a cambios de acentuación, figuraciones irregulares, mordentes (que serán una constante en todas ellas), etc. separadas únicamente por respiraciones, para acabar en un Sol 5 *forte* con calderón. Seguidamente pasamos a un Mi 2 (nota más grave del clarinete) en pianísimo con la clara intención del contraste entre registro y dinámica, inaugurando así la segunda sección que denominamos B. En ella vemos mucho más elaborados los recursos temáticos. Hay dos células que funcionan a modo de pregunta-respuesta. La primera se desarrolla en el registro grave con una fórmula rítmica compuesta por corchea y semicorchea con mordente que repite en numerosas ocasiones. La segunda tiene un carácter mucho más melódico y con la indicación *mezzo-piano*. El movimiento es en general por grados conjuntos aunque

interrumpidos por los constantes mordentes que inundan la escritura. En general hay una especie de regresión al ambiente de la primera pieza, lo que le da unidad a la obra. Continúa utilizando estas células pero con diversas modificaciones que parecen despertar en una trepidante subida al registro agudo, llegando así a la tercera sección (A') o recapitulación, puesto que repite casi íntegramente el motivo inicial con idénticos desplazamientos rítmicos, con los que llegamos a una especie de coda que recuerda el final de la primera pieza pero con las indicaciones agógicas y dinámicas opuestas.



Ilustración 5. Sección B

Hemos de señalar la importancia en esta pieza de la nota Sol que parece ser el “centro tonal” por decirlo de algún modo. En la primera sección, las diferentes ideas que mencionaba anteriormente acaban de una forma u otra descansando en ella, así como el final de la misma. También ocurre en la llegada a la tercera sección y la entrada a coda.

TERCERA PIEZA

Dominada por la alternancia de las notas Lab 4 y Sib 4, es la más larga y repetitiva de las tres. Sobre ellas se desarrolla un muestrario de articulaciones y ritmos diversos ornamentados con floreos y mordentes. A diferencia de la segunda, existe una distribución por compases aunque cambia constantemente. Asimismo, la acentuación no se corresponde con la métrica, lo que provoca numerosas hemiolias. En cuanto a las dinámicas, observamos cómo Stravinsky recurre a unos *crescendi* muy dilatados en el tiempo que desembocan en *piano súbito* para volver a empezar generando tensión hasta el siguiente cambio. En este caso el compositor utiliza el término francés *sombrier le son*. En ningún momento permite relajar la tensión del oyente, haciéndole partícipe del obsesivo y frenético discurso. La escritura es exacta y contundente. Prueba de ello son los numerosos acentos y la repetición de hasta cinco veces de un diseño sobre la misma

nota que machaca de manera compulsiva y con una violencia feroz. El último pentagrama es el estallido final donde el intérprete en fortísimo lo da todo, sorteando acentos, mordentes, grupos irregulares y demás “zancadillas” para llegar a un Sib 3 con calderón donde relajar la tensión acumulada y salir literalmente de la obra con un insignificante mordente.



Ilustración 6. Inicio pieza 3

BIBLIOGRAFIA

GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza, 2001.

SALVETTI, Guido. *El siglo XX*. Madrid: Turner, 1986.

CRAFT, Robert. *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Madrid: Alianza Música, 1991.

MANOURI, Philipp. Notas del CD *Stravinsky, Boulez, Denisov, Stockhausen, Donatoni, Berio*. (Alan Damiens, clarinette) Francia: Adda, 1988.

GRIFFITHS, Paul: Notas del CD *Stravinsky. Le Sacre du printemps, L'Oiseau de feu, Jeu de cartes*. Hamburgo: Deutsche Grammophon, 1976.

STRAVINSKY, Igor: *Tres piezas para clarinete solo*. Edición revisada por Nicholas Hare. Londres: Chester Music, 1993.

HACIA EL SISTEMA BOEHM EL CLARINETE DEL XIX EN INGLATERRA

**Juan M. Ortigosa Fernández
Rafael García Gómez**

Resumen:

El presente artículo plantea un recorrido por el siglo XIX en Inglaterra. En él vamos a ver la evolución que experimenta el clarinete a través de los mejores intérpretes de la época. Para ello veremos los diferentes instrumentos que utilizaban, empezando por el de cinco llaves allá por 1790 para llegar a principios del siglo XX con el modelo denominado “sistema Boehm” que es el que usamos (con algunas modificaciones) hoy día. Aportaremos una pequeña reseña de cada uno de los clarinetistas con los datos más relevantes personales y profesionales. Asimismo haremos referencia a diferentes agrupaciones importantes como orquestas, grupos de cámara, etc. También citaremos las escuelas que acogieron en sus claustros a estos intérpretes.

Palabras clave: Clarinete, siglo XIX, Inglaterra, Albert, Clinton, Boehm

El presente artículo no trata de relatar la historia y evolución del clarinete desde sus inicios hasta nuestros días. En primer lugar, porque sería demasiado escueta dado el espacio que debe ocupar el mismo, convirtiéndose así en uno de tantos que circulan por ahí. En segundo lugar, porque carecería de interés para el lector por la poca profundidad con la que resume tres siglos de evolución. El objetivo es centrar todo este proceso en un lugar geográfico concreto y en una época determinada. Evidentemente una ubicación muy importante pero poco conocida para el desarrollo cultural y artístico de nuestro instrumento (Reino Unido) y una época también capital para el desarrollo industrial (el siglo XIX). Todo ello lo haremos bajo un prisma diferente al habitual en estos casos.

Pretendemos hacer un recorrido por el siglo XIX en el Reino Unido hablando de los principales intérpretes y los instrumentos que usaban. Debemos decir que la mayoría de ellos son desconocidos para muchos instrumentistas hoy día, pero no por ello son menos importantes.

Es sabido por todos que el clarinete fue desarrollado por un constructor de Leipzig llamado Johann Cristoph Denner hacia 1690 a partir de un instrumento ya existente denominado *Chalumeau* al que añadió una lengüeta adosada a una boquilla, cambiando así la forma de producir el sonido. Le hizo una serie de mejoras como seccionar el tubo en varias partes, adosar una campana al final para mejorar sonoridad, etc. Continuó su propio hijo Jacob Denner (con la longitud del tubo, añadiendo llaves, etc.) y otros constructores como Joseph Beer, llegando al clarinete de cinco llaves que abarcaba tres octavas y media, y una afinación a 430Hz.

Este instrumento era el que usaba hacia 1790 el primero de los grandes intérpretes al que vamos a hacer referencia. Se trata de John Mahon. Nació en Oxford hacia 1748 y murió en Dublín en 1834. Es considerado como el más célebre clarinetista de su tiempo. Hizo su debut como intérprete en 1772 y fue asiduo en Festivales como el de Birmingham durante más de veinte años. Además de instrumentista también fue compositor. Escribió dos conciertos para clarinete solista y orquesta de los que sólo se conserva el número dos, y varios dúos para clarinete y *corno di bassetto*. Tanto el *Concierto n° 2 en Fa Mayor* escrito en 1785, como los *Dúos n° 1 en Fa Mayor* y *n° 4 en Sib Mayor*, ambos escritos en 1803, han sido grabados por los clarinetistas Colin Lawson y Michael Harris para el sello discográfico *Hyperion Helios*.

Avanzamos un poco en el tiempo y nos situamos en torno a 1815. Aparece en escena un nuevo clarinete, más moderno, con mayor número de llaves, lo que multiplica las posibilidades del instrumento y facilita la ejecución al intérprete. Nos referimos al clarinete de 13 llaves y el instrumentista que lo disfruta es Thomas Lindsay Willman. Nacido en 1784, es considerado, como dice Jane Ellsworth, “el más grande clarinetista





inglés de principios del siglo XIX”¹. Al igual que muchos intérpretes de la época también componía. Se le atribuyen tres piezas pero no se conserva ninguna. Tuvo la fortuna de ser el primero en interpretar el célebre concierto de W. A. Mozart Kv 622 en Inglaterra en 1838. Asimismo fue solista de la Sociedad Filarmónica de Londres y clarinete principal de la Ópera en torno a 1816, junto a otro joven y gran clarinetista llamado Joseph Williams que le sucedió a su muerte. Continuó con la técnica de tocar con la lengüeta en el labio superior hasta 1840, año en el que falleció el 28 de noviembre.

Seguimos caminando en el tiempo y ponemos la lupa en el año 1840. Los instrumentos que utilizan los intérpretes oscilan entre las doce y trece llaves, pero lo que ocurre es que aparecen nuevos sistemas. El más importante es el denominado sistema *Albert* y se puede describir como una variante del sistema alemán u *Oelher* desarrollado por el constructor belga Eugène Albert (discípulo de Adolf Sax, inventor del saxofón). Se trata de un instrumento de trece llaves construido en madera de ébano (hasta entonces se hacían en madera de boj) que fue muy utilizado posteriormente por clarinetistas de Jazz a principios del siglo XX y que hoy día se conoce, entre otras cosas, por ser el clarinete que toca el polifacético Woody Allen. Se sigue usando para la música judía y en la música popular de los Balcanes, Turquía y el Cáucaso. Como se aprecia en la imagen, se compone de un cuerpo superior sin anillos y con ocho llaves, y uno inferior con cinco llaves y dos anillos, además de la correspondiente boquilla, barrilete y campana. Este clarinete sistema Albert es importado a Reino Unido por el clarinetista Henry Lazarus, el siguiente intérprete en el que nos vamos a detener. Londinense de nacimiento llegó a este mundo en 1815 y murió en 1895. Criado como huérfano en el Real Asilo Militar de Chelsea, donde aprendió a tocar el clarinete con el director de la Banda Militar John Blizzard. Debutó como solista en 1838 y ejerció la docencia en la Royal Academy of Music de Londres desde 1854 hasta 1895.



¹ Jane Ellsworth, “English Clarinet Music, 1800-1870: Reclaiming a Repertory”, *International Clarinet Association*, 1999, <www.clarinet.org> (Consultado 28-07-14).



Asimismo, su vocación por la docencia le llevó a escribir un método de enseñanza basado en el sistema Boehm (aunque él nunca cambió) llamado *Lazarus Clarinet School: A New and Modern Method for clarinet Boëhm and Ordinary System* que incluía escalas, arpeggios, ejercicios para los dedos, estudios, etc., que se sigue usando hoy día. Fue considerado el clarinetista más importante de Inglaterra a la muerte de Willman.

Como he citado anteriormente, los intérpretes de la época también tenían su faceta de compositor y Lazarus no era una excepción. Escribió una serie de Variaciones sobre temas de ópera y aires nacionales, siendo especialmente relevante y conocida por los clarinetistas las *Variaciones sobre temas de I Puritani* de V. Bellini. Harán falta varias décadas para encontrar un nuevo modelo. Concretamente nos situamos en los últimos veinte años del XIX y nos centramos en el intérprete que destacó en el ámbito clarinetístico. Nos referimos a George Arthur Clinton. Nació en 1850 en Newcastle, ciudad natal de la familia, por lo que tuvo la oportunidad de estudiar diferentes diseños así como de observar modelos antiguos ya que su padre Arthur y su hermano James eran diseñadores y constructores de instrumentos. Fue clarinetista de la Banda de la Reina Victoria y en la década de 1870 fue miembro de la Orquesta Filarmónica de Londres. Hizo muchas apariciones como solista y fue amante de la música de cámara, llegando a formar en la década de 1890 el Clinton Wind Quintet. Por su condición de profesor en las principales escuelas de Londres (Royal Academy of Music, Trinity College of Music, etc.) asesoró a Boosey & Co, empresa que controlaba el mercado de la construcción, distribución y venta de instrumentos del último cuarto de siglo, y en colaboración con el especialista en acústica David Blaykey desarrolló un sistema que bautizó con su propio nombre: Sistema Clinton. Como se puede apreciar en la imagen, se trata de un instrumento mucho más elaborado técnicamente si lo comparamos con el anterior modelo. Incorpora más llaves, así como los anillos móviles en el cuerpo superior. Murió en 1913.



Si nos acercamos al final, a la última década del siglo XIX, encontramos al único intérprete importante no nacido en las islas británicas. Nos referimos al español Manuel Gómez. Nació en Sevilla en 1859 y murió 1922. Se formó en el conservatorio de París junto con su hermano Francisco (también clarinetista) con Cyrille Rose² y llegó a Londres en 1886 para hacer la temporada de ópera. Fue clarinete solista en el Covent Garden durante veinte años, asistido por su hermano como clarinete segundo. Con una posición ya consolidada en Londres, allá por el año 1904 se formó una de las orquestas más importantes del mundo, la London Symphony Orchestra, conocida por su calidad, versatilidad (ha grabado muchas de las bandas sonoras del séptimo arte), etc., y nuestro compatriota fue miembro fundador de la misma, ocupando el puesto de clarinete solista hasta 1915. También fue miembro del London Symphony Quintet y más tarde profesor en una de las escuelas más prestigiosas de Londres, la Guildhall School of Music & Drama.

Manuel encargó a *Boosey & Co* la construcción de un clarinete llamado *full-boehm*, que en España se ha conocido como “clarinete perfeccionado”. Con él pretendía usar un solo clarinete en la orquesta en vez de dos, como se usa normalmente (Sib y La). Para ello la compañía diseñó un instrumento de una longitud algo mayor para poder dar el Mi grave del clarinete en La con el Sib. Le dotó de una serie de llaves hasta alcanzar la cifra final de veinte, que facilitarían la ejecución de algunos pasajes que al ser transportados para Sib entrañaban una dificultad considerable. El resultado fue un instrumento fabricado en madera de granadillo y compuesto por cuatro piezas (boquilla, barrilete, un solo cuerpo y campana) que con algunos cambios más estéticos que técnicos, ha estado vigente hasta hace relativamente poco tiempo. De hecho, los que suscriben este artículo empezó a estudiar con uno de este modelo (algo modificado) allá por los años ochenta. Esta práctica de usar un solo clarinete estaba muy extendida en España e Italia, pero no estaba muy bien vista en Londres. Tanto es así que el director Sir Henry Wood (uno de los primeros en dirigir la recién creada London Symphony Orchestra) decía refiriéndose a nuestro compatriota: “personalmente, creo que comete un gran error al

² Clarinetista francés (solista de la Ópera de París y profesor en el Conservatorio) creador de numeroso material pedagógico que hoy día se sigue usando. Se formó con H. Klosé y ganó el primer premio del conservatorio en 1847.

tocar todo el repertorio con el clarinete en Sib. Yo siempre eché de menos la particular calidad del clarinete en La con sus sonidos graves”³. Se le atribuye la introducción del clarinete *boehm* en Inglaterra.

Su hermano Francisco no tuvo una vida tan relevante aunque llegó a ser un intérprete reconocido de clarinete bajo. Pasó sus últimos siete años en Irlanda como primer clarinete de la Orquesta de la Radio de Belfast y de la Sociedad Filarmónica. Como compositor escribió un capricho titulado *Lorito* que su hermano estrenó en los *Promenade Concerts* (los llamados *Proms*) el 10 de septiembre de 1898.



El último intérprete del que vamos a hablar, y con el que queda consolidado el sistema Boehm en Inglaterra, se llama Charles Draper. Descrito algunas veces como el padre de los clarinetistas ingleses, nació en 1869 y murió en 1952. Se crió en una familia de músicos ya que su padre era chelista y su hermano clarinetista. Se formó con uno de los grandes, el anteriormente citado Henry Lazarus en el Royal College of Music de Londres. Tuvo el privilegio de estrenar el *Concierto para clarinete y orquesta op. 80* de Charles Stanford⁴ en 1903 con la Bournemouth Orchestra, siendo posteriormente el destinatario de su *Sonata para clarinete y piano op 129*. Como docente fue muy respetado y enseñó en las tres principales escuelas londinenses: Royal College of Music, Trinity College of Music y Guildhall School of Music & Drama. No en vano, fue el clarinetista favorito de Edward Elgar, compositor y director titular de la London Symphony Orchestra en 1911-12 (año que realizó su primera gira por EE.UU con la fortuna de no embarcar en el malogrado Titanic). Asimismo, grabó dos de las obras de cámara más importantes escritas para nuestro instrumento con el Lener String Quartet para sellos tan relevantes como Columbia y Emi classic. Nos referimos al *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda K581 en La Mayor* de W. A. Mozart y al *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda op. 115 en Si menor* de J. Brahms. El clarinete que utilizaba Charles era a primera

³ Citado en Colin Lawson, *The Cambridge Companion to the clarinet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 35.

⁴ Compositor irlandés, alumno de Carl Reinecke. Escribió entre otras obras siete sinfonías, seis rapsodias, y conciertos para violín, chelo y piano.

vista igual que el que usamos hoy día. Se trata de un instrumento realizado en madera de ébano con diecisiete llaves y seis anillos.

A partir de aquí, nuestro clarinete tiene algo más de un siglo por delante. Ha



experimentado pocas mejoras estéticas aunque sí técnicas, propiciadas por la tecnología desarrollada en el siglo XX en cuanto a materiales, acústica, tratamientos de madera, ergonomía, etc. Hablaremos de ello más adelante.

BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

BAINES, Anthony. *Woodwind instruments and their history*. Ontario: General Publishing Company, 1991.

BLECH, Daniel. *Nociones básicas sobre el clarinete*, San Juan: Universidad Nacional de San Juan, 2007. <www.unsj.edu.ar> (Consultado 30-07-14).

BRADBURY, Colin. *A unique collection of nineteenth century masterpieces for wind instruments*, 2008. <www.clarinet.demon.co.uk> (Consultado 30-07-14).

ELLSWORTH, Jane. “English Clarinet Music, 1800-1870: Reclaiming a Repertory” *International clarinet association*, 1999. <www.clarinet.org> (Consultado 28-07-14).

HOLMAN, Peter. Notas del CD *English Classical Clarinet Concertos*. Hyperion Helios, 1996 (England).

HOEPRICH, Eric. *The clarinet*. New Haven: Yale University Press, 2008.

LAWSON, Colin. *The Cambridge Companion to the clarinet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

MORRISON, Richard. *Orchestra the LSO: A century of triumph and turbulence*. 2004. <www.lso.co.uk> (Consultado 08-08-14).

EL SISTEMA DE EDUCACIÓN MUSICAL SUPERIOR EN ANDALUCÍA: REALIDAD Y ASPIRACIONES

**José María Oyola Pérez
Cristina Gatón Lasheras**

Resumen:

La comunidad educativa de los centros de enseñanzas superiores artísticas en Andalucía se sostiene sobre un modelo global indefinido tanto en lo académico como en lo laboral. A pesar de contar con un organismo centralizado como el Instituto Andaluz de Enseñanzas Artísticas Superiores, los ocho centros que dependen de él están a la deriva académica, la que provocan los golpes de timón que dan en Madrid a base de aprobar unos reales decretos que siguen manteniendo sus enseñanzas al margen de la universidad. En lo laboral no hay mejores noticias: tras el anuncio de la polémica convocatoria de 175 plazas de cátedra por parte de la Consejería de Educación, las presiones políticas y los intereses de los diferentes colectivos afectados han paralizado la iniciativa. A todo esto, proliferan los másteres y postgrados en las universidades privadas del país y las partidas presupuestarias se menguan ostensiblemente. Urge un cambio de rumbo.

Palabras clave: Enseñanzas Superiores Artísticas, Andalucía, Conservatorios, Universidad, Cátedras

CONTEXTO INMEDIATO

Año 2015: el presupuesto anual de los centros educativos andaluces ha sido reducido más de un 20% en los tres últimos cursos académicos. Mantener la excelencia educativa en un sistema sin los recursos necesarios se antoja, cuando menos, difícil. Los equipos directivos de los centros de educación artística superior en Andalucía llevan años teniendo que hacer encajes de bolillos para evitar el colapso en el funcionamiento regular de estas enseñanzas: partidas económicas anuales asignadas a departamentos que no llegan a 300 euros; ausencia de edificio propio; infraestructuras deficientes; denuncias por contaminación acústica ante la ausencia de insonorización en las instalaciones;

organización de eventos para poder pagar la factura de la luz con lo recaudado; oferta de asignaturas optativas que no se pueden impartir correctamente por no contar con los recursos mínimos y un largo etcétera de dislates que debería sonrojar a quien se sienta interpelado.

A pesar de todo, el número de alumnos que cursa estos estudios superiores se ha incrementado en la última década. Sin ir más lejos, sólo en los conservatorios superiores de música lo ha hecho en un 19% desde el año 2005. También ha crecido la inversión económica en estas enseñanzas, al menos hasta el año 2012, ya que el portal web de la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía no muestra los datos económicos de 2013 en adelante¹. Algo semejante ocurre con la plantilla docente, que también ha aumentado considerablemente, casi un 30% desde el curso académico 2003/2004 hasta el 2013/2014², si bien esta cifra representa el cómputo general de profesores en todos los conservatorios públicos elementales, profesionales y superiores de la autonomía.

Sin embargo, la realidad educativa de estos centros proyecta una sensación generalizada de desatención y falta de recursos que no parece corresponderse con la frialdad de las cifras que representan dicha inversión. ¿Cuál es el problema, entonces? Seguramente no haya una explicación simple y definitiva a ello, pero podemos apuntar a la suma de varios factores que tienen que ver con la ordenación y gestión académica y laboral de estas enseñanzas artísticas superiores.

EL MARCO LEGISLATIVO ACADÉMICO: PASADO Y PRESENTE DEFICIENTES

El reciente Real Decreto 21/2015 de 23 de febrero³ nos ha vuelto a colocar en “nuestro sitio”. Para el lector poco interesado en materia legislativa, dicho documento modifica el anterior Real Decreto 1614/2009 que establecía la ordenación de las

¹ A fecha de 19 de febrero de 2015.

² Datos brutos obtenidos de la fuente: Unidad de Estadística de la Junta de Andalucía.

³ Real Decreto 21/2015, de 23 de enero, por el que se modifica el Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de educación⁴.

La principal corrección surge como obligada respuesta a las sentencias⁵ del Tribunal Supremo ante la demanda de varias universidades españolas contra la denominación de Grado para las titulaciones expedidas por los centros de enseñanza superior artística, derivadas del subsanado decreto. De esta manera, los títulos que podrán expedir los centros de enseñanza superior artística volverán a denominarse “Título Superior de [...]” y no “Grado en [...]”. Según especifica el mencionado documento en la corrección del artículo 8, apartado 3: “los Títulos Superiores de Enseñanzas Artísticas quedan incluidos a todos los efectos en el nivel 2 del Marco Español de Cualificaciones para la Educación Superior y serán equivalentes al título universitario de grado”⁶.

¿Qué significa esto? Que aquellos alumnos que finalicen sus estudios superiores artísticos obtendrán una titulación equiparable a la de los graduados universitarios, concretamente, equivalente. Y esta equivalencia, arrastrada desde hace décadas por la negativa a incorporar estas enseñanzas a la universidad, es la que provoca los dolores de cabeza a las administraciones europeas cada vez que alguno de estos alumnos sube más

⁴ En adelante, LOE.

⁵ Sentencia de 13 de enero de 2012, de la Sala Tercera del Tribunal Supremo, por la que se anulan los artículos 7.1, 8, 11, 12 y la Disposición Adicional Séptima del Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se estableció la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

Sentencia de 16 de enero de 2012, de la Sala Tercera del Tribunal Supremo, por la que se anulan los artículos 7.1, 8, 11, 12 y la Disposición Adicional Séptima del Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se estableció la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

Sentencia de 5 de junio de 2012, de la Sala Tercera del Tribunal Supremo, por la que se anulan los artículos 7.1, 8, 11, 12 y la Disposición Adicional Séptima del Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se estableció la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. E igualmente se anulan las expresiones «de grado» y «graduado o graduada» contenidas en el título, articulado y anexos de los Reales Decretos 630 a 635/2010, de 14 de mayo, por los que se regulan el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, en Arte Dramático, en Música, en Danza, en Diseño, en Cerámica y Vidrio y en Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

⁶ Término siete del Artículo Único del Real Decreto 21/2015, de 23 de enero, por el que se modifica el Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

allá de los Pirineos para proseguir su formación en las instituciones universitarias europeas de docencia musical.

Añadamos que nuestros centros ofertan actualmente las enseñanzas conducentes a la obtención del mencionado título superior equivalente a grado. Este grado se constituye en el nivel 2 del Marco Español de Cualificaciones de Educación Superior (MECES) cuyas características quedan recogidas en el Real Decreto 1027/2015⁷. Sin embargo, a pesar de que la legislación en materia educativa contempla la impartición de estudios de másteres (nivel 3) y doctorado (nivel 4), esto no se lleva a cabo por parte de la administración educativa ni del Instituto Andaluz de Enseñanzas Artísticas Superiores a través de sus centros.

Esta obligación queda especificada ya en el año 2006 en el Real Decreto 1614/2009, que dedica su Capítulo IV exclusivamente a la ordenación de enseñanzas de “Máster en Enseñanzas Artísticas”. Dicha regulación queda intacta en el reciente Real Decreto 21/2015, salvo en aquellos artículos que contenían la expresión de “Grado” o “graduado”, como ocurre con el apartado 1 del artículo 7: “Los centros de enseñanzas artísticas superiores a los que se refiere el artículo 58.3 de la Ley Orgánica, de 3 de mayo, podrán ofertar enseñanzas conducentes al Título Superior de Enseñanzas Artísticas, y de Máster”⁸.

Igualmente, se contempla el fomento de convenios con las universidades por parte de la administración para la organización de estudios de doctorado propios de las enseñanzas Artísticas⁹, lo cual tampoco se ha puesto en práctica desde que la LOE viera la luz hace casi una década.

Y en medio de este panorama de incertidumbre e inmovilidad, algunas universidades privadas ya ofrecen estudios de grado (con todas las letras) en enseñanzas artísticas al calor de esta *segunda división* académica mantenida *ex profeso* para los

⁷ Real Decreto 1027/2011, de 15 de julio, por el que se establece el Marco Español de Cualificaciones para la Educación Superior.

⁸ *Ibid.*, Apartado 1, Artículo 7.

⁹ *Estudios de Doctorado*, en Capítulo II, artículo 10 del Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

conservatorios superiores de música por las administraciones educativas. Es el caso de la Universidad Europea de Madrid y la Universidad Alfonso Décimo (UAX), la cual (esta última) oferta estudios de grado en interpretación musical en música clásica, en música moderna y en musicología; y estudios de máster en interpretación musical. Ni que decir tiene que el precio de la matrícula en estos centros dista mucho del peaje que cualquier alumno ha de pagar por cursar sus estudios superiores en un conservatorio público andaluz.

En resumidas cuentas, el alumno que culmine satisfactoriamente las enseñanzas profesionales de música tendrá ante sí dos caminos posibles de formación en territorio español, en función de la especialidad por la que opte y de los recursos económicos con los que cuente. Hasta ahora se había evitado la duplicidad en la oferta académica de la administración educativa, salvo algunas coincidencias excepcionales, como la del Título Superior de Musicología ofertado por el Conservatorio Superior de Sevilla y el Grado en Historia y Ciencias de la Música de la universidad de Granada, con currículos más o menos similares. Sin embargo, se ha aceptado la coexistencia de un camino de rango universitario y otro de pretensiones superiores, pero dependiente de la ordenación de las enseñanzas medias, conducente a la obtención de un título “equivalente”, una vez más¹⁰. Sumarse al Espacio Europeo de Educación Superior de forma plena con mimbres no universitarios puede generar cuantas comparaciones estime el lector ante la imposibilidad de llevar a cabo un proyecto sin contar con la estructura, colocación, ordenamiento y recursos adecuados. Es evidente que se necesita voluntad política para afrontar un cambio de espacio, no sólo por parte de las administraciones sino de aquellos equipos docentes y directivos representantes de los claustros ante la administración y de la administración ante los claustros. He aquí uno de los grandes impedimentos en poner a funcionar este proyecto: mientras algunos sectores pro-universitarios llevan décadas empujando en tal dirección, otros actores con cierta cuota de poder han puesto innumerables obstáculos para que esto se llevara a cabo.

¹⁰ Apreciación de los autores ante la reincidencia en no integrar la enseñanza musical superior en la universidad, como ya ocurrió con la oportunidad histórica perdida al calor de la Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa.

¿Cuáles son sus razones? Principalmente, mantener el *statu quo* de unas enseñanzas que consideraban demasiado especiales como para dejarlas en manos de la conocida endogamia universitaria, como si esta actitud cultural de rechazo al ajeno no estuviese presente en la realidad musical docente de nuestro país. Así, mientras no dejamos de ponernos zancadillas en los conservatorios, generación tras generación, las artes escénicas siguen enmarcadas en un ámbito perpetuo de educación superior *de segunda* -si se nos permite- que provoca en el alumno y sus familiares la necesidad de compatibilizar sus estudios con alguna carrera universitaria paralela, una “de las de verdad”, como si no fuera suficiente emplear sus energías en el estudio de su instrumento, del quehacer compositivo o de cualquiera que sea la especialidad elegida.

PERFIL PROFESIONAL, LABORAL Y ACADÉMICO DEL CATEDRÁTICO

El debate sobre la idoneidad de uno u otro perfil para impartir docencia en la enseñanza superior artística está en boga. La aparición de las primeras convocatorias para acceder a las cátedras después de más de dos décadas ha desatado una amalgama de reacciones en prensa, redes sociales, asociaciones y colectivos interpelados o afectados por el anuncio de estas convocatorias. Observemos de cerca cuáles son los engranajes administrativos sobre los que han de descansar los procesos de selección de catedráticos de música y artes escénicas.

El acceso a la docencia en la enseñanza artística superior

Uno de los principales problemas enquistados en estas enseñanzas radica en la desatención de la administración ante la necesidad de dotar los conservatorios superiores de una plantilla estable de calidad desde que hace un cuarto de siglo convocasen las últimas oposiciones al Cuerpo de Catedráticos de Música y Artes Escénicas. De todos es sabido que más del 90% del profesorado que imparte docencia en los conservatorios superiores de música y danza de Andalucía está formado por personal funcionario e interino del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas que ocupa la plaza en comisión de servicio temporal.

Estas comisiones de servicio se han regulado al amparo de algunas convocatorias exclusivamente meritocráticas, salvo alguna ocasión en la que se convocaron pruebas específicas para poder impartir docencia en este nivel en el año 2000. Así las cosas, los claustros de nuestros centros superiores se nutren casi en su totalidad de un tejido heterogéneo de docentes, a saber: funcionarios del Cuerpo de Catedráticos de Música y Artes Escénicas; funcionarios del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas de una especialidad determinada e interinos de bolsas de sustituciones de dicha especialidad que imparten docencia de la materia análoga y/o afín en grado superior; funcionarios e interinos que, perteneciendo al cuerpo o bolsa de una determinada especialidad, imparten docencia en otra diferente por tener la titulación superior de esta última; funcionarios e interinos que, perteneciendo a otro cuerpo o bolsa, como los de secundaria, imparten docencia de una especialidad de cuyo título superior son poseedores; y funcionarios e interinos del cuerpo y bolsa de piano y antiguos pianistas acompañantes que imparten la asignatura de Repertorio con Pianista Acompañante, mantenidos al margen de las cátedras por la administración andaluza y dependientes del sistema anual de provisión de vacantes.

Al margen de este repertorio de perfiles, la Ley de Educación Andaluza (LEA) contempla la contratación excepcional de profesionales cualificados que ejerzan su actividad en el ámbito laboral [...] sin que necesariamente cumplan el requisito de titulación establecido con carácter general¹¹. Asimismo y de acuerdo a lo previsto en los artículos 96 y 97 de la LOE, también pueden ser contratados profesionales de otros países que no cumplan con el requisito de la titulación, en calidad de profesor especialista; y aquellos que ostenten la categoría de emérito, según lo dispuesto en artículo 96.4 de dicha ley.

Este lienzo de perfiles se ha ido formando gradualmente bajo el paraguas de la desregulación de las plazas orgánicas de cátedra en los últimos 25 años. Se puede observar, pues, que el colectivo profesional de los conservatorios superiores de música ha dependido de algunas convocatorias diseñadas, supuestamente, para garantizar la excelencia del profesorado mediante la negociación en mesas técnicas y sectoriales con

¹¹ Artículo 10, Capítulo II de la Ley 17/2007, de 10 de diciembre, de Educación de Andalucía.

los sindicatos representantes en éstas y con el objetivo de mantener cierta estabilidad en las plantillas docentes. De esta forma, la última convocatoria general para poder formar parte las bolsas de acceso a docencia en los conservatorios superiores de Andalucía se remonta al año 2008, cuando se estableció un baremo de acceso proteccionista que, entre otras categorías meritocráticas, establecía una puntuación por año trabajado en estos conservatorios tres veces mayor (3 puntos) que la obtenida por haberlo hecho en un conservatorio elemental o profesional (1 punto).

Lejos de resolver el problema, el modelo continuista ha generado en el colectivo una sensación de derechos adquiridos que imposibilita el acuerdo en una u otra dirección cada vez que la Consejería de Educación, Cultura y Deporte trata de trazar una nueva ordenación de estas bolsas o, incluso, la apertura orgánica de estas plazas de cátedra. En el año 2012, tras varias mesas técnicas en las que se discutió un nuevo baremo con los sindicatos y los profesores que asesoraban a éstos, no hubo manera de cerrar un acuerdo de “auto-regulación”, fundamentalmente, por la imposibilidad técnica de asegurar la continuidad de todos los diferentes perfiles laborales anteriormente expuestos.

Lo mismo ha ocurrido recientemente con la paralización de la convocatoria de plazas de cátedra anunciada el mes de noviembre de 2014 por el Consejero de Educación. El modelo de acceso planteado, defectuoso de acuerdo a garantizar la excelencia según los autores de este artículo, podría no haber parecido tan polémico como ha resultado a la postre. Si de inicio se pudo vislumbrar un acuerdo de acceso encaminado a favorecer la proyección mayoritaria de los claustros actuales en la adquisición de las plazas, lo cierto es que la exigencia de ciertos requisitos, expresada en los borradores de la convocatoria distribuidos por los sindicatos, tiró al traste tales expectativas y generó una reacción mayoritaria de rechazo a la convocatoria.

El sistema propuesto se acogía al Real Decreto 276/2007, de 23 de febrero¹², concretamente a la modalidad de acceso, una de las tres formas posibles citadas en este documento para adquirir una plaza: ingreso, acceso y adquisición de nueva especialidad.

¹² Real Decreto 276/2007, de 23 de febrero, por el que se aprueba el Reglamento de ingreso, accesos y adquisición de nuevas especialidades en los cuerpos docentes a que se refiere la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, y se regula el régimen transitorio de ingreso a que se refiere la disposición transitoria decimoséptima de la citada ley.

Los requisitos para poder participar en este proceso quedan recogidos en dicho decreto y, entre otros generales, demandan una antigüedad mínima como funcionario en el cuerpo de origen de 8 años y la necesidad de acreditar la formación y capacidad de tutela en investigaciones propias de las enseñanzas artísticas:

En concordancia con lo dispuesto en el artículo 58 de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, en los procedimientos selectivos de ingreso a los cuerpos y especialidades que atienden exclusivamente las enseñanzas artísticas superiores, se deberá acreditar, además, la formación y capacidad de tutela en las investigaciones propias de las Enseñanzas Artísticas¹³.

He aquí el *casus belli* o la madre del cordero. Esta indeterminación jurídica fue interpretada por la Consejería de Educación como la necesidad de acreditarse como doctor, la más alta cualificación académica expedida en el estado español, pero hasta ahora imposible de obtener en los planes de estudios artísticos en nuestro país, ajenos a la universidad. Con el único precedente de la convocatoria de plazas de cátedra del Principado de Asturias en diciembre de 2014¹⁴, en la que se pedía como requisitos estar en posesión del Título de Doctor, o Diploma de Estudios Avanzados, o Máster Oficial, la Consejería trazó un perfil académico que garantizase legalmente la capacidad de tutela, no sólo en el nivel 2 de docencia (Titulado Superior equivalente a Grado) que ofrecen actualmente los conservatorios superiores, sino en los niveles 3 y 4 MECES que contempla la legislación y aún no se han puesto en marcha.

¿Cuál es, pues, el perfil académico y profesional idóneo del catedrático de música y artes escénicas? Veamos a continuación las categorías en las que hubiera de descansar un modelo de cátedra adecuado al marco normativo en el que están encuadradas estas enseñanzas.

La cátedra en los conservatorios públicos: excelencia artística, capacitación profesional y acreditación académica

Acabamos de exponer los diferentes niveles académicos de docencia que se pueden impartir en los conservatorios superiores; los distintos perfiles administrativos-

¹³ *Ibidem*: Artículo 17, Capítulo I, Título III (Sistema selectivo).

¹⁴ Suspendida cautelarmente por el Juzgado de lo Contencioso Administrativo número 1 de Oviedo (19 de febrero de 2015).

laborales que forman el grueso del profesorado actual; las figuras posibles de contratación que ofrece la ley; y el marco legal de ingreso, acceso y adquisición de nueva especialidad en el Cuerpo de Catedráticos de Música y Artes Escénicas. Veamos ahora cuáles son los perfiles profesionales que garantizarían la excelencia en la docencia en las enseñanzas superiores de música.

Como se sabe, el concepto de excelencia entraña una apreciación fundamentalmente cualitativa, según definición de la Real Academia Española de la Lengua: “de superior cualidad o bondad que hace digno de singular aprecio y estimación algo”. Esto viene a colación del uso generalizado de este término y otros de semejante índole cuando diagnosticamos el perfil docente idóneo para la docencia de unas enseñanzas que no disfrutaban del pragmatismo de las ciencias exactas. Llegados a este punto podemos señalar tres variables fundamentales dignas de tener en consideración en el currículo de un aspirante a catedrático: bagaje profesional técnico (interpretativo, compositivo, investigador, etc.), capacitación didáctica (formación y experiencia) y acreditación académica.

Estos son los tres pilares que suelen sustentar las convocatorias para los diferentes cuerpos de docencia en artes escénicas. Dependerá del enfoque de la administración que se enfatice más un ámbito formativo u otro en los baremos que regulan dichas convocatorias. Es bien conocida en el resto de España la fama de la administración andaluza de premiar sobremanera la experiencia docente como primer criterio en sus procesos selectivos y de ordenación laboral. Sin ir más lejos, en la regulación de las bolsas de interinos, al contrario que ocurre en otras comunidades, basta con tener un solo día más de tiempo de servicio para situarse por delante de otro compañero que haya obtenido mejor nota en la última oposición al cuerpo sin la fortuna de haber conseguido la plaza. Esta opción constituye una evidente apuesta por la permanencia en el sistema del profesorado en detrimento de premiar el esfuerzo de aquellos que entraron más tarde en él.

En otro ángulo estaría la apuesta por la excelencia artística como primer criterio. Contar con profesionales de reconocido prestigio en el terreno artístico de manera estable se antoja una quimera por el mismo hecho de tener que depender de las condiciones leoninas de incompatibilidad a las que somete de por sí el pertenecer al personal de

servicio a las administraciones públicas¹⁵. He aquí una de las mayores incongruencias de la valoración de méritos artísticos para el ejercicio docente: al mismo tiempo que aquellos son valorados en las convocatorias de concursos de traslados o cobertura de cátedras en comisión de servicio, pueden ser penalizados muy fácilmente por entrar en incompatibilidad laboral directa con el ejercicio de tu profesión. Algo que debería considerarse de obligado y prioritario cumplimiento para estar al máximo nivel docente queda casi prohibido al estar en un cuerpo y régimen administrativo como el actual.

Es más, muchas de las voces de docentes surgidas contra la convocatoria de cátedras han ondeado la bandera del ingreso libre con el fin de que pueda acceder a estas plazas todo aquél que demuestre poseer la excelencia musical y didáctica certificada en una fase de oposición de carácter práctico. Ante esta razonable propuesta nos surgen algunos interrogantes: ¿se someterían aquellos profesionales de reconocido prestigio a una plaza de la administración que los limitase extremadamente en su ejercicio profesional? De hacerlo ¿pasarían la posterior fase de concurso en la que entrasen en juego los méritos adquiridos por haber ejercido la docencia previamente? Y, por último, ¿podrían competir (y en qué condiciones) con estos profesionales aquellos docentes que lleven años bajo el yugo administrativo de la incompatibilidad laboral? Son sólo tres de las muchas cuestiones que plantea la problemática del ingreso libre con la “trampa” de la fase de concurso. No obstante, no bastaría con permitir conjugar la actividad docente con la práctica artística sino que, bajo nuestro punto de vista, el régimen laboral debería ser comparable al universitario, en el que se compatibiliza docencia e investigación, pudiendo equiparar las horas de investigación con la práctica profesional interpretativa, compositiva, etc.

La última variable a tener en cuenta es la acreditación académica. Cuando comparamos la realidad de un conservatorio superior público con la de otros de gestión privada, estamos cayendo en el error común de poner en la misma balanza dos maneras de organización totalmente diferentes, a pesar de tener un nombre igual o parecido. Salvo la excepcional figura del profesional cualificado, lo cierto es que el acceso a la función pública ha de regirse por los principios de igualdad, mérito y capacidad. Es decir, para

¹⁵ Ley 53/1984, de 26 de diciembre, de Incompatibilidades del Personal al Servicio de las Administraciones Públicas.

optar a un puesto de empleado público sostenido con los impuestos de todos los ciudadanos hay que cumplir una serie de condicionantes que, en absoluto, son los mismos cuando el contratante es una entidad privada. Tales requerimientos están expresados en la Ley 7/2007, de 12 de abril, del Estatuto Básico del Empleado Público, en la que se especifican los requisitos generales de acceso al empleo público y adquisición de la relación de servicio¹⁶.

Estas cláusulas han de ser aplicadas, por ley, en toda convocatoria destinada a cubrir un puesto de trabajo en la administración pública. De ahí que se requiera tener la nacionalidad española o de algún país miembro de la Unión Europea; poseer la capacidad funcional para el desempeño de las tareas; tener cumplidos los dieciséis años de edad y no exceder, en su caso, de la edad máxima de jubilación forzosa [...]; no haber sido separado mediante expediente disciplinario del servicio de cualquiera de las Administraciones Públicas [...]; y poseer la titulación exigida. Además, el apartado 3 del artículo 56 especifica que “podrá exigirse el cumplimiento de otros requisitos específicos que guarden relación objetiva y proporcionada con las funciones asumidas y las tareas a desempeñar. En todo caso, habrán de establecerse de manera abstracta y general”¹⁷. No poseer la titulación específica requerida en una convocatoria no te imposibilita acceder a ella de por vida. La administración ofrece también una serie de cauces mediante los cuales cualquier ciudadano puede optar a una titulación determinada, ya sea realizando los estudios conducentes a ella o, incluso, mediante pruebas extraordinarias que certifiquen la capacitación que se desprende de la titulación en cuestión.

Conjugar de forma acertada estas tres variables para garantizar la excelencia del profesorado en los conservatorios superiores conlleva un ejercicio concienzudo que, de una u otra manera, planteará deficiencias según quién lo interprete. Tengamos en cuenta que deberíamos contar con profesionales altamente cualificados en el terreno artístico sin que tuvieran que renunciar a su proyección profesional; docentes que, además de acreditar maestría en el arte interpretativo, compositivo, etc., gozasen de la actitud didáctica del más alto nivel y la experiencia pedagógica suficiente como para transmitir los

¹⁶ Artículo 56, Capítulo I, Título IV de la Ley 7/2007, de 12 de abril, del Estatuto Básico del Empleado Público.

¹⁷ *Ibidem*

conocimientos que atesoran; y personal académicamente acreditado para que los centros puedan impartir la docencia de todos los niveles que la ley establece para con nuestras enseñanzas (Título Superior, Máster y Doctorado).

CONCLUSIONES

Las enseñanzas superiores de música y danza en Andalucía necesitan un cambio urgente de rumbo en lo relativo a su ordenación académica y laboral. La falta de voluntad política para adscribir los centros de enseñanza artística superior a las universidades, como primer paso hacia la integración, no hace sino ahondar las diferencias entre los actuales estudios de Grado y de Máster que ofertan algunas universidades privadas españolas y los conducentes a los Títulos Superiores que pueden ofrecer los primeros. El inmovilismo del Instituto Andaluz de Enseñanzas Artísticas Superiores y de los centros dependientes de él favorece la inercia de un sistema deficiente que no cumple lo que la legislación ordena en relación a la oferta académica que éstos deben brindar. La ausencia de programas de postgrado, másteres oficiales y convenios con las universidades para llevar a cabo programas de doctorado provoca el exilio hacia las universidades privadas de aquellos estudiantes que pueden permitirse los costes económicos que ello genera.

La indefinición en el modelo de contratación de docentes, tras un cuarto de siglo desde las últimas oposiciones a cátedra, lejos de ayudar a resolver estos problemas, parece ser una de sus causas. Contar con más de un 90% de profesores en comisión de servicio temporal hace prácticamente imposible llevar a cabo cualquier proyecto estable que garantice la excelencia en los estudios superiores y la proyección de éstos en otros de tercer ciclo. Al margen de demagogias, intereses de los colectivos y zancadillas de inspiración endogámica, es necesario analizar las necesidades del sistema, trazar los perfiles académicos que éste requiere para funcionar al 100% e incorporar una plantilla estable de catedráticos, artistas de reconocido prestigio y doctores que posibiliten llevar a cabo los estudios de máster y doctorado.

Es absolutamente prioritario desanclar los estudios artísticos superiores del régimen administrativo de las enseñanzas medias y situarlos de lleno en el Espacio Europeo de Educación Superior. Sólo así se podrá contar con un profesorado estable que pueda compatibilizar la docencia con la práctica artística, fundamental en unas enseñanzas superiores de alto contenido práctico.

LEGISLACIÓN REFERENCIADA

Ley 7/2007, de 12 de abril, del Estatuto Básico del Empleado Público. Disponible en:
<http://www.boe.es/buscar/pdf/2007/BOE-A-2007-7788-consolidado.pdf>

Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa. Disponible en:
<http://www.boe.es/boe/dias/1970/08/06/pdfs/A12525-12546.pdf>

Ley 17/2007, de 10 de diciembre, de Educación de Andalucía. Disponible en:
<http://www.juntadeandalucia.es/averroes/mochiladigital/normativa/lea.pdf>

Ley 53/1984, de 26 de diciembre, de Incompatibilidades del Personal al Servicio de las Administraciones Públicas. Disponible en:
<http://www.boe.es/buscar/pdf/1985/BOE-A-1985-151-consolidado.pdf>

Real Decreto 21/2015, de 23 de enero, por el que se modifica el Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. Disponible en: <http://www.boe.es/boe/dias/2015/02/07/pdfs/BOE-A-2015-1157.pdf>

Real Decreto 276/2007, de 23 de febrero, por el que se aprueba el Reglamento de ingreso, accesos y adquisición de nuevas especialidades en los cuerpos docentes a que se refiere la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, y se regula el régimen transitorio de ingreso a que se refiere la disposición transitoria decimoséptima de la citada ley. Disponible en: <http://www.boe.es/boe/dias/2007/03/02/pdfs/A08915-08938.pdf>

Real Decreto 1027/2011, de 15 de julio, por el que se establece el Marco Español de Cualificaciones para la Educación Superior. Disponible en:
<http://www.boe.es/boe/dias/2011/08/03/pdfs/BOE-A-2011-13317.pdf>

Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. Disponible en:

<http://www.boe.es/boe/dias/2009/10/27/pdfs/BOE-A-2009-17005.pdf>

Sentencia de 13 de enero de 2012, de la Sala Tercera del Tribunal Supremo, por la que se anulan los artículos 7.1, 8, 11, 12 y la Disposición Adicional Séptima del Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se estableció la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. Disponible en: <http://www.boe.es/boe/dias/2012/03/23/pdfs/BOE-A-2012-4020.pdf>

Sentencia de 16 de enero de 2012, de la Sala Tercera del Tribunal Supremo, por la que se anulan los artículos 7.1, 8, 11, 12 y la Disposición Adicional Séptima del Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se estableció la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. Disponible en: <http://www.boe.es/boe/dias/2012/03/23/pdfs/BOE-A-2012-4021.pdf>

Sentencia de 5 de junio de 2012, de la Sala Tercera del Tribunal Supremo, por la que se anulan los artículos 7.1, 8, 11, 12 y la Disposición Adicional Séptima del Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se estableció la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. E igualmente se anulan las expresiones «de grado» y «graduado o graduada» contenidas en el título, articulado y anexos de los Reales Decretos 630 a 635/2010, de 14 de mayo, por los que se regulan el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, en Arte Dramático, en Música, en Danza, en Diseño, en Cerámica y Vidrio y en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Disponible en:

<http://www.boe.es/boe/dias/2012/12/21/pdfs/BOE-A-2012-15384.pdf>

DATOS ESTADÍSTICOS REFERENCIADOS

Web de la Consejería de Educación, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía:

<http://www.juntadeandalucia.es/educacion/webportal/web/estadisticas>

HACIA UNA CULTURA DE TRABAJO COLABORATIVO

Elena Pomares Sánchez

Resumen:

Partimos de la creencia de que para acercarnos a la realidad de un colectivo debemos observar a las personas que lo forman en su contexto. Con el presente artículo se hace una reflexión sobre nuestra labor docente, la cual obtendría un mayor rendimiento bajo una cultura de trabajo colaborativo. Deberá, por tanto, arbitrarse la fórmula para que todos los profesores de un mismo centro ya se de enseñanzas elementales, profesionales o superiores, que en cursos sucesivos o simultáneos impartan enseñanzas a los mismos alumnos/as, participen en la tarea común de programar el currículo y velen para que su desarrollo tenga más puntos de coincidencia que de discrepancias.

Palabras clave: trabajo colaborativo, metodología, pedagogía musical, formación

INTRODUCCIÓN

Aparentemente cualquier sistema de enseñanza que se adopte en un centro, y más si se adopta la educación personalizada, exige una planificación conjunta a lo largo del currículo. Esta propuesta, conjunta, no pretende que todo el profesorado tenga que obrar de la misma forma sino de evitar los cambios bruscos, los huecos o las repeticiones innecesarias y de asegurar la continuidad en el trabajo. Así, la ordenación y funcionamiento por departamentos o especialidades facilitará la labor de planificación entre la enseñanza de las distintas asignaturas dando como resultado una formación musical completa del alumno/a en cada uno de los niveles de enseñanza del conservatorio.

Una de las fórmulas que propone el trabajo colaborativo sería invitar a la reelaboración de las programaciones revisando los contenidos de las distintas asignaturas comunes como también de las de las distintas especialidades instrumentales de manera

que se logre una conexión entre contenidos que, junto a una intervención pedagógica actualizada desarrolle al máximo las Enseñanzas de Música en los Conservatorios de Andalucía.

PLANTEAMIENTO GENERAL

Si hacemos un recorrido histórico desde la enseñanza en sus niveles iniciales encontramos que en el extinto Plan de Estudios de Música en los Conservatorios de Andalucía de 1966 el alumnado cursaba un año de formación de Solfeo previo a la práctica instrumental. A partir de la reforma de la LOGSE¹, en 1990, el aprendizaje del Solfeo e Instrumento se plantea de forma simultánea, lo cual estimulaba al alumnado al poner en práctica lo aprendido. Sin embargo, la ausencia de nuevos enfoques metodológicos y didácticos, impidieron que, en la práctica, no se llevara hasta último término.

Con la nueva Ley de Enseñanza de Andalucía de 2007, Ley 17/07 que viene apoyando la LOE² se mantiene el aprendizaje simultáneo de LM e Instrumento. Al igual que en la legislación anterior, el sistema educativo plantea la libertad y necesidad de que el profesorado planifique la enseñanza de los contenidos bajo una adecuada secuenciación y sincronización de ambas materias como parece ser que sucede en sus primeros niveles con lo que a medida que alcanzamos cotas más altas, esto es, enseñanzas profesionales y superiores, la enseñanza se siente más individualizada desde un punto de vista interdisciplinar.

Con lo que respecta a nuestras enseñanzas superiores, la Comunidad Autónoma de Andalucía ostenta la competencia compartida para el establecimiento de los planes de estudio, incluida la ordenación curricular para definir la estructura y el contenido básico de los diferentes estudios de enseñanzas artísticas superiores regulados en la misma según el Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas en la citada LOE, es en este punto, donde el profesorado especialista que imparte las asignaturas, con sus correspondientes métodos,

¹ La Ley Orgánica General del Sistema Educativo (LOGSE), de 3 de octubre de 1990.

² Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

elabore programaciones sincronizadas bajo los contenidos que indica el Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música, establecidas en la LOE, que contiene un mínimo común normativo a fin de garantizar la validez en todo el territorio nacional de los títulos a cuya obtención conducen estas enseñanzas. Asimismo, la ya mencionada LEA, dedica el Título II a las enseñanzas que se imparten en el sistema educativo andaluz; en su Capítulo VI se regulan las enseñanzas artísticas y en la Sección 3ª del mismo se establecen los principios generales de las enseñanzas artísticas superiores, la denominación de los centros que imparten estas enseñanzas y sus órganos de gobierno. He aquí cuando la revisión de los modelos curriculares de didáctica tradicional y la apertura hacia nuevas metodologías supone un reto. Como afirma Hemsy de Gainza (2002), un verdadero desafío pedagógico consiste en integrar y articular adecuadamente los enfoques inherentes a los diferentes modelos vigentes, necesarios o simplemente accesibles.

Como ya hemos dicho que los centros tienen autonomía pedagógica y de organización para adoptar modelos de funcionamiento propios debemos, se debería fomentar el trabajo colaborativo para, a tales efectos, desarrollar éstos y concretar el currículo adaptándolo a las necesidades de su alumnado y a las características específicas del entorno social y cultural en el que se encuentran así como cualesquiera otras consideraciones que favorezcan la mejora de los resultados del centro. Por ello, los métodos de trabajo son, en gran medida, responsabilidad de los centros y del profesorado, y se hace imprescindible establecer unas pautas generales que unifiquen la práctica docente e integren los distintos elementos que configuran el currículo de las enseñanzas de música.

Por tanto, se advierte la necesidad de una buena coordinación del profesorado que plantee propuestas pedagógicas. Estamos pues, ante el proceso de formación de una nueva cultura organizativa del centro. Efectivamente, la cultura organizativa (Armengol, 2001: 98) “es una entidad dinámica que se adquiere mediante un proceso de aprendizaje, en el que los valores y las creencias se reinterpretan constantemente en función de acontecimientos concretos”.

Toda cultura está constituida por comportamientos, ideas y especialmente valores compartidos que conforman el marco interpretativo de identidad y de referencia; se

transmite mediante símbolos aprendidos por los componentes de la institución y singulariza a los grupos.

HACIA UN APRENDIZAJE INTEGRAL

Siguiendo a Morales (2009), mostramos cómo debería ser la organización curricular como modelo metodológico, donde se integran todos los elementos que darán sentido a la actividad musical:

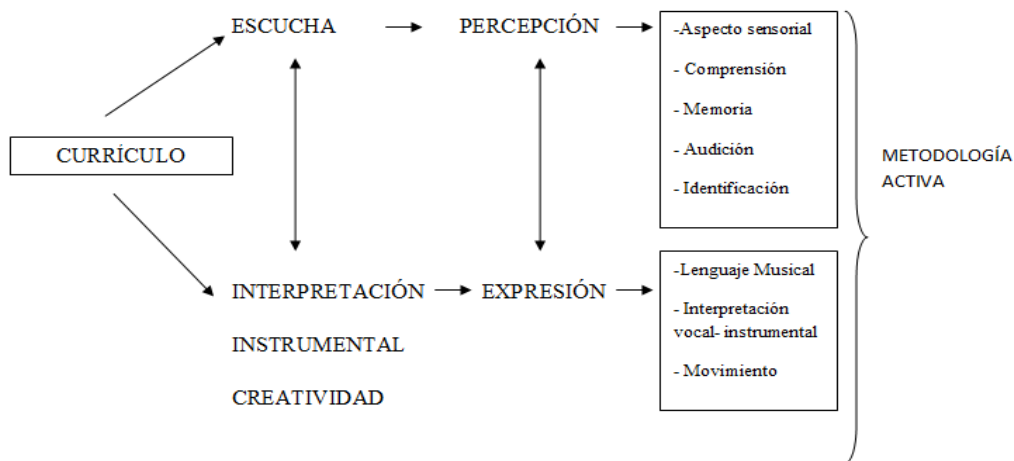


Figura nº 1. Organización Curricular, Morales (2009)

Por ello, consideramos que sería muy eficaz una mayor interrelación en cualquier nivel de enseñanza en los conservatorios de Andalucía. Los métodos de trabajo son, en gran medida, responsabilidad de cada centro educativo y de su profesorado, y por ello se hace imprescindible establecer unas pautas que unifiquen la práctica docente e integren los distintos elementos que configuran el currículo de estas enseñanzas, y, aunque sabemos que no existe un método único e ideal que pueda aplicarse a todos los centros, profesorado o alumnado se tomarían decisiones conjuntas que favorecerían la organización del proceso de enseñanza y aprendizaje.

La investigación educativa (Elliot, 1993), en tanto se orienta a la participación activa y comprometida del docente en la identificación y búsqueda de vías para la solución científica de problemas de la práctica profesional, constituye un recurso de inestimable valor para el desarrollo profesional del docente en el proceso de su formación profesional.

Por otro lado, la investigación educativa y, en particular, la investigación-acción (Kemmis y Mc Taggart, 1992) permite a través del vínculo de la teoría y la práctica profesional potenciar el protagonismo del docente en la búsqueda de alternativas de solución a los problemas que enfrenta en su desempeño profesional y constituye una vía importante para potenciar la reflexión crítica del docente sobre su práctica profesional.

En este sentido nos tomamos el trabajo colaborativo como un *recurso de aprendizaje* para nuestro propio desarrollo profesional docente (González, 2004) en la consideración de los siguientes aspectos:

- Asunción de una postura reflexiva y crítica en el desempeño profesional.
- Identificación de problemas de la práctica profesional.
- Búsqueda individual y colectiva de alternativas de solución a los problemas detectados.
- Propuesta de solución de las carencias detectadas.
- Análisis y valoración individual y grupal de los resultados de las alternativas aplicadas en la solución ética y científica de los problemas identificados y de su influencia en el desarrollo profesional del docente.
- Ajuste y perfeccionamiento de las alternativas aplicadas y elaboración de proyectos individuales y grupales para el desarrollo profesional.

Nos mostramos de acuerdo con Hemsy de Gainza (2002) cuando afirma que muchas veces el sistema educativo de los conservatorios está en “el vagón de cola”, pues las nuevas metodologías intentan transformar el enfoque pedagógico desde las etapas iniciales, pero es también, en las enseñanzas superiores, donde deben prestar igual atención. Mejorar lo de arriba equivale a mejorar el sistema.

EL DESARROLLO DE UNA CULTURA DE TRABAJO COLABORATIVO PARA UNA COORDINACIÓN EFICIENTE

En la educación musical debemos tener presentes las teorías de la construcción del conocimiento, el aprendizaje y el desarrollo de la inteligencia, que conforman parte de la Psicología de la Educación y del Desarrollo. Siguiendo las teorías más significativas que

tratan de responder a interrogantes acerca de la interacción existente entre el aprendizaje musical y los mecanismos que lo sustenta, lo que pueden aprender los alumnos dependiendo del periodo de desarrollo en el que se encuentren, y cuál sería la mejor manera de enseñárselo. Dificilmente podemos plantear unas actividades para una educación musical o a través de la música sin conocer las capacidades y limitaciones que su adquisición representa para el sujeto que tiene que aprender (Lacárcel, 1995: 9).

Para que una propuesta curricular se adecue a la naturaleza del aprendizaje musical, ha de centrarse en la experiencia del alumno (Díaz, 2002). Esto implica ofrecer las más variadas oportunidades de interactuar con el lenguaje de la música, de manera que, posibilite un desarrollo musical más consciente al expresarse con sus propios recursos.

Siguiendo a Heargraves (Armengol 2001), tratando de describir los dos tipos de cultura de los profesores en los centros escolares, y que nos permitimos extrapolar a nuestro contexto de las enseñanzas profesionales de conservatorio, existe, de un lado, una cultura de asilamiento, el individualismo, la privacidad, frente a una cultura de colaboración, en la que los profesores se ayudan y se apoyan, comparten finalidades y objetivos. Esta explicación vendría a ejemplificar el proceso que atraviesa el docente, que debe salir de su trabajo aislado para formar parte de una tarea colectiva. Una enseñanza de calidad solo es posible si, entre los profesores, existen planteamientos congruentes y actuaciones solidarias a partir de algunos criterios comunes.

Sería por tanto necesario, propiciar estrategias que introduzcan una nueva cultura basada en normas de colaboración y en nuevas relaciones entre los miembros de la comunidad y, siguiendo a Armengol, no es posible si no se producen, entre otras, las condiciones siguientes: comunicación y colaboración entre el profesorado y las unidades de organización; implicación activa y predisposición positiva a los cambios y las innovaciones.

Por ello, en toda actividad educativa mana la necesidad de una actitud participativa del profesorado, un interés por crear un espacio en el que compartir experiencias docentes, la búsqueda de nuevas posibilidades de organización curricular y la comprensión sobre la necesidad de una estrecha coordinación docente, una nueva cultura liderada desde la dirección del centro.

CONCLUSIONES

A continuación se exponen las conclusiones con las que se pretende fomentar una cultura de trabajo colaborativo:

- Para el profesorado que imparte las diferentes asignaturas es muy importante que los contenidos de las materias estén secuenciados e interrelacionados. Con una sincronización de éstos se evita por ejemplo, el solapamiento.
- La falta de destrezas en una asignatura dificulta la adquisición de destrezas en otra.
- En todo este proceso se debería tener en cuenta que el alumnado de clases colectivas es heterogéneo en cuanto a la especialidad instrumental que cursa, u otra en el caso de las enseñanzas superiores, por tanto, sus necesidades de formación debieran estructurarse de acuerdo a sus prioridades.
- Una de las dificultades para el desempeño docente es que los contenidos de las materias no se desarrollan a partir de una secuenciación planificada y asumida tras un proceso de planificación conjunta.
- En formación del profesorado, tanto de Profesorado Superior como de Enseñanzas Profesionales, es escasa la formación psicopedagógica ofertada, en comparación con las materias de formación dedicadas a la vertiente interpretativa y/o musicológica. Es, en la formación permanente del profesorado, donde tendría cabida una formación didáctica, sin embargo, la oferta formativa es insuficiente y no cubre sus necesidades. Tal vez por ello, no seamos tan conscientes de la variedad de recursos didácticos que pudiera utilizar en su aula.
- Respecto a la coordinación en el centro educativo, se deberían revisar los sistemas empleados con el fin de mejorar cada día nuestra tarea docente. Tratar el tema de interrelación de contenidos entre las asignaturas con la profundidad necesaria en las reuniones de Departamento o Equipo Técnico de Coordinación Pedagógica.

- La asunción de la labor de coordinación conlleva que el equipo directivo lidera una línea para que el profesorado asuma unas estrategias de trabajo. Sin duda incidirá en la mejora de las competencias educativas al evidenciar las metas a conseguir en cada uno de los ciclos educativos y los mecanismos de coordinación para evidenciar las fortalezas y debilidades.
- Las programaciones didácticas debieran reflejar la secuenciación e interrelación explícita de los contenidos, así como la evaluación y los mecanismos de coordinación, a partir del nivel de logro del alumnado.
- Normalmente, el profesorado percibe niveles iniciales muy heterogéneos, aún así se considera que los discentes alcanzan una formación ajustada en cuanto al desarrollo de las enseñanzas de música en sus distintos niveles, pero globalmente no suele haber una percepción de logro debido al reducido número de alumnado que, finalmente termina sus estudios superiores.
- Para un buen dominio pedagógico del docente, debiéramos asegurar la formación psicopedagógica inicial de los futuros profesores, que siguiendo a Hemsy de Gainza (2002) comprende el desarrollo una serie de competencias que le capacitan para su desarrollo profesional docente:
 - Conocer los principios filosóficos, psicológicos y sociológicos en que se sustentan el conocimiento y la práctica pedagógico-musical en la actualidad, así como las teorías actuales de la psicología del aprendizaje, de la percepción, la conducta y el desarrollo musical.
 - Manejar las teorías y técnicas de musicalización para la transmisión de experiencias y conocimientos musicales que permitan asegurar una más plena participación del educando en un clima de creatividad.
 - Saber aplicar las técnicas actuales de dinámica grupal, tanto a los procesos de absorción y sistematización del conocimiento como a los de libre expresión y creatividad.
 - Tener la capacidad para planificar e interpretar las indicaciones del currículo musical, así como organizar secuencias pedagógicas en relación con necesidades o situaciones concretas de aprendizaje musical.

- Poseer un conocimiento operativo acerca de las principales contribuciones realizadas por los grandes métodos de educación musical a lo largo del siglo XX, en relación con el desarrollo auditivo, la formación de la sensibilidad musical y artística, las técnicas lúdicas y activas de improvisación musical, la formación de grupos corales e instrumentales, la participación expresivo-corporal, la integración con otras áreas artísticas, etc.

Como conclusión final, destacamos la necesidad de actuar en las enseñanzas básicas, profesionales y superiores de música con un planteamiento didáctico y pedagógico coordinado y comprometido para fomentar la interrelación de contenidos que incrementaría los niveles de calidad de estas enseñanzas.

PROPUESTAS DE MEJORA

La transformación del contexto de las enseñanzas conlleva el de la mentalidad del profesorado que pasa por el desarrollo de culturas de trabajo colaborativas que propicien el trabajo conjunto (Hargreaves, 1996; Armengol, 2001), para que desarrollen una visión conjunta de los planes de enseñanzas y sus finalidades de las que somos responsables y, sobre todo, proporcionen un contexto favorecedor de las relaciones interpersonales.

Estamos pues, ante el proceso de formación de una nueva cultura organizativa con más participación del profesorado, interés por crear un espacio en el que compartir experiencias docentes, la búsqueda de nuevas posibilidades de organización curricular y la comprensión sobre la necesidad de una estrecha coordinación docente. De ahí también el valor de realizar actividades en conjunto, audiciones, asistencia a conciertos, actividades complementarias y extraescolares, ofrecidas tanto por los alumnos como por profesionales dentro y fuera del aula y del centro, pues enriquece el proceso de enseñanza-aprendizaje disfrutando de la música y del arte.

Todo ello incumbiría profundizar más en las técnicas y métodos de enseñanza musical utilizados en el sistema de enseñanza-aprendizaje y relacionarlos simultáneamente con los contenidos comunes, concertando de esta manera, la música desde una perspectiva de la percepción y del estilo de enseñanza. Deberá, por tanto, arbitrarse la fórmula para que todos los profesores del mismo centro impartan enseñanzas

a los mismos alumnos/as, participen en la tarea común de programar el currículo y velen para que su desarrollo tenga más puntos de coincidencia que de discordancias.

Actualmente se plantean nuevos retos y motivaciones debido al mayor conocimiento de todos los procesos de enseñanza y aprendizaje, se posee una estructura docente más completa y preparada, una tradición de repertorio, nuevas tecnologías que facilitan el trabajo, y esto hace que nos encontremos en un momento muy importante para el cambio hacia planteamientos pedagógicos innovadores.

Por tanto, se plantea la necesidad de una buena coordinación que ampare la formación en los conservatorios. La propuesta curricular será una herramienta de trabajo que permita programar y encauzar la intervención pedagógica. Por ello, los métodos de evaluación empleados también deben ser considerados. Se trata de aplicar las teorías de aprendizaje ya existentes mediante una secuenciación sincronizada de los contenidos y que la metodología esté orientada a solucionar posibles problemas prácticos. Así, adoptaremos diferentes metodologías, pero siempre orientadas al currículum educativo, a la cognición y el desarrollo musical.

Esto, debiera servir al equipo de docentes para tomar conciencia de la necesidad de trabajar coordinadamente, desde la dirección del centro y el equipo de coordinación pedagógica hasta el equipo docente y los miembros del departamento en la toma de acciones que contribuyan a elevar el nivel de nuestro alumnado.

Junto a estas estrategias se percibe la necesidad de incrementar las acciones para la formación del profesorado. Éste debe estar en continuo reciclaje con el fin de adquirir nuevas metodologías sobre la materia, habilidades sobre nuevos procedimientos de trabajo colaborativo, así como el del papel de las nuevas tecnologías.

BIBLIOGRAFIA

- ALSINA, P. *El área de educación musical*. Barcelona: Graó, 2003.
- ANTÚNEZ, S. *La organización escolar, práctica y fundamentos*. Barcelona: Graó, 1996.
- ANTÚNEZ, S. *Del proyecto educativo a la programación de aula: el qué, el cuándo y el cómo de los instrumentos de la planificación didáctica*. Barcelona: Graó, 1996.
- ARMENGOL ASPARÓ, C. *La cultura de la colaboración un reto para una enseñanza de calidad*. Madrid: La muralla, 2001.
- COPLAND, A. *Cómo escuchar música*. Madrid. Mc Graw-Hill, 2009.
- CHECA, R. “Cambio de modelo en la formación del profesorado de las enseñanzas de música”. *Eufonía*, 29 (2003), pp. 96-107.
- CHECA, R. “Las políticas educativas de la música a examen: el caso de Andalucía”. *Eufonía*, 54 (2012), 54, pp. 25-35.
- DÍAZ, M. FREGA, A.L. *La creatividad como transversalidad al proceso de educación musical*. Vitoria: Amarú, 1998.
- DÍAZ, M. *Introducción a la investigación en educación musical*. Madrid: Enclave Creativa, 2006.
- DÍAZ, M. *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical*. Barcelona: Graó, 2007.
- ELLIOT, John. *El cambio educativo desde la investigación-acción*. Madrid: Morata, 1993.
- FREGA, A. L, *Metodología comparada de la Educación Musical*. Buenos Aires: CIEM, 1998.

FUENTES, P. Cervera, J. *Pedagogía y Didáctica para músicos*. Valencia: Piles, 1989.

GORDON, E. E. “La clase colectiva de instrumentos”. *Eufonía*, 7. (1997), pp.91-100.

HARGREAVES, A. *Profesorado, Cultura y posmodernidad*. Madrid: Morata.1996.

HARGREAVES, D. *Música y desarrollo psicológico*. Barcelona: Graó. 1998.

HEMSY DE GAINZA, V. *Pedagogía musical: dos décadas de pensamiento y acción educativa*. Buenos Aires: Lumen, 2002.

HEMSY DE GAINZA, V. *La iniciación musical del niño*. Buenos Aires: Melos, 2007.

LACÁRCEL, J. *Psicología de la música y educación musical*. Madrid: Machado, 2001.

LINES, D. *La educación musical para el nuevo milenio. El futuro de la teoría y la práctica de la enseñanza y el aprendizaje de la música*. Madrid: Morata, 2009.

LÓPEZ DE ARENOSA. E. *Apuntes sobre didáctica musical*. Madrid: Enclave Creativa, 2004.

MANEN, M. VAN. *Investigación educativa y experiencia vivida*. Barcelona: Idea Books, 2003.

PEITEADO RODRIGUEZ, M. “Metodología y didáctica en la formación del especialista en educación musical”. *Revista Magíster*, 20 (2004), pp. 97-115.

ORTEGA RUIZ, R. *Psicología de la enseñanza y desarrollo personal de personas y comunidades*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2006.

ORTEGA RUIZ, R. *Jugar y aprender: una estrategia de intervención educativa*. Sevilla: Díada, 1999.

ORTEGA RUIZ, R. *Crecer y aprender: curso de psicología del desarrollo para educadores*. Madrid: Machado, 1999.

PASTOR, P. “La investigación educativa musical”. *Eufonía*, 26 (2002), pp.84-88.

PAYNTER, J. *Sonido y estructura*. Madrid: Akal, 1999.

SWANWICK, Keith. *Música, pensamiento y educación*. Madrid: Morata, 1991.

TORO, O. *La enseñanza de la música en España (1823-1932)*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2010.

VILAR, J. “Sobre la enseñanza del análisis musical en los conservatorios y sus implicaciones para la musicología”. *Revista de Musicología*, 26. (2003), pp. 629-651.

WILLEMS, E. *El valor ritmo musical*. Buenos Aires: Eudeba, 1979.

WILLEMS, E. *El valor humano de la educación musical*. Barcelona: Paidós, 1981.

WILLEMS, E. *Las bases psicológicas de la educación musical*. Buenos Aires: Eudeba, 1984.

ZAMACOIS, J. *Temas de pedagogía musical*. Barcelona: Quiroga, 1981.

EL MADRIGAL DRAMATIZADO: CLAUDIO MONTEVERDI

Naser Rodríguez García

Resumen:

En el siguiente artículo se analizará someramente el desarrollo del género madrigal dentro de la producción del compositor Claudio Monteverdi, desde de sus inicios como género puramente vocal, heredero del renacimiento pleno, hasta su conversión en género dramático, vocal e instrumental, asimilándose a cantatas o fragmentos de las óperas contemporáneas, entre ellas las del propio autor. Nos detendremos especialmente en los libros cuarto y quinto, que representan el punto de mayor experimentación dentro de los estilemas manieristas, es decir, la *seconda prattica* según la literatura de la época, para pasar al sexto libro, que supone una transición hacia el uso del bajo cifrado como característica fundamental del barroco. La monodia acompañada de instrumentos, que supone la característica más palpable del nuevo lenguaje barroco, impregna los libros séptimo y octavo, en los cuales también nos detendremos, sobre todo en sus piezas dramáticas, como punto de llegada de la evolución que Monteverdi realiza desde el madrigal a la ópera como solución a las inquietudes experimentales de él, de otros compositores y del público.

Palabras clave: Monteverdi, madrigal, monodia acompañada, ópera barroca, género dramático

EL MADRIGAL DRAMATIZADO: CLAUDIO MONTEVERDI

A Claudio Monteverdi (1567-1643) le cabe el honor de haber sido considerado el compositor encargado de hallar un lenguaje nuevo, más allá de la perfeccionadísima polifonía renacentista posterior a Josquin, e incluso de hacer la síntesis o coordinación entre ambos lenguajes, aunque obviamente se trata de un reduccionismo, puesto que hubo otros compositores que contemporáneamente adoptaron el llamado estilo representativo. Uno de los mejores géneros para observar este recorrido estilístico es el del madrigal.

A lo largo de ocho libros de madrigales (y un noveno póstumo), Monteverdi explota las posibilidades expresivas y representativas del género hasta volverlo irreconocible, una vez dominado el lenguaje heredado de los madrigalistas precedentes. Hay que resaltar, sin embargo, que el contenido de estas colecciones nos obliga a considerar el género del madrigal con una visión amplia, no reducida a lo que estrictamente se ha llamado con posterioridad madrigal, es decir, un poema de una sola estrofa en heptasílabos y endecasílabos de tema frecuentemente amoroso y de carácter serio: algo así como un trasunto profano del motete. Los libros de Monteverdi nos demuestran cómo en la época convivían ese género más “elevado” y numerosas formas poéticas menores, estróficas y de carácter más variado, que con posterioridad, según ciertos cánones, unas veces se han clasificado como madrigales pero otras veces no.

Nacido en Cremona (como las primeras escuelas de construcción de violines), las primeras publicaciones de Monteverdi serán madrigales espirituales y *canzonette*, pero dará el paso a los madrigales profanos en 1587 con la publicación de su primer libro. A éste le seguirán los libros segundo (Venecia, 1590) y tercero (Venecia, 1592), todos ellos a cinco voces, como se había establecido por tradición. En esta fase Monteverdi no es especialmente experimental sino que recoge la no demasiado larga pero sí madura evolución del madrigal. El tercer libro de madrigales ya nos sitúa en Mantua, adonde Monteverdi fue para servir a los Gonzaga, y allí será donde quince años después haga su primer aporte decisivo a la ópera. En todos ellos demostró su capacidad descriptiva al modo de Wert y de Marenzio, del cual es bastante deudor.

CUARTO LIBRO DE MADRIGALES

Con el cuarto libro de madrigales (1603) comienza un camino propio. Junto al quinto libro (1605), generará el momento de mayor tensión entre *prima* y *seconda prattica* y, por ende, el momento de mayor intensidad manierista. Los madrigales del cuarto libro fueron compuestos entre la década de 1590 y el año de publicación, dedicándose a la Academia de los Intrépidos de Ferrara, con la que había colaborado, y entre los cuales se encontraba el Duque de Mantua. El papel de estas modernas academias donde se debatía y se compartían los nuevos hallazgos artísticos fue muy importante en la primera recepción de estos repertorios profanos. Lo más llamativo de la temática de

estos madrigales, escritos en la madurez del género, es una visión patética y dolorosa del amor, incluso la unión de erotismo y muerte, de una manera quizás más evidente de lo que suele ser habitual en los madrigales italianos. De toda la colección destacan especialmente, por su intensidad dramática, *Sfogava con le stelle* y *Sí ch'io vorrei morire*.

Sfogava con le stelle

En este madrigal sobre un poema de Ottavio Rinuccini, Monteverdi hace uso novedoso de un estilo de canto no medido. Se trata de una técnica de canto *parlando*, sin constreñir las sílabas con figuras rítmicas, con la dificultad de que están armonizadas y los cinco cantantes deben ejecutarlo a la vez. En realidad es una técnica presente en la salmodia eclesiástica, donde durante el siglo XVI incluso se armonizan las lecturas más largas en ritmo prácticamente libre, como magistralmente hizo Cristóbal de Morales. El tan célebre *Miserere* de Gregorio Allegri, de comienzos del siglo XVII, hace uso repetido de esta técnica, ya sin indicar ritmo. Sin embargo, en el caso de *Sfogava con le stelle* esta técnica obedece a la necesidad de traducir fielmente el texto, a sabiendas de las nuevas teorías sobre la declamación en la Antigüedad, que dieron lugar, en contextos totalmente distintos, a la *musique mesurée* de Claude Le Jeune o los intentos del llamado *Tritonius*¹. Tampoco esta técnica es ajena al madrigal, y hay precedentes, aunque no tan obvios ni elaborados, por medirse corrientemente (al contrario que *Sfogava con le stelle*), desde los inicios del género.

La técnica de escribir frases sobre tríadas inmóviles se conocía en la época como *falsobordone*, y en este madrigal tiene una razón: se corresponde con la voz neutra e impersonal del narrador, sentando una estructura dramática de gran eficacia y solidez. Con este *parlando* comienza el madrigal, y va reapareciendo en varios episodios alternándose muy solemnemente con pasajes medidos, de cualquier manera también homofónicos, hasta que, tras un prolongado clímax sobre *loro* (tras la oscuridad de *sotto notturno ciel*), el personaje (el “enfermo de amor”) hace su aparición, con un leve cambio hacia una textura más animada, aunque el *falsobordone* reaparece hacia los dos últimos

¹ Atlas, Allan. *La música del Renacimiento: La música en la Europa Occidental, 1400-1600* Madrid, Akal, 2002, pp. 695-699.

versos, otorgando unidad musical. Los pasajes mensurados homofónicos se animan con anticipaciones y ecos, como en *Sì ch'io vorrei morire*, aunque aquél es más complejo texturalmente.

De este madrigal, siguiendo una costumbre habitual en el compositor, se hizo también una versión religiosa, para la cual únicamente fue cambiada la letra, que en este caso se llamó *O stellae*, en latín, y nos da una idea de la permeabilidad de todos los géneros hacia el estilo surgido del madrigal.

*Sfoga con le stelle
un inferno d'amore
sotto notturno ciel il suo dolore,
e dicea fisso in loro:
"O, imagini belle del'idol mio ch'adoro,
si com'a me mostrate
mentre così splendete
la sua rara beltate,
così mostrast'a lei
i vivi ardori miei;
la fareste col vostr'auresembiante
pietosa sì come me fat'amante".²*

Sì ch'io vorrei morire

Es posiblemente el madrigal donde se hace un uso más magistral de la retórica manierista para expresar emociones extremas. El aspecto no es una mera sucesión de imágenes musicales al servicio del texto, sino que éstas están entrelazadas de una manera perfecta, jugando con sucesivos clímax y anticlímax que traducen el explícito pero exquisito erotismo del texto, con constantes progresiones y relajaciones. Los clímax más importantes se corresponden con momentos de gran tensión sexual, mencionando símbolos como corazón, beso, boca y lengua, y se encuentran en los versos 3, 5, pero sobre todo en el 9, donde finalmente estalla tras una larga y tensa serie llena de cromatismos, retardos y progresiones ascendentes para enlazar con la reexposición

² Desahogaba con las estrellas, un enfermo de amor, su amor bajo el nocturno cielo; y decía, mirándolas fijamente: "oh, hermosas imágenes del ídolo mío que adoro, igual que me mostráis mientras brilláis así, su verdadera belleza, mostradle así a ella mi ardiente pasión: con vuestro áureo semblante la haréis tan compasiva como a mí me hacéis amante". Traducción: Eduardo Fernández Guerrero.

íntegra del primer verso, procedimiento que otorga una inusual concentración musical y temática al madrigal, a pesar de su gran fragmentación. Los versos 6 y 8 finalizan en anticlímax, reduciendo el número de voces, inteligentemente, sobre las palabras *m'estingua* y *venga meno*, así como el propio tema principal del primer verso, que, aunque en *tutti*, dibuja una quebrada y sutilmente cromática línea descendente, entrecortándose por silencios y apagándose en consonancia con el deseo de muerte. Sólo el verso 7 presenta un estatismo armónico, constantemente floreado sobre la tónica y la sensible. Otras muestras retóricas son el estrechamiento de las progresiones sobre *stringetemi* en el verso 8 y el uso de anticipaciones y ecos entre progresiones (más dramáticos que en *Sfogava con le stelle*) para los continuos lamentos u exclamaciones, conformándose verdaderos suspiros musicales. Entre los versos 8 y 9 se superpone una cadena descendente de retardos en las voces femeninas sobre los lamentos del bajo, con distinta letra, haciendo uso de un efectismo muy rico e inteligente. También contribuyen al dramatismo del madrigal los numerosos silencios entre versos, como cesuras para respirar justo entre los clímax y los anticlímax, de manera sutil pero efectiva.

También de este madrigal hay una versión religiosa, en latín, que musicalmente es igual, y donde sólo cambia el texto, también en latín, titulado *O Jesu mea vita*.

*Sì ch'io vorrei morire
ora ch'io bacio, Amore,
la bella bocca del mio amato core.
Ahí, car'e dolce lingua,
datemi tant'umore
che di dolcezz'in questo sen m'estingua.
Ahi, vita mia, a questo bianco seno
deh stringetemi fin ch'io venga meno.
Ahi bocca, ahi baci, ahi lingua torn'a dire:
sì ch'io vorrei morire.³*

³ ¡Sí, cómo querría morir, Ahora que beso, Amor, La bella boca de mi amado! ¡Ah, suave y dulce lengua, dadme tanto néctar, que desfallezca de dulzura en tu seno! ¡Ah, vida mía, apretadme contra este blanco pecho hasta que pierda las fuerzas! ¡Oh, labios! ¡Oh besos! ¡Oh, lengua! Vuelvo a decir ¡Sí, cómo querría morir! Traducción: Eduardo Fernández Guerrero.

QUINTO LIBRO DE MADRIGALES

El quinto libro superó la mera consideración de obra musical para convertirse en teoría de la música. Es célebre por ocasionar la famosa disputa entre Monteverdi y Artusi sobre la conveniencia o no de obedecer las costumbres del contrapunto, que Monteverdi salvó poniendo el fin no en la integridad musical sino en el texto, en lo que él llamó *seconda prattica* y cuyo inicio ponía en la creación madrigalística de Cipriano de Rore⁴. En el quinto libro figuraba el madrigal que más irritó a Giovanni Maria Artusi: *Cruda Amarilli*, hoy de una popularidad enorme gracias a la recuperación contemporánea de Monteverdi y el estudio de esta discusión musical.

Seguir el proceso que insinúa Monteverdi supondría hacer un recorrido desde el Alto Renacimiento hasta el Barroco, que tiene en él su primera figura de importancia, en paralelo a Caravaggio en la pintura, pasando por el Manierismo, que tiene su mayor expresión en los madrigales polifónicos, dominados por la *seconda prattica* de Marenzio, De Rore y Gesualdo. Evidentemente, toda esta terminología es contemporánea y Monteverdi solamente habló de *prima* y *seconda prattica*, pero contribuye a hacer un paralelo entre la música y las demás artes que siempre está en entredicho aunque es necesario porque todas las artes son expresión de la sociedad de una misma época, y solamente varían los medios expresivos, si el resto de condiciones son las mismas. En el Alto Renacimiento habría un equilibrio entre la abstracción de la música (válida por sí misma) y la clara expresión del texto (*prima prattica*), mientras que en el Manierismo ese equilibrio se rompe y se pone del lado del texto (*seconda prattica*), usando todos los recursos disponibles con una intensidad inusitada pero sin hallar un nuevo lenguaje o sistema musical. El Barroco dará solución a ese desequilibrio con un nuevo lenguaje para estas nuevas necesidades expresivas: la melodía acompañada y el bajo continuo, que podríamos llamar, simulando la terminología, como *terza prattica*.

⁴ Para profundizar sobre Cipriano de Rore, véase Rodríguez García, Naser, “El madrigal italiano desde su inicio hasta su plenitud”, *Hoquet* n° 10 (2012), pp. 45-64.

A diferencia del cuarto libro, el quinto está dedicado al Duque de Mantua, Vicentino Gonzaga, y fue editado, como de costumbre, en Venecia. Ya en la publicación del quinto libro, Monteverdi hacía referencia, en el prólogo, a la controversia que habían suscitado sus madrigales, escuchados en privado en la corte. La mayor parte de textos son de *Il pastor fido* de Giovanni Battista Guarini, y en concreto dos de sus personajes más dolorosos, Amarilli y Mirtillo, como de costumbre en la temática del madrigal. La pronunciada retórica de Guarini movió a Monteverdi a crear madrigales repletos de figuras retóricas sin contar a veces con la continuidad contrapuntística, que provocaron que Artusi se rasgara las vestiduras. En algunas piezas, las complejas escenas de *Il pastor fido* fueron divididas en distintas secciones, de forma muy teatral, como cabría hacer en la música escénica.

Musicalmente, en el quinto libro se produce una novedad fundamental: la aparición del bajo continuo, obligado en los seis últimos madrigales y optativo en el resto. Se confiaba a un laúd o *chitarrone*, y deriva de una práctica muy común en Mantua y Ferrara: acompañar una, dos o tres voces con instrumentos, combinando la textura contrapuntística con la verticalidad de los acordes del bajo continuo, que rellenaría las partes donde la textura vocal quedase más desprotegida armónicamente, mientras que cuando todas las voces cantasen a la vez se limitaría a duplicarlas. Aunque comenzó siendo una práctica bien demasiado popular (para la villanella) o bien reservada a círculos muy cultos y esnobistas como dichas cortes, a comienzos del siglo XVII está tan extendida por todos los géneros musicales, incluidos los de la música sacra, que se puede hablar ya del nacimiento del período que en música conocemos como Barroco⁵.

El uso del bajo continuo evidencia la falta de prejuicios de Monteverdi a la hora de experimentar con todo lo posible para ilustrar un texto, sintetizando aspectos nuevos y tradicionales. La síntesis de ambas tendencias llegará a su culmen con las *Vespro della Beata Vergine* (pertenecientes al género del concierto sacro), que combinan antífonas en

⁵ Se hace necesario recordar el *Concerto delle donne*, que fue un ejemplo incipiente de profesionalización musical femenina, y que técnica y estilísticamente se trató de la sublimación del canto rapsódico acompañado de un instrumento de cuerda (rememoración de la cítara griega de los primeros rapsodas míticos), coronando una evolución constante entre las cortes refinadas y academias del siglo XVI italiano. Véase Rodríguez García, Naser “El madrigal italiano desde su inicio hasta su plenitud”, *Hoquet* nº 10 (2012), pp. 45-64.

el estilo contrapuntístico más estricto e intermedios en el nuevo estilo de melodía acompañada, siempre con instrumentos, que en uno de los números, en concreto en la *Sonata sopra Sancta Maria*, son los protagonistas, y la voz se reduce a recitar una monodia gregoriana inserta en el tejido instrumental⁶.

La innecesidad de mantener la textura continua del contrapunto vocal, debido al apoyo del bajo continuo, permitió a Monteverdi adaptarse más libremente a las necesidades de cada imagen literaria. Con ello, el compositor rompió una de las pocas ataduras técnicas que le quedaban a la expresión dentro del género madrigal.

Cruda Amarilli

El primer madrigal y a su vez el más famoso del quinto libro bien merece un análisis:

*Cruda Amarilli, che col nome ancora,
d'amar, ah! lasso! amaramente insegni;
Amarilli, del candido ligustro
più candida e più bella,
ma de l'aspido sordo
e più sorda e più fera e più fugace;
poi che col dir t'offendo,
i' mi morrò tacendo.*⁷

Las resoluciones irregulares de sus disonancias fueron rechazadas por Artusi, de la misma forma que en otros los madrigales de la colección castigó el ritmo declamado inserto entre pasajes de contrapunto. Las disonancias que escribe Monteverdi derivan de la ornamentación improvisada de los madrigales de Marenzio y Luzzaschi, entre otros, que conocía bastante bien.

⁶ También en la apertura de la misma obra y en los constantes ritornelos de algunas antifonas (y en el himno *Ave Maris Stella*) los instrumentos tienen mucha independencia. Por otra parte, siguiendo con dicha obra, hay numerosos ejemplos de ilustración musical del texto tanto en las antifonas (*suscitans* y *erigens*, en *Laudate Pueri*) como en los intermedios (*surge* en *Nigra sum*). Todos los ejemplos están elaborados con figuraciones ascendentes como corresponde a su significado.

⁷ Cruel Amarilis, que incluso con tu nombre amargamente enseñas, ¡ay de mí!, a amar. Amarilis, más pálida y más bella que la blanca flor de alheña, pero también que la silenciosa víbora más callada, más fiera, y más fugaz; puesto que al hablar te ofendo, me moriré en silencio. Traducción de Eduardo Fernández Guerrero.

Lo más hiriente para los oídos de Artusi, cuya violencia armónica estaba justificada por el texto, fue la novena que desciende a séptima por salto sobre *ahi lasso*, en la voz superior, sobre un pedal del bajo y rápidas escalas, como retorciéndose, motivadas por la palabra *d'amar*, es decir, que una disonancia desembocaba en otra sin haberse resuelto, y además sobre una base armónica poco consistente.

Abundan las progresiones homofónicas, dando realce al dramatismo del texto, y es muy llamativa la ilustración musical de *e più fugace* como una textura homofónica de rápidos acordes que tienden a descender de volumen, al cerrarse sobre sí mismos, fugándose literalmente de los oídos para acabar en silencio. La aparición del áspid en el quinto verso sugiere una línea ondulante sobre *l'aspido sordo*, al igual que la caracterización que se hace de él como ser fiero invita a una serie de ásperas disonancias. La serie más larga de disonancias se hace sobre *amaramente*, reduciendo el volumen de voces a sólo tres, que efectúan retardos en paralelo sobre la voz más baja.

Para la acción de morir callando, al final, aunque pudiese aconsejar una disminución del volumen de las voces, Monteverdi opta por hacerlas confluir, de una manera tradicional, con una cadencia conclusiva. El desvanecimiento mortal no sería plasmado al final de una obra hasta el *Combattimento di Tancredi e Florinda*, cuyo cierre describe la muerte de Clorinda de una forma portentosa.

SEXTO LIBRO DE MADRIGALES

En su sexta colección de madrigales, Monteverdi lleva la técnica del bajo continuo obligatorio a seis piezas (a las que llama concertadas), aunque todo el libro está compuesto a cinco voces. Desarrolla más los cambios experimentados al hilo de esta técnica, que son avances en cuanto a la mayor flexibilidad de la textura y la forma musical para ilustrar el texto literario. A diferencia de los dos libros anteriores, no tiene dedicatoria sino que parece atender a una demanda comercial más que al agradecimiento de un patrocinio, ya que los tres libros anteriores fueron reeditados un gran número de veces. A pesar de su tardía publicación, de 1614, las piezas fechables corresponden a su residencia en Mantua.

Lamento d'Arianna

El primero de los madrigales es el más tradicional en cuanto a la técnica, pero es complejo en cuanto a la cantidad de secciones (cuatro en total), porque sigue una adaptación teatral de Ottavio Rinuccini, en concreto, la escena del abandono de Ariadna. Para ello, Monteverdi adaptó la exitosa aria de su ópera *Arianna* que ilustraba aquella escena y que se considera el fragmento operístico con más copias de todo el siglo XVII. Del *Lamento d'Arianna* original, que era una sencilla pero vibrante melodía acompañada, Monteverdi hizo, seguramente por encargo, una versión en la tradicional formación madrigalesca a cinco voces. El procedimiento elegido para la adaptación fue sencillo, puesto que, salvo excepciones, la melodía de Arianna pasa a la voz superior y mientras que el continuo se mantiene en el bajo. Las voces intermedias adquieren mayor relieve en los enlaces entre el fraseo de las voces extremas, que tienen una clara cadencia en la versión operística, realizando ecos y anticipaciones, como una textura policoral. Como era habitual, también fue cristianizado como un madrigal espiritual llamado *Pianto della Madonna*.

Ohimè il bel viso

También es muy interesante *Ohimè il bel viso*, ya que las dos voces superiores se separan de las otras tres, realizando exclamaciones sobre *ohimè*, mientras las otras tres voces cantan los versos completos, con una textura homofónica, de manera totalmente impermeable a las exclamaciones de las voces superiores. Se forma, así, una antítesis entre ambos registros, hasta que a la mitad del madrigal se unen las cinco voces. El desgajamiento de una o dos voces del resto del conjunto, que repiten a intervalos regulares una pequeña parte de todo el verso, a modo de interjección, es uno de los recursos más comunes de Monteverdi en estos libros de la mediación de su carrera.

La sestina

Mención aparte merecen las *Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata*, un madrigal dividido en seis partes, que se conoce más vulgarmente como la *sestina*, haciendo referencia a su forma poética. Se trata, por tanto, de un poema largo, de seis estrofas divididas en seis versos, debido a Scipione Agnelli. Se trata de un contrapeso para el *Lamento d'Arianna*, ofreciendo otro poema largo, dividido en partes, que parece ser una de las características diferenciadoras de esta colección. Aunque el carácter participa de idéntico grado de patetismo, en este caso el carácter es más siniestro y con un ánimo más vencido, al tratarse de un recuerdo de la amada donde sería inútil el esfuerzo por entablar comunicación que intenta Ariadna en el otro poema, lo cual se traduce en una música más sosegada, pero en la cual no faltan giros armónicos sorprendentes y recursos comunes en el lenguaje madrigalístico, como la representación musical de los suspiros, quizás con un exceso de repeticiones. Aunque se trata de una de las obras concertadas, con bajo continuo, presentes en el libro, aún no está desarrollada por completo la monodia acompañada, y se trata más bien de un refuerzo de la polifonía, sin llegar a constituir un bajo independiente, con lo cual siempre existe una textura polifónica de al menos tres voces, alguna de ellas doblada por el bajo continuo.

SÉPTIMO LIBRO DE MADRIGALES: *IL CONCERTO*

Publicado en 1619 en Venecia, no por el habitual Ricciardo Amadino sino por Bartolomeo Magni. Por primera vez, Monteverdi publica un libro de madrigales donde se abandona la tradicional formación de cinco voces, que se sustituye por obras con 1, 2, 3, 4 o 6 voces solistas concertadas con instrumentos, con lo cual entra de lleno en la costumbre barroca. Por otra parte, a pesar de la denominación como libro de madrigales, en realidad es una colección heterogénea donde conviven e intentan acercarse los textos de madrigales serios con otros de ascendencia más popular o desenfadada (por ejemplo, las *canzonette*), como en las comedias madrigalescas y las colecciones de Caccini o Cecchino, y que se acumulan hacia el final del libro. El sobrenombre de *Concerto* que

Monteverdi da a la colección, además de a la práctica de la concertación entre voces e instrumentos, con bajo continuo y ritornelos, se refiere a la estructura casi narrativa, por poco de comedia madrigalesca⁸, que viene sugerida por la existencia de una sinfonía como introducción y un baile como conclusión del libro, ambas piezas con gran carga escénica. Sorprende, por otra parte, la acumulación de obras para un solo libro (nada menos que veintinueve), aspecto que perdurará para el siguiente y último libro. Con todas estas características, parece que Monteverdi pretende hacer un serio y concienzudo alarde público de su capacidad compositiva en todos los géneros y estilos posibles y, además, en la síntesis o coordinación de todos ellos. También demuestra, por la adopción de gestos teatrales tan evidentes como el del baile, el acercamiento que el madrigal, al principio puramente lírico, había ido teniendo gradualmente hacia la representación teatral, desembocando en la comedia madrigalesca y por último en la ópera.

Junto a las piezas introductoria y conclusiva, que vamos a analizar detenidamente, destacan las dos *canzonette* concertadas para dos voces e instrumentos, los cuales se oponen a ellas formando ritornelos, y que están hacia el final del libro: *Chiome d'oro y Amor, che deggio far?* También es muy interesante y bella la romanesca a dos voces *Ohimè, dov'è il mio ben?*, que musicaliza un texto de Bernardo Tasso con abundantes y disonantes retardos sin preparación, generando un estricto diálogo imitativo entre las dos voces durante toda la pieza. En este sentido, desde el momento en que entra en juego más de una voz, la vibrante animación imitativa de Monteverdi en este libro de madrigales es magistral, utilizando todos los recursos a su alcance, como si diera una respuesta constructiva a los aparentes peligros de vacuidad que la composición sobre bajo continuo podría esconder. Ni siquiera en las arias solistas del libro, Monteverdi cae en lo vano y redundante, sino que lo hace con gran concentración dramática y justificando por las necesidades del texto la elección de la monodia acompañada.

⁸ Ampliamente difundidas por Orazio Vecchi, las comedias madrigalescas suponen un género teatral de muy escasa coherencia dramática, con carácter generalmente cómico y relajado, que con la excusa de un leve argumento dramático, desarrollan una sucesión de madrigales y piezas afines protagonizadas por personajes muy tópicos, con frecuencia procedentes de la tradicional *commedia dell'arte*, teatro secular con un gran componente de improvisación de donde han permanecido en el imaginario colectivo caracteres como Polichinela (o *Pulcinella* o, en su versión francesa, *Pierrot*), a medio camino entre lo culto y lo popular, que por un lado contribuiría a restarle envaramiento a la alta cultura y por otro a difundir algunos aspectos de ésta en las clases más populares.

Sinfonía: *Tempo la cetra*

Si bien la carga escénica del baile que concluye el libro es evidente, en la sinfonía no podemos evitar imaginarnos al cantante del soneto que se inserta en la pieza, obra de Giovanni Battista Marino, por otra parte con un contenido muy metamusical (para nada madrigalesco), vestido a la antigua, recitando y paseando por la sala, como se hacía en los prólogos teatrales. El soneto tiene un uso estrófico, en lugar de madrigalesco, es decir, que se centra más en la forma que en el contenido. Por otra parte, la temática lo relaciona con el amor pero de una forma tranquila y serena, en paz, a diferencia de la habitual violencia con que se trata el amor en los madrigales. Se relaciona con la tradicional victoria del amor sobre la guerra, es decir, de Venus sobre Marte, introduciendo el equívoco entre el amor y la guerra, que domina el libro. De todo esto surge una pieza de una perfección y tersura magistrales, con unas frases equilibradas, conformadas por arcos donde ningún elemento desentona. Al prologuista lo acompaña un quinteto instrumental de sonoridad muy plena, eminentemente coral, y por tanto muy renacentista, más cercana a los *whole consorts* que a las venideras formaciones barrocas de cámara polarizadas en torno a una voz superior y un bajo continuo entre los que queda un abismo que el *ripieno* se ve obligado a ocupar. Tras la exposición de la sinfonía instrumental, aparece el tenor solista sobre un bajo continuo. Tras cada estrofa del soneto cantada por el solista se intercala un ritornelo abreviado de la sinfonía inicial, con lo que ésta reaparece cuatro veces. Tras la quinta aparición de la sinfonía, se inserta un vivo y alegre pasaje de danza de subdivisión ternaria y por último una sexta aparición de la sinfonía, a modo de *mutis* del prologuista.

*Tempo la cetra e, per cantar gli onori
di Marte alzo talor lo stil e i carni;
ma invan la tento ed impossibil parmi
ch'ella giamma risuoni altro ch'amori.*

*Così, pur tra l'arene e pur tra fiori,
note amorose Amor torna a dettarmi:
Nè vuol ch'io prenda ancora a cantar d'armi,
se non di quelle ond'egli impiega i cori.*

*Or l'umil plectro e i rozzi accenti indegni,
Musa, qual dianzi accorda, infin ch'al vanto
de la tromba sublime il ciel ti degni;*

*riedi a'teneri scherzi: e dolce intanto
lo Dio guerrier, temprando i fieri sdegni,
in grembo a Citerea dorma al tuo canto.⁹*

En el séptimo libro hay otras piezas muy cercanas, como ésta, a la naciente forma del aria o música en estilo recitativo (también llamado expresivo o representativo en su época). El séptimo libro era, además, donde por primera vez se publicaba esta nueva técnica por parte de Monteverdi, puesto que sus anteriores publicaciones habían sido estrictamente polifónicas. Los ejemplos más extremos de canto recitativo en este libro son las piezas *Se i languidi miei sguardi* y *Partenza amorosa*, que se cantan *senza battuta*, es decir, declamando sin más medida que la propia del habla, algo que Monteverdi había ensayado en la ópera. La concertación con instrumentos, que en este libro adquieren una autonomía inusitada para el público ajeno a la corte, y que sorprende en la referida *Tempo la cetra*, llega a su extremo en el madrigal *Con che soavitá, labbra adorate*, donde la voz solista se conjuga con nada menos que nueve instrumentos. En *A quest'olmo, a quest'ombre et a quest'onde*, que amplía la plantilla vocal hasta seis voces, el conjunto de instrumentos concertados se divide en dos grupos, como las voces, contrastando los de tesitura aguda con los de tesitura grave, de una manera muy policoral.

⁹ Afino la lira y, para cantar los honores de Marte elevo mi pluma y mis versos, pero en vano lo intento y me parece imposible que produzca otros sonidos que no sean de amor. Así, en el campo de batalla y entre flores Amor no deja de dictarme notas amorosas y no quiere que cante sobre otras armas que no sean con las que él traspasa los corazones. Junta ahora, Musa, igual que antes, mi humilde plectro y mis burdos e indignos versos para que al fin el Cielo te considere digna de la noble trompeta. Deja entretanto sonreír dulcemente al dios de la guerra por las afectuosas bromas, suaviza su fiera ira y duerma en el regazo de Venus con tu canto. Traducción: Eduardo Fernández Guerrero.

*Il ballo: Tirsi e Clori*¹⁰

El colofón del séptimo libro de madrigales es un baile de carácter bucólico, procedente de 1615, que había sido compuesto por encargo de la corte mantuana. Monteverdi le otorga gran carácter escénico con la participación de dos personajes, que son Tirsi, el pastor, y su ninfa, Clori. Ambos tienen un diálogo al comienzo de la pieza, alternando las dos intervenciones de cada uno. Sus personalidades, o sus géneros, se ven muy claramente diferenciados por la música: Tirsi tiene un ritmo rápido, ternario y mecánico, mientras que Clori tiene un ritmo lento, binario y muy cercano a la declamación por su flexibilidad e imprevisibilidad. Además, Monteverdi planteaba también la diferenciación de sus respectivos soportes de bajo continuo para ayudar a construir sus identidades: a Tirsi le correspondería un clavecín, más viril, y a Clori una tiorba o incluso mejor un arpa, más dulces y por tanto considerados más femeninos.

La cosa no quedaba ahí sino que el compositor aconsejaba la colocación de ambos personajes enfrentados en el estrado y cada uno con su tiorba, la tocase o no durante su intervención. Tras dos intervenciones alternas de cada uno de los personajes, ambos se unen elaborando un dúo con las melodías en paralelo siguiendo el patrón de las intervenciones de Tirsi, con lo que se concreta su unión amorosa final (subordinándose al género masculino, como podemos intuir), que se celebra con la entrada del coro que sumaría tres voces al dúo inicial, conformando un grupo de cinco voces. Todo esto se haría concertado con una amplia y nutrida plantilla instrumental que incluiría un cuerpo de violas de diferentes tesituras, laúdes, contrabajo y espineta.

La alegre y vital sección del baile, cantada y bailada por el coro de manera dramatizada, incluiría seis secciones (cada una de las seis estancias del poema, atribuido a Alessandro Striggio), a cada una de las cuales correspondería una coreografía distinta, siguiendo la proporción sesquialtera, es decir, alternando secciones ternarias con secciones binarias mediante equivalencias rítmicas. Monteverdi, cuyo suegro era el afamado bailarín Giacomo Cattaneo, desarrolla la música del baile de manera magistral,

¹⁰ Debido a la extensión de la letra de esta pieza y de las siguientes, de mayor complejidad que las anteriores, no las reproduciremos por falta de espacio.

a la vez homogénea y variada, con equilibrio pero sin perder el interés constante, con las diferentes melodías conformándose a partir de una célula anacrúsica y naciendo unas de otras. La transición entre el diálogo de Tirsi e Clori y el baile coral se hace por medio de una *entrée* consistente en una progresión armónica muy cadencial (I-IV-V-I) que se repite tres veces, primero como apoyo de la/s voz/voces masculina/s, después de la/s femenina/s y por último de todas juntas. El baile finaliza solemnemente con una sección llamada *Riverenza* en la que sucede la convergencia homofónica de todas las voces de manera plena y se concluye la obra, tras un breve silencio, con una cadencia plagal.

OCTAVO LIBRO DE MADRIGALES: *MADRIGALI GUERRIERI ED AMOROSI*

Publicado en Venecia en la tardía fecha de 1638 por Alessandro Vincenti, iba a ser dedicado al emperador Fernando II, casado con Eleonora Gonzaga, pero éste murió en 1636 y tuvo que ser dedicado a su sucesor Fernando III, como aclara el propio Monteverdi en la dedicatoria. Muchas obras incluidas en el libro eran de años atrás y habían sido escuchadas por Fernando II.

El libro está dividido en dos partes, siguiendo el subtítulo de *Madrigali guerrieri ed amorosi*, por lo que hay una primera parte dedicada a la guerra y una segunda al amor. Sin embargo, esta diferenciación es un equívoco consciente, una paradoja, debido a que las guerras descritas muchas veces no son más que metáforas de cortejos amorosos, como la compartimentada *canzonetta* programática (a tono con el lenguaje madrigalesco) llamada *Gira il nemico insidioso amore*. Ambas partes del libro funcionan como un reflejo mutuo: ambas comienzan con un parecido soneto introductorio (*Altri canti d'Amore* y *Altri canti di Marte*, respectivamente, realizando un retruécano conceptual que da unidad al libro), continúan con el grueso de madrigales, y hacia el final de cada una aparece la música escénica (el *Combattimento di Tancredi e Clorinda* y el *Lamento della ninfa*, respectivamente), finalizando ambas con un baile (*Movete al mio bel suon* y el *Ballo delle Ingrate*, respectivamente). Así pues, cada una de las partes sigue un esquema muy parecido al que presentaba el séptimo libro completo. En el caso de la primera parte, el parecido es aún más marcado puesto que el soneto que prologa a los madrigales se precede de una breve sinfonía a tres voces.

Lo más interesante del octavo libro quizás sea la aportación teórica que hace Monteverdi al estandarizar tres géneros, caracteres o afectos en la música: *concitato*, *molle* y *temperato*, que expresan los afectos de ira, humildad y templanza, expuestos en el prólogo al libro. La auténtica novedad de Monteverdi es el uso del *genere concitato*, que se expresa mediante notas cortas y repetidas rápidamente, dando soporte a un texto que refleje ira. Monteverdi da fe de que era tan novedoso que los instrumentistas ligaban los trémolos de notas, porque no lo entendían, convirtiendo el *genere concitato* en *genere molle*, que es el contrario, pero con el transcurrir del tiempo fue comprendido.

La plantilla instrumental es sorprendentemente amplia en el octavo libro, con instrumentos de cuerda frotada y bajo continuo. Destaca la concertación de los instrumentos agudos con las voces, ya que son muy útiles para la representación del *genere contitato*, oponiéndose con sus trémolos y florituras a las voces, de manera autónoma, como una lucha.

Entre los madrigales no escénicos destaca *Or che'l cielo e la terra e'l vento tace*, compuesto sobre un soneto de Petrarca, demostrando que la tradición más clásica no había muerto a pesar de todo. La plantilla comprende nada menos que seis voces, dos violines concertados y bajo continuo. El madrigal está dividido en dos partes musicales: los dos cuartetos y los dos tercetos del poema. El primer cuarteto obedece al *genere molle* con su lánguida y estática descripción de la naturaleza tranquila, casi como el inicio de *Sfoga con le stelle*. El segundo cuarteto se anima con la aparición de las acciones *veglio*, *penso*, *ardo*, *piango*, que, separadas por silencios, tienen una tensión creciente hacia el séptimo verso, donde el *genere concitato* es propiciado por la aparición de la frase *Guerra è il mio stato*, para luego ir descendiendo de tensión hasta la palabra *pace*.

Lamento della ninfa

No se trata poéticamente de un madrigal sino de una *canzonetta* de Ottavio Rinuccini adaptada musicalmente de manera escénica. Posiblemente es el fragmento más popular de todo el libro. Se divide en tres partes, de las cuales las extremas son un prólogo y un epílogo a cargo de un trío masculino, con un lenguaje típicamente madrigalesco que

destaca palabras clave como *dolor* y *cor*, que son alargadas con disonancias armónicas. La sección central es el lamento propiamente dicho, donde la parte principal es el canto de la ninfa, dolida de amor, de la que se compadece el coro masculino aprovechando las cesuras del *ostinato*. El canto de la ninfa es bastante libre, en estilo recitativo, pero ajustándose al ritmo impasible del bajo *ostinato* instrumental, que realiza 34 veces un tetracordo frigio descendente, funcionando como un efecto sencillo pero de gran poder dramático al oponerse fríamente a la errática ninfa y al periódico recordatorio del coro.

Combattimento di Tancredi e Clorinda

El *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, que data de 1624, representa el mayor experimento del ya de por sí experimental octavo libro. Con él, Monteverdi quería poner música a los tres géneros en una misma pieza, sobre un vasto texto en prosa de la *Gerusalemme liberata* y la *Gerusalemme conquistata* de Torquato Tasso.

Esta obra supera todo lo publicado anteriormente dentro del género representativo por su naturaleza fuertemente dramática, su alternancia súbita entre narraciones y diálogos, su duración, su heterogeneidad y la aparición de más de un personaje: los dos combatientes y un narrador omnisciente que termina por ocupar el papel preponderante al describir la acción y enlazar las escasas apariciones de los dos personajes. Este narrador se comunica con un vívido estilo arioso, con un ritmo predominantemente silábico, aunque ornado con melismas para destacar ciertas palabras, y animado por rápidos silabeos de acuerdo con el *genere concitato*. Está mucho más cercana al lenguaje de las óperas *Orfeo* y *Arianna* que a los madrigales representativos anteriores.

Su efecto debía causar mucha sorpresa puesto que era un madrigal representativo inserto entre madrigales puramente líricos. Los instrumentos concertados debían ocultarse a la vista del público, y los dos combatientes, Tancredi y Clorinda (a quien Tancredi confunde con un hombre hasta que descubre su seno herido), debían ir caracterizados físicamente y atravesar el espacio donde estuviese el público¹¹. Junto a los

¹¹ De nuevo vemos cómo la pasión que suscitaba el teatro sirvió como un potente vector de experimentación.

dos combatientes y al narrador, que es un tenor al igual que Tancredi, se organiza una plantilla instrumental de cuatro violas *da braccio* de varias tesituras, un contrabajo y un clavecín. Generalmente hay una monodia estricta, con el bajo continuo como único acompañamiento instrumental, salvo momentos puntuales de *tutti* como la descripción de las luchas, ciertos ritornelos y la muerte de Clorinda, por lo que su lenguaje musical es perfectamente barroco. En esta obra aparece casi por primera vez el *pizzicato*, que se indica de manera muy detallada en la partitura, introducido como efecto bélico¹².

La estructura de la obra va surgiendo del texto, contrastando secciones de clímax y de reposo. La narración comienza con la alternancia de los géneros *molle* y *concitato* y la curiosa descripción instrumental del trote del caballo de Tancredi, que arranca lentamente. Poco antes del trote hay una *circulatio* instrumental sobre *va girando*, mientras el narrador se mantiene sobre su cuerda de recitación. Tras un rapidísimo diálogo en el que el narrador realiza ágiles enlaces entre los personajes, los instrumentos toman de nuevo la iniciativa para indicar el lento acercamiento de los combatientes sobre *vansi incontro a passi tardi e lenti*. Una breve conclusión instrumental (que luego se convertirá en un ritornelo) cierra esta primera sección.

La segunda sección es mucho más calmada y actúa como contraste, con una reaparición del solemne ritornelo. Lo más destacable quizás es el lento ascenso desde *notte a chiaro sol*¹³.

La tercera sección comienza ya contrastando con la precedente por su uso del *genere concitato*, donde los instrumentos llegan a realizar rápidas escalas ascendentes y descendentes, veloces imitaciones contrapuntísticas y ritmos en *ostinato*, con el narrador recitando rápidamente sobre una sola nota. Es en la culminación de esta sección, en el fragor de la lucha que se intenta describir, donde aparece el *pizzicato*, de una manera muy espectacular, pero antes de esta culminación hay un breve episodio de relax en el que el

¹² Sólo se le adelantó Tobias Hume, que con la misma intención descriptiva lo incluyó en una obra publicada en 1605.

¹³ *Noche y claro sol*, respectivamente.

narrador ejecuta estáticos declamados sobre largas y líricas frases instrumentales, a modo de contraste interno.

Un largo trémolo nos conduce a la siguiente sección de reposo, una vez que Tancredi atraviesa a Clorinda con la espada y brota sangre, revelándose su verdadera identidad y el error cometido al disponerse a la lucha. El trémolo se hace sobre un acorde mayor, pero es al aparecer la palabra *sangue* cuando el *genere molle* se retoma sobre un expresivo y eficaz acorde menor. Sólo el lamento sobre *O nostra folle mente*, que se sale de toda la tesitura circundante, viene a romper el ambiente estático del *genere molle*, provocando una tensión que luego decrece suavemente, tras varias réplicas, hasta el cierre de esta cuarta sección.

La quinta sección vuelve a retomar el diálogo, esta vez más calmado, entre los dos combatientes, durante el cual la tensión va creciendo hasta estallar en una nueva lucha, apoyada otra vez por trémolos. Terminada la nueva escaramuza, vuelve un largo episodio usando el *genere molle*, en el que el narrador describe cómo Clorinda está herida (*Ella già sente morirsi e'l piè le manca egro e languente*) con evidente vocación retórica unida al violento erotismo de su pecho atravesado por la espada. Tras la frase que le sigue, que retoma el *genere concitato*, es introducida la sección final, que consiste en la oración, desvanecimiento y muerte de Clorinda, que siente infundirse en ella un espíritu de fe y caridad que le permite morir en paz, solicitando el bautismo y, de alguna forma, la “buena muerte”.

El narrador tiene un último momento destacado antes del desvanecimiento de Clorinda, con el rápido y fugaz coleteo ascendente y quebrado por silencios sobre *la vide e la conobbe* y con las patéticas exclamaciones sobre *ahi vista!* y *ahi conoscenza!*, formadas por dos saltos de sextas descendentes (inevitables para la *exclamatio* en la retórica renacentista), separados entre sí por un semitono ascendente. La muerte de Clorinda, en paz consigo misma, es un pasaje muy descriptivo, conmovedor y etéreo, dominado por el *genere molle* y plagado de giros armónicos sorprendentes, como el giro final, en un *sotto voce* rodeado por el halo de las violas. Esta misma técnica del halo será la que usará Johann Sebastian Bach para las intervenciones de Cristo en *La Pasión según San Mateo*.

Aún más allá, y aunque pueda resultar una consideración exagerada, este interés por los efectos tímbricos que demuestra Monteverdi tanto en la muerte de Clorinda así como en los *pizzicati* de las luchas previas o la identificación genérica de Tirsi y Clori en el (ya lejano conceptualmente) séptimo libro, lo llevan cerca de Debussy o Ravel, o cuanto menos a Gluck y Berlioz, compositores asimismo teatrales que revolucionaron el uso del sonido.

Lo que sí está claro es que con el *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, Monteverdi está metido ya de lleno en la descripción de las pasiones con un lenguaje musical barroco, y por fin podemos dar por terminado el proceso del madrigal como potente instrumento de transición entre el Renacimiento y el Barroco, en un momento en que el género del madrigal ya había pasado de moda y que sólo Monteverdi se atrevió a visitar para dar ejemplo de su maestría en la tradición, en la experimentación y en la síntesis de ambas.

CONCLUSIONES

Hemos visto cómo la transición del lenguaje renacentista o manierista al barroco en la carrera de Monteverdi puede hacerse observando la trayectoria de sus ocho libros de madrigales publicados en vida. Partiendo de un lenguaje inserto en la plenitud del madrigal renacentista, Monteverdi explota todo lo posible la retórica de los poemas, sin perder unidad musical, si bien lo hace dentro de un ámbito preferentemente diatónico, con detalles cromáticos que, debido a su excepcionalidad, cobran mayor importancia. En ese aspecto, uno de sus mayores logros es *Si ch'io vorrei morire*. Monteverdi demuestra sobre todo una especial preocupación por liberar a la palabra de un ritmo mensurado, antinatural para la prosodia, para lo cual se acerca al ritmo *parlato* o declamado, con el que experimenta de forma notable en *Sfogava con le stelle*.

El quinto y el sexto libros funcionan como bisagra estilística, al continuar con la técnica del contrapunto renacentista pero introducir discrecionalmente el bajo continuo, a veces optativo, con un resultado que aún merece ser desarrollado.

En los libros séptimo y sobre todo octavo, el bajo continuo aparece totalmente desarrollado, llegándose a la monodia acompañada y por tanto a un lenguaje barroco, permitiendo la descripción fluida de pasiones o afectos y una prosodia muy libre a medio camino entre la declamación, la gestualidad y el canto. Los efectivos crecen y de una plantilla vocal de 5 voces sin necesidad de acompañamiento instrumental, se pasa a una plantilla vocal muy variable, desde el canto solista, con una plantilla instrumental igualmente variable, que caracteriza a los personajes con su timbre y que se opone a los cantantes describiendo o acompañando la acción mediante ritornelos, aportando hallazgos probados en las primitivas óperas del mismo autor y de otros contemporáneos.

BIBLIOGRAFÍA

ATLAS, Allan. *La música del Renacimiento: La música en la Europa Occidental, 1400-1600*. Madrid: Akal, 2002.

FABBRI, Paolo. *Monteverdi*. Madrid: Turner Música, 1989.

MARTÍNEZ MIURA, Enrique. *Claudio Monteverdi (1567-1643): Madrigales*, Colección *Clásica*, nº 38. Madrid: El País, 2004.

RODRÍGUEZ GARCÍA, Naser. “El madrigal italiano desde su inicio hasta su plenitud”. *Hoquet* nº 10 (2012), pp. 45-64.

EL TRABAJO DE LA MUJER EN LA MÚSICA. MUJERES DE LOS COMPOSITORES

María Jesús Viruel Arbáizar

Resumen:

El papel de la mujer en la historia siempre se ha visto relegado a un segundo plano. Con la presente publicación lo que se pretende mostrar es que ya, desde los inicios del siglo XX y antes de la eclosión a finales de siglo de los estudios de género aplicados a la música, existían estudios contrastados al respecto. Perteneciente a una familia vinculada a la música¹, Arthur Elson (1873- 1940) dedicó el presente libro a su madre y con él intentó dar una visión femenina de la música. El capítulo escogido, dedicado a las mujeres de los compositores, nos da la visión a la vez innovadora para la fecha y por otra parte sesgada, que aún se tenía de ellas, y nos permite reflexionar sobre cómo se ha ido avanzando en este campo.

Palabras clave: Mujeres compositoras, estudios de género

DIFUSIÓN DE PUBLICACIONES

Fuente

ELSON, Arthur. *Woman's Work in Music*. Boston: L.C.Page & Company, 1903.

Consultado con permisos de uso y manipulación en:

ELSON, Arthur. "Wives of the composers". En: *Woman's Work in Music*, pp. 61-89.

<<http://www.gutenberg.org/files/20571/20571-h/20571-h.htm>>

(Consultado 15-12- 2014).

¹ Sadie, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Volumen 6. London, Macmillan, 1910, p. 145. Aparece una entrada dedicada a su padre Louis Charles Elson, firmada por Karl Kroeger. Ésta es idéntica en la edición de 2001.

INTRODUCCIÓN

En la musicología, dedicada al estudio de la música “cultura” occidental, un estudio pionero fue el publicado por Sophie Drinker en 1948, *Music and Women*, [...]. Pero el trabajo de Dinker fue un caso aislado hasta prácticamente la década de los setenta, en el que los historiadores empezaron a interesarse de forma creciente por el estudio de las compositoras y sus obras².

Desde la década de los años setenta del siglo pasado, el papel de la mujer en la sociedad ha ido evolucionando de forma vertiginosa en los distintos campos de ésta. En el ambiente musical -como intérprete, compositora, directora,...- estos cambios se van produciendo lentamente. Siendo un ámbito gestionado tradicionalmente por hombres, la figura de la mujer estaba presente, aunque siempre aparecía relegada a un segundo plano. El artículo pretende mostrar que desde los inicios del siglo XX, la preocupación por recuperar la memoria histórica de la mujer dentro de la música está presente. Probablemente una vez que se lea la traducción del capítulo de Elson, descubramos que no aporta ningún dato biográfico sobre estas mujeres que no se conozca ya sobradamente. Lo realmente novedoso será ver cómo se reivindica el papel de ellas dentro del ambiente musical desde la pluma de un hombre.

Para hacer una lectura más contrastada y poder sacar una conclusión objetiva -en la medida de lo posible- se realizará una búsqueda de las mujeres que aparecen en el capítulo escogido del libro de Arthur Elson en las distintas ediciones del diccionario *Grove*³ y se observará la repercusión, o no, de sus palabras en las futuras investigaciones sobre esas mujeres relacionadas con el ámbito musical y/o mujeres músicos.

El libro *Woman's Work in Music (El trabajo de la mujer en la música)*, cuya primera publicación data de 1903, presenta varios capítulos dedicados a la figura de la mujer a lo largo de la historia, desde Roma hasta el Romanticismo; otro dedicado especialmente a Clara Wieck y Robert Schumann y a otras mujeres románticas; además presenta un estudio por países. El capítulo elegido para la traducción es el tercero, que

² Ramos López, Pilar, *Feminismo y Música: Introducción crítica*, Madrid, Narcea, 2003. p.20.

³ Las ediciones de 1904, 1980 y 2001. Ver bibliografía.

sirve de nexo de unión entre los enfoques anteriores; y finaliza con unas conclusiones - que se comentarán posteriormente.

El hecho de elegir el capítulo “Wives of the composers” (*Las esposas de los compositores*) para la traducción estuvo motivado por dos razones principales: la primera es la originalidad del título, poco contextualizado con los demás del libro, lo que despertó mi curiosidad; y la segunda es ver el planteamiento que se daba de las ‘mujeres de’ en esa búsqueda reivindicativa y de reconocimiento que plantea el autor⁴.

LAS ESPOSAS DE LOS COMPOSITORES

Entre las mujeres que han influido en la música sin tener que crearla⁵, ninguna ha tenido mayores posibilidades de utilizar su poder que las esposas de los compositores famosos⁶. A menudo se las ha dotado de no desdeñable genio de la música en sí mismas, pero han tenido que sacrificar sus pretensiones de reconocimiento, por el cuidado de las tareas domésticas. A veces, en raras ocasiones, tenían la capacidad de realizar la doble tarea de cuidar el hogar y continuar con sus trabajos musicales. Su historia es interesante en sí, y desde el tiempo del gran Johann Sebastian Bach, que se erige como un modelo de la pureza interna, hasta el día de hoy, han desempeñado una parte importante en la configuración los destinos musicales del mundo.

[...]

En Alemania, la herencia de los *Minnesingers* cayó sobre los gremios de aficionados musicales en las crecientes ciudades comerciales. Menos poético que sus predecesores, estos maestros cantores, como ellos se denominan a sí mismos, a menudo se refugiaron en reglas arbitrarias y establecían formas métricas que empobrecieron la verdadera inspiración. Que había una cierta poética de auténtico sentimiento y humor entre ellos se muestra en la obra de Hans Sachs, el más grande del lugar. Escribió muchos poemas y obras de teatro, de los cuales los *Fassnachtspiele* eran los más populares y que más

⁴ La dedicatoria del libro la hace “a la señora de Louis C. Elson, abnegada esposa y madre en una familia musical, este libro es cariñosamente dedicado por su hijo”.

⁵ A medida que avance la lectura, veremos que hasta la llegada de Bach, todas las mujeres que cita son compositoras.

⁶ Afirmación arriesgada que luego no queda demostrada.

regocijo provocaban. A diferencia de la versión de su vida dada en la ópera de Wagner, tuvo un segundo matrimonio tardío en la vida; y contrario a la experiencia general en estos casos, el matrimonio fue feliz, y su joven esposa estaba sumamente orgullosa de su famoso marido. Pero en el trabajo creativo real, la mujer del maestro cantor no jugó ningún papel.

La música sacra y la ciencia de la composición florecieron como nunca antes. Es adecuado decir que la música antigua era horizontal, mientras que ahora es vertical; y el contraste entre el entretreído de las voces que van juntas sin problemas, y nuestras melodías simples con el apoyo de acordes masivos [...]. Este entramado llevó a un estilo de música que era extremadamente complejo, que ofrecía más habilidad intelectual y matemática que fervor emocional. Es habitual decir que este estilo de composición no era adecuado para las mujeres, y pasaremos por alto el comentario casual de que no existen mujeres compositoras de esta época. Pero la investigación moderna ha demostrado la inutilidad de esta declaración.

Los registros de las escuelas holandesas son escasos, por lo que es en Italia donde se localizan los primeros ejemplos de mujeres expertas compositoras. El primer gran nombre es el de Maddalena Casulana⁷, que nació en Brescia sobre 1540. Sus composiciones publicadas tomaron la forma de dos volúmenes de madrigales, emitidos en 1568 y 1583. Cronológicamente le sigue Vittoria Aleotti⁸, natural de Argenta. Su *opus magnum* se publicó en Venecia, en 1593, bajo el título florido, *Ghirlanda dei Madrigali un 4 Voci*. Francesca Baglioncella⁹, nacida en Perugia en el mismo siglo, es otra exponente del arte, mientras Orsina Vizzani¹⁰, quien primero vio la luz

⁷ Casulana [Mezari], Maddalena: con entrada propia en el diccionario *New Grove* desde la edición de 1980, la mantiene en la de 2001. Firmada por el mismo colaborador Thomas W. Bridges, la única novedad en la edición de 2001 es la ampliación de la bibliografía dedicada a ella.

⁸ Aleotti, Vittoria: con entrada propia en el diccionario *New Grove* desde la edición de 1980, firmada por el colaborador Adriano Cavicchi. La edición de 2001 aparece firmada por Suzanne G. Cusick; denota una revisión respecto a la anterior, ya que cita la posibilidad de que la que en 1980 aparecía como su hermana Rafaella pudiera ser ella misma.

⁹ No aparece registrada en ninguna de las ediciones consultadas del diccionario.

¹⁰ No queda demostrado que ambas puedan ser o no la misma persona: Orsina Vizzani y Lucrezia Orsina Vezzana.

en Bolonia en 1593, no sólo compuso muchas piezas de esta forma, sino que se hizo popular entre los amantes de la música en Italia por tocar su propia obra y la de otros.

El año 1600 se consideró el principio de la ópera, debido al trabajo de Peri y sus compatriotas florentinos en un intento de ‘Resucitar los justos designios de Grecia’.

Entre los primeros compositores de ópera se encuentra la encantadora y consumada Francesca Caccini¹¹, hija de Giulio Caccini amigo de Peri y rival formidable. Nacida en Florencia en 1581, y educada de la manera más minuciosa, fue durante muchos años el ídolo de su ciudad natal, no sólo por su gran talento en el canto y composición, sino también por la exquisita belleza de sus poesías latina y toscana. Entre otras obras musicales cuyas dos ejemplos de la nueva forma, *La Liberazione di Ruggiero* y *Rinaldo Innamorato*, se conservan en la actualidad. Una compositora contemporánea que trabajó en el mismo campo fue Barbara Strozzi¹², cuya ópera, *Diporti d'Euterpe*, fue recibida con éxito en Venecia en 1659. En la colección moderna de Ricordi de viejas canciones italianas hay algunos ejemplos de su habilidad en otras direcciones

En el campo de la música religiosa italiana, tampoco, se mantuvieron las mujeres inactivas. Catterina Assandra¹³, a principios del siglo XVII, escribió varias obras religiosas, de las cuales *Veni Sancte Spiritus*, para dos voces, logró más que un mero reconocimiento. Margarita Cozzolani¹⁴ y Lucrezia Orsina Vezzana¹⁵, ambas religiosas,

¹¹ Francesca Caccini [Francesca Signorini; Francesca Signorini-Malaspina; Francesca Raffaelli; ‘La Cecchina’]: probablemente la más estudiada y difundida de todas las de su época. Aparece en la edición de 1904 en la entrada de su padre Giulio Caccini. En la edición de 1980 tiene una propia firmada por Carolyn Raney; y en la edición de 2001 –firmada por Suzanne Cusick– aparece una detallada lista de trabajos, así como una bibliografía ampliada y actualizada con documentos de 1997.

¹² Strozzi, Barbara [Valle, Barbara]: con entrada propia en el diccionario *New Grove* desde la edición de 1980, firmada por la colaboradora Carolyn Raney. La edición de 2001 aparece firmada por Ellen Rosand y Beth L. Glixon. Es una de las compositoras más estudiadas de su época e incluso de la historia. El catálogo de obras aparece más detallado que en la edición anterior y la bibliografía con material publicado hasta el año 1999.

¹³ Assandra, Caterina [Agata]: con entrada propia en el diccionario *New Grove* desde la edición de 1980, firmada por el colaborador Jerome Roche. La edición de 2001 aparece firmada por Robert L. Kendrick, en ella se incorpora bibliografía actualizada hasta el año 1996.

¹⁴ Cozzolani, Chiara Margarita: con entrada propia en el diccionario *New Grove* desde la edición de 1980, sin firmar y con escasa información. La edición de 2001 aparece firmada por Robert L. Kendrick, en ella se amplía el listado de obras y aparece una bibliografía, inexistente en la anterior edición, con publicaciones hasta 1996.

¹⁵ Vizzana [Vizana], Lucrezia Orsina: con entrada propia en el *New Grove* desde 2001. Firmada por Craig Monson, presenta una bibliografía exclusiva del colaborador fechada en los años noventa del siglo pasado.

ganaron renombre por sus motetes y otras obras sacras. Cornelia Calegari¹⁶, nacida en Bérgamo en 1644, ganó el reconocimiento de sus compatriotas por su maravilloso canto y sus interpretaciones al órgano, así como por sus muchas composiciones. Su primer libro de motetes lo publicó con quince años. Las formas más elevadas no poseían ninguna dificultad para ella, y entre sus obras están varias misas para seis voces, con un papel decisivo del acompañamiento. Estos nombres son suficientes para demostrar que la mujer pudo mantenerse firme, incluso en una época en que la música aparentemente había desterrado las cualidades emocionales con las que se dice ellas más simpatizaban.

Las mujeres de otros países no estaban ociosas en este período de actividad musical. Alemania, a pesar de sus escasos registros, puede mostrar al menos un gran nombre. Madelka Bariona¹⁷, que vivió durante el siglo XVI, confirmó la reputación musical de su país mediante la publicación de siete salmos a cinco voces en Altdorf, en 1586. Bernarda Ferreira de Lacerda¹⁸, de nacionalidad portuguesa, ganó gran renombre por sus escritos y su conocimiento de idiomas. Felipe II de España deseaba confiarle la educación de sus hijos, pero ella se negó, alegando que deseaba dedicar todo su tiempo a estudiar. Muchos de sus manuscritos, composiciones y escritos musicales se conservan en la Biblioteca Real de Madrid.

Francia puede presumir de un verdadero genio en Clementine de Bourges¹⁹, nacida en Lyon en el siglo XVI. Las autoridades como Mendel y Grove²⁰ le otorgaron su sitio con los más grandes de su tiempo. Sostenía una alta posición entre los líderes intelectuales, tanto por su gran aprendizaje como por su habilidad musical. Mostraba un completo dominio de muchos instrumentos, y sus dones en la composición están ampliamente demostrados por sus piezas para coro a cuatro voces, que se pueden encontrar en la recopilación de órgano de J. Paix. Su carrera tuvo un final prematuro

¹⁶ Calegari, Maria Cattarina [Cornelia]: con entrada propia en el diccionario *New Grove* desde la edición de 1980, firmada por Walter W. Schurr con escasa información y bibliografía poco precisa sobre la compositora. La edición de 2001 aparece firmada por Robert L. Kendrick, en ella se amplía levemente el listado de obras y aparece una bibliografía con publicaciones del propio colaborador en 1996.

¹⁷ No aparece registrada en ninguna de las ediciones del diccionario consultadas.

¹⁸ No aparece registrada en ninguna de las ediciones del diccionario consultadas.

¹⁹ No aparece registrada en ninguna de las ediciones del diccionario consultadas.

²⁰ Sin embargo no aparece con entrada en su diccionario.

causado por el dolor. Comprometida con Jean de Peyrat, un funcionario real, él encontró la muerte en una escaramuza con los Hugonotes en 1560. Su dolor resultó incurable, y murió al año siguiente.

Aunque la desafortunada Mary, reina de Escocia²¹, pertenece a las tierras del norte, el crédito de su talento puede ser bastante reconocido en Francia, donde recibió su educación. Ella no hizo intento alguno con formas musicales más ambiciosas, pero escribió muchas canciones, entre ellas *Las! Baño mon doux Printemps* y *Monsieur le Provost des Marchands* con las que consiguió notable éxito en su día.

Con la llegada de Bach, la música dejó de ser el seco estudio matemático característico de la tardía Edad Media, en sus manos se tiñó de verdadero sentimiento. Descendiente de una familia de músicos famosos, nació en la pequeña ciudad alemana de Eisenach, en 1685. Estudió sus primeros años en Ohrdruf, mostrando estar dotado de una genialidad inusual. Obligado a sustentarse sólo con quince años, consiguió los recursos por sí mismo, en el Convent School de St. Michale's, en Luneburg, gracias a sus talentos musicales. Después de una corta temporada como músico de la corte en Weimar, fue organista de la New Church en Arnstadt, donde conoció a la que sería su primera esposa. La primera mención sobre él se realiza en un informe del consistorio, criticando al joven organista por algunas infracciones de disciplina. En este informe aparece que él había pedido permiso para ausentarse por cuatro semanas para estudiar, y estuvo fuera por cuatro meses; tocó interludios que el consejo de reverendos consideró demasiado largos y complejos; y, por ser reprobado, los hizo demasiado cortos; y una vez, durante el sermón, fue más allá y se quedó durante ese tiempo en una bodega. El último encargo, con el que apareció una extraña mujer, fue el de tocar música en el coro. Esta 'extraña mujer', que tocaba música con Bach en la soledad de la iglesia vacía, no era otra que su prima: María Bárbara²². Un año después (1707) se casó con ella, y la llevó a Muehlhausen, donde encontró un puesto menos problemático como organista en la iglesia de St. Blasius.

²¹ No aparece registrada en ninguna de las ediciones del diccionario consultadas.

²² No aparece registrada en ninguna de las ediciones del diccionario consultadas con entrada propia; siempre va asociada al apellido Bach y al árbol genealógico de la familia como esposa y madre de compositores.

La vida doméstica de Bach y su esposa era un ejemplo del típico matrimonio de toda la vida. Todos sus amigos coincidían en llamarlo un ejemplo claro de *Haus-Vater* (padre casero), una mención aplicada a aquellos hombres dedicados a las familias, y que no sacrifican la felicidad familiar por la fama y la fortuna. Como persona, era agradable con todo el mundo, con conocidos y amigos íntimos, y su casa era siempre el centro de vívidos encuentros. Junto con su mujer, cuidaron con esmero la educación de sus hijos, nada menos que seis antes de su muerte anticipada en 1720.

Bach no era un hombre que pudiera estar mucho tiempo viudo, y al año siguiente el afligido compositor comenzó a considerar un segundo matrimonio. Su elección fue Anna Magdalena Wulken²³, una cantante de la corte de Coethen de veintiún años. Y el feliz enlace ocurrió el 3 de diciembre. Ella tenía buenas cualidades musicales, y amenizó el círculo doméstico con su preciosa voz de soprano. No contenta con sólo tomar parte en los trabajos de su marido, aprendió de él a tocar el clavicordio y leer bajos cifrados, y le prestó una ayuda incalculable copiando música para él.

Poco después del matrimonio, Bach y su esposa comenzaron un libro manuscrito de música, titulado *Clavier Buechlein von Anna Magdalena Bach, Anno 1720*. En la primera página se escribía una denuncia alegre de la melancolía y hostilidad al arte inculcada tan a menudo por los calvinistas de esa época. Este libro y otro del mismo tipo, que le prosiguió cinco años después, se conservan en la Biblioteca Real de Berlín. En ellos hay una serie de piezas de clavicordio, de Bach, Gerhard, y otros; algunos himnos y canciones sacras; varias canciones divertidas, describiendo las reflexiones de un fumador; y algunas más, aparentemente dirigidas a su esposa, y dando pruebas fehacientes de su devoción por ella. Su retrato fue pintado por Cristofori, pero desapareció después de estar en posesión de uno de los hijos.

Como resultado de su segundo matrimonio, Bach fue bendecido con trece hijos más, seis hijos y siete hijas. Todos sus hijos lo amaban, y su amabilidad y sinceridad

²³ No aparece registrada en ninguna de las ediciones del diccionario consultadas con entrada propia y apellido de soltera; siempre va asociada al apellido Bach y al árbol genealógico de la familia como esposa y madre de compositores.

permitió que conservara su respeto al igual que su afecto. Con toda su actividad nunca estuvo demasiado ocupado para dedicar tiempo a su círculo familiar, donde, en su vida tardía, tocaría la viola para amenizar su corazón doméstico. Es triste pensar en el destino de la pobre esposa en contraste con tanta felicidad familiar. Después de la muerte de Bach, en 1750, ella se esforzó con valentía por apoyar y sacar adelante a sus hijos, pero cada vez se empobrecía más, y se vio forzada a acabar sus días en un hospicio, y fue enterrada en la tumba de un indigente.

Menos feliz que Bach en su vida de casado fue Franz Josef Haydn. Después de una infancia de pobreza y lucha, consiguió una posición como director de música para un noble bohemio, el Conde Morzin. Sin embargo, este puesto no era muy lucrativo, por componer ganaba sólo 100 dólares al año, las clases no le proporcionaban mucha riqueza, y sus composiciones no le aportaron nada. A pesar de ello, sus problemas económicos no lo apartaron de la idea del matrimonio, incluso teniendo en cuenta que el Conde Morzin nunca mantenía a hombres casados en su servicio. Según el poeta Campbell, el matrimonio se ve como locura en nueve casos de diez, y la aventura de Haydn no era una excepción.

La persona a la que el compositor mostró afecto fue la hija pequeña del barbero, llamada Keller²⁴. Él la había conocido en un coro de niños en la iglesia de St. Stephen, en Viena, y ella se convertiría en una de sus alumnas después. Por alguna razón inexplicable, esperemos que no fuese debido al amor del joven compositor, se convirtió en monja, y renunció a toda maldición y matrimonios del mundo. El barbero, para compensar el desencanto del pretendiente, y muy probablemente deseando quitarse de en medio a dos hijas, le sugirió inmediatamente al joven amante que tomara a la hermana mayor en su lugar. Aparentemente dándose cuenta de que el matrimonio era en el mejor de los casos una lotería, Haydn aceptó la proposición.

El matrimonio tuvo lugar en St. Stephen's, el 26 de noviembre, 1760. Si el Conde Morzin hubiera hecho una excepción con Haydn, y le hubiese permitido quedarse, a pesar de este evento, no vale la pena preguntárselo, ya que el noble hombre se encontró con

²⁴ Anna Theresia Keller y Maria Anna Aloysia Apollonia Keller, hermanas, no disponen de entrada propia en ninguna de las ediciones consultadas del *Grove*.

problemas financieros, y se vio forzado a abandonar su institución musical. Afortunadamente para el joven genio, algunos de sus trabajos fueron escuchados y admirados por el Príncipe Paul Esterhazy, quien demostró su buen criterio musical acogiendo a Haydn en su servicio y llegando a ser el patrón de por vida del compositor.

No hubo mucho afecto entre Haydn y su mujer en el comienzo de su vida común. Él declaró, sin embargo, que comenzó a tener sentimientos verdaderos por ella, y habría incluso tenido sentimientos más profundos si ella se hubiese comportado de manera razonable. Las esposas de los grandes hombres están normalmente orgullosas de los logros de sus maridos, y no les cuesta demostrarlo. Pero la hija del barbero de Viena tenía una falta absoluta de aprecio por su regalado consorte. Como Haydn pudo apreciar por sí mismo, a ella le habría dado igual si hubiese sido zapatero en lugar de artista. Ella utilizaba las partituras como papillotes y base para las pastas familiares; ella hacía continuo uso de los privilegios conyugales quitándole dinero de los bolsillos, incluso, una vez en Londres, su egoísmo llegó hasta tal punto que le pidió comprar una casa, que a ella le encantaba, para poder tener un hogar para ella después de enviudar.

A pesar de todos estos problemas, Haydn mantuvo un silencio digno sobre su infelicidad doméstica, y sólo se menciona dos veces en sus cartas. Durante un largo tiempo él aguantó las pruebas pacientemente, pero con el tiempo no aguantó más y abandonó el hogar para vivir aparte del tormento doméstico. La mujer que esperaba tener una casa permanente durante su viudez, acabó su solitaria existencia en 1800, nueve años antes de la finalización de la carrera de su marido.

Con este hecho en mente, no es de sorprender que Haydn buscara a veces el consuelo que no encontraba en casa en cualquier otra parte. Era devoto de la compañía femenina, especialmente cuando estaban bien dotadas de atracciones personales. Debió de poseer formas halagadoras, ya que no tenía atractivo personal, y él mismo reconocía que sus admiradores “no estaban tentados en absoluto por su belleza”. Su calidez natural le hacía tener don para los niños, una bendición que le fue denegada en su propio hogar. Una de sus pasiones más violentas tuvo por objeto a una joven cantante italiana de

diecinueve años, Luigia Polzelli²⁵. Al parecer, ella no era feliz con su marido, y un lazo de simpatía mutua se dibujó entre el compositor y ella. Tras la muerte de su marido, convenció a Haydn para firmar una promesa de matrimonio con ella si su mujer moría, pero el compositor repudió después el acuerdo, probablemente no desearía repetir su primer desacierto matrimonial.

Otro romance se encuentra en las cartas de amor enviadas al compositor por una encantadora viuda de Londres, llamada Schroeter²⁶. Sin escapar de los límites de la decencia, él fue capaz de sacar algún provecho de este episodio, porque dio clases a su admiradora, y le permitió hacer copias manuscritas para él. Al parecer, la amistad era más una búsqueda de ella misma como sus cartas lo atestiguan. Éstas eran copiadas de forma ordenada en uno de sus cuadernos de notas, junto con varias divertidas *Anecdots*, una descripción de la niebla de Londres, "lo suficientemente gruesa como para ser esparcida en el pan". [...]

Mozart fue otro genio de la música que se vio obligado a aceptar como segunda opción la hermana de su primer amor, aunque en su caso los resultados no fueron tan desastrosos como con Haydn. Fue en Mannheim, en el camino a París, que Mozart entabló amistad con el copista Weber, y sucumbió a los encantos de su hija, Aloysia²⁷. Pero Leopold Mozart, supo jugar sabiamente el papel de padre severo, pronto aceleró la desconfianza juvenil en su camino a la capital francesa. Hay un proverbio francés que nos dice,

"Nous revenons toujours

*A nos premiers amours,"*²⁸

y un año más tarde regresó. Pero Aloysia, ahora famosa como cantante, pronto dejó claro

²⁵ Polzelli [Polcelli; née Moreschi], Luigia: con entrada propia en el diccionario *New Grove* desde la edición de 1980, firmada por Hors Walter con información asociada siempre a la figura de su marido. La edición de 2001 aparece firmada por el mismo colaborador sin novedosas aportaciones con respecto a la anterior entrada. La bibliografía es exacta salvo la incorporación de una publicación de 1993.

²⁶ Rebecca Schroeter: mujer de Johan Samuel Schroeter, compositor alemán afincado en Londres.

²⁷ (Maria) Aloysia (Louise Antonia) Weber [Lange]: aparece en la edición de 1904 dentro de la entrada de Carl Maria Friedrich Ernest Weber asociada a su familia y relacionándola con Mozart, si añadir ningún vínculo con la profesión musical. En la edición de 1980, posee entrada propia asociada a la familia, destacando su labor como cantante. En 2001 aparece de igual forma que en la anterior, sensiblemente y discretamente revisada y ampliada la información.

²⁸ "Siempre regresamos/ A nuestro primer amor, "

que su afecto ya no era recíproco. Mozart parecía haber soportado bien el golpe, y poco después del matrimonio de ella con el actor Lange, que resultó ser un marido celoso, él escribió a su casa su decisión de casarse con su hermana menor, Constanza²⁹. Después de mucha oposición por parte de los miembros de ambas familias, llevó a cabo su intención. Al igual que en el caso de Haydn, la joven pareja se vio obligada a vivir con "pan y queso y besos", con poco de los dos primeros artículos. Mozart, más que cualquier otro compositor, acumuló penurias inmerecidas. Por todas partes su música fue elogiada y su genio admirado, pero nobles y príncipes, e incluso el emperador, no le brindaron ninguna ayuda material. Fue un esposo devoto, y gran parte del dinero que desapareció tan fácilmente de las manos, probablemente se utilizó en beneficio de su esposa, cuyo estado de salud no era de los mejores. Su vida (en Viena al principio) fue un esfuerzo continuo para resolver el viejo problema molesto de llegar a fin de mes, y Constanza es merecedora de grandes elogios por la magnífica habilidad con la que logró pequeños e inciertos ingresos para su marido. Varias veces la joven pareja se enfrentó cara a cara con la necesidad más extrema, pero su paciencia y alegría los llevó a través de la crisis. En una ocasión, cuando no había combustible a mano y no había dinero para comprarlo, un visitante encontró a la pareja afanosamente dedica a bailar el vals en su habitación, desnuda, con el fin de mantener el calor. En otro momento, fueron rescatados de su extrema necesidad sólo por la bondad de su amiga, la baronesa Waldstaetten, que intervino justo a tiempo para salvarlos de la mendicidad. Después de tres años, Leopold Mozart se ablandó lo suficiente para visitar a su nuera, a quien encontró mucho más digna de lo que esperaba; pero él mismo no estaba bien, y podía ser de poca ayuda financiera.

Que Constanza fue de gran ayuda a su marido, gracias a su carácter tolerante, no puede ponerse en duda. Ella poseía la facultad de contar historias interesantes y relatos cortos, y con este fondo aparentemente inagotable de invención le divertiría entre sus

²⁹ (Maria) Constanze [Constantia] (Caecilia Josepha Johanna Aloisia) Weber: aparece en la edición de 1904 dentro de la entrada de Carl Maria Friedrich Ernest Weber asociada a su familia y relacionándola con Mozart; en esta misma edición tiene entrada propia como Constanze Mozart. En la edición de 1980 posee entrada propia asociada a la familia, citando su labor como cantante y remitiendo para más información a la entrada de la familia Mozart. En 2001 aparece de igual forma que en la anterior, sin aportar nada destacable.

períodos de trabajo. La descripción que tenemos de la composición de la gran obertura de *Don Giovanni* da un ejemplo agradable de esta fase de la vida familiar. Debido a los ensayos y otros trabajos, hasta el día antes de la actuación llegó sin obertura escrita. Por la noche, según su costumbre, Mozart comenzó la tarea de esbozar los temas y un plan general de construcción de la obra. Cerca de él sentó a su mujer, lista para entretenerlo con sus cuentos agradables cuando levantaba la vista de su trabajo.

[...]

Algunos culpan a Constanza por la falta de conocimiento exacto sobre la tumba de Mozart. A la hora de su entierro, en el cementerio público, una violenta tormenta alejaba todos los dolientes. Hubo una alarma de cólera en Viena, en esa época, lo que mantuvo a muchas personas lejos del cementerio. Su propia negligencia sobre el asunto, pudo haber sido causada por la enfermedad, pero, sea cual sea la razón, lo cierto es que cuando se despertó el interés público ya no se podría definir la ubicación exacta de la tumba de Mozart.

La vida de Carl Maria von Weber estuvo teñida en sus primeros años con el romanticismo que parecía invadir todas las fases de la vida en su país natal. Alemania acababa de pasar por uno de sus períodos raros pero regulares de despertar nacional, y todo el mundo estaba lleno de un agudo espíritu de originalidad patriótica en la vida, las letras y el arte, así como en la música. Dotado de talentos inusuales, formado en la esperanza paterna de ser un niño prodigio como Mozart, y empujado por la necesidad de hacer su propia carrera, pronto se hizo un nombre por sí mismo y por sus encantos personales, así como por su talento. Huésped bien recibido en las casas de la aristocracia y cultivado, poseía un carácter itinerante y un espíritu de aventura que hizo su vida no muy diferente a la de los primeros trovadores.

Fue en Viena donde conoció a su futura esposa. Estando a cargo de la ópera en Praga, viajó a la capital austríaca con el propósito de involucrar a los cantantes, y entre los que trajo de vuelta estaba la talentosa Caroline Brandt³⁰. Pronto deseó entablar relaciones más estrechas con ella, pero encontró obstáculos en el camino del matrimonio.

³⁰ No aparece registrada en ninguna de las ediciones del diccionario consultadas.

Ella no estaba dispuesta a sacrificar su carrera, que estaba teniendo mucho éxito, y no aprobaba la vida errante que el joven y talentoso director había llevado hasta el momento de su encuentro. Descontento con esta situación, viajó en busca de un puesto mejor y más importante; y durante uno de estos viajes, recibió una carta de Caroline, diciendo que tenía una propuesta de mejor dote. Esto dio luz a la acusación de un Weber amargado: "Sus puntos de vista [de Caroline] de las bellas artes no estaban por encima de la lamentable costumbre, es decir, que no era más que un medio para la adquisición de sopa, carne y camisas." No puede haber duda, sin embargo, que la influencia de ella fue de máximo valor para rentabilizar sus esfuerzos.

Cuando Weber volvió a Praga, su verdadero amor por él se sobrepuso a todos los escrúpulos, y ella se mostró dispuesta a esperar hasta que él pudo alcanzar un puesto de valor suficiente para permitir su matrimonio. Después de estabilizar la ópera de Praga, miró a su alrededor durante mucho tiempo en vano, hasta que finalmente obtuvo un puesto reconocido como director en Dresde. Por fin pudo volver a Praga y casarse con su fiel Caroline, con la certeza de ser capaz de proporcionarle un hogar. La pareja de recién casados hizo una gira de conciertos triunfal, y se acomodó felizmente en Dresde. Difícilmente puede decirse que Weber vivió feliz para siempre, porque encontró muchos problemas en relación con su nuevo cargo. Pero su vida matrimonial era tan fuerte, constantemente llena de alegría, que siempre se sintió inspirado y con nuevas energías para superar todas las dificultades. Fue durante etapa de casado cuando consiguió esos inmensos éxitos populares, con *Der Freischuetz*, *Euryanthe* y *Oberon*, que dieron brillo y lustre a un nombre ya inmortal. La última ópera le llevó a Londres, lejos de su amada familia. Consciente de su delicado estado de salud, hizo todo lo posible por llegar a su casa, pero aquel don le fue negado, y murió sin la visión de aquellos que habrían estado ansiosos por calmar sus últimos momentos.

Ludwig Spohr fue otro compositor que poseía una esposa musical. Procedía de una familia de músicos, su padre era un flautista, mientras que su madre tocaba el piano y cantaba. Ludwig tocó el violín a los cinco años de edad, y a los seis fue capaz de tomar parte en la música concertada. Sus composiciones comenzaron casi al mismo tiempo. Después de una juventud de estudio serio, una larga práctica y exitosas giras, finalmente se convirtió en líder de la banda del duque de Gotha. Fue allí donde conoció a Dorette

Scheidler³¹, famosa arpista, con quien después se casó. Su influencia se ve en sus composiciones posteriores, pues escribió para ella una serie de sonatas para arpa y violín, así como un buen número de solos de arpa. El dúo musical hizo muchas giras, siempre compartiendo los honores de las actuaciones.

Aún más evidente es la influencia de la mujer en la música, en el caso de Héctor Berlioz. Este gran genio, nacido en 1803, era hijo de un comedor de opio, y el carácter morboso de la mayor parte de sus obras se puede remontar a esta causa. Berlioz estudió en el Conservatorio de París, pero su estilo sensacional no obtuvo el favor del Cherubini clásico, y el joven se vio obligado a trabajar en medio de muchas dificultades. Incluso se le prohibió en un momento determinado competir por el *Prix de Rome*, y estuvo cerca de renunciar a su carrera por el abatimiento.

En el escenario parisino estaba una hermosa actriz irlandesa, llamada Harriet Smithson³², que estaba representando las obras de Shakespeare. Berlioz inmediatamente se enamoró de ella, pero fue un tiempo antes de que sus necesidades le permitieran sucumbir ante ella. Cuando lo hizo, su pasión encontró forma y expresión en una gran obra musical, la *Symphonic Fantastique*.

[...]

Esta musical carta de amor fue entendida, y Miss Smithson se casó después con el gran compositor. Pero, por desgracia, el romance se detuvo en este punto, y ellos no vivieron felices para siempre. La actriz fue forzada por un accidente a dejar el escenario de forma permanente. Ella y su esposo no lo aceptaron bien, y estaban siempre en desacuerdo. Finalmente Berlioz se dio a la bebida, se separaron poco después. Berlioz se casó de nuevo, su segunda esposa será la cantante, Mlle. Recio³³.

La sinfonía, por cierto, tuvo tanto éxito en su primera interpretación que un hombre de aspecto extraño se precipitó a la plataforma, saludó al compositor, y le envió una muestra más sustancial en la forma de veinte mil francos. El desconocido resultó ser Paganini, pero aquel famoso violinista era un avaro tal que la historia ha sido puesta en

³¹ No aparece registrada en ninguna de las ediciones del diccionario consultadas.

³² No aparece registrada en ninguna de las ediciones del diccionario consultadas.

³³ No aparece registrada en ninguna de las ediciones del diccionario consultadas.

duda. Se dice que actuó en nombre de un benefactor desconocido, pero su entusiasmo en el estreno parece refutar esta teoría, y la obra poseía el carácter oscuro y siniestro atractivo para Paganini.

Otra composición inspirada en el mismo episodio de amor es *Romeo y Julieta* [...].

Giuseppe Verdi fue otro gran músico que sintió toda la riqueza de la felicidad familiar, aunque sólo fuese por un tiempo. Nacido en la pequeña aldea de Le Roncole en 1813, demostró ser poseedor de un talento poco común, y después de un tiempo fue a Busseto para recibir lecciones. Allí tuvo conocimiento de M. Barezzi, quien se convirtió en el amigo y mecenas del joven estudiante. Su ingreso fue rechazado en el Conservatorio de Milán; y después -increíblemente- por su velocidad en la composición de fugas, no necesitó repetir el acceso ante las autoridades. Después de sus estudios en Milán, lo encontramos de nuevo en Busseto, enamorado de la hija de Barezzi, Margherita³⁴. El padre, a diferencia de los padres habitualmente severos que rechazan músicos indigentes, dio su permiso para la unión, que tuvo lugar poco después, en 1836.

En un par de años se instaló en Milán, con su esposa y dos hijos. El éxito comenzó a coronar sus esfuerzos, y su carrera de compositor de ópera estuvo bien afianzada, cuando su felicidad familiar terminó. Primero un niño cayó enfermo y murió de una enfermedad desconocida, entonces el segundo lo siguió en pocos días, y en dos meses, la afligida madre enfermó de una inflamación fatal del cerebro. En medio de todas estas desgracias, Verdi se mantuvo en el trabajo de un encargo, *Un Giorno di Regno*, que iba a ser una ópera cómica. No es de extrañar que el ingenio no brotara en esa ocasión, y la actuación resultó ser un fracaso. El abatido Verdi decidió abandonar su carrera por completo, y sólo por la insistencia del director, Merelli, se convenció para reanudar la composición. Posteriormente se casó de nuevo³⁵, pasando una existencia plácida en sus extensas propiedades.

³⁴ No aparece registrada en ninguna de las ediciones del diccionario consultadas.

³⁵ Strepponi, Giuseppina [Clelia Maria Josepha]: el autor del libro no la nombra explícitamente. Cantante profesional, carece de entrada en la edición de 1904. En las ediciones de 1980 y 2001, firmada por Julian Budden, se expone una extensa bibliografía sobre ella, con publicaciones que abarcan desde el inicio de siglo hasta 1997.

La carrera familiar de Richard Wagner ha sido objeto de interminables discusiones. Su nacimiento, sus primeros estudios, su carrera universitaria, y su carrera como músico profesional, todos tuvieron lugar en Leipzig. Allí también conoció a una famosa cantante de ópera, Wilhelmine Schroeder-Devrient³⁶, cuyos dones impresionaron al joven compositor. Fue la excelencia de su actuación, así como su forma de cantar, lo que le dio el embrión reformador a sus primeras ideas [de Wagner] de la unión íntima de teatro y música que es una de las fases de su grandeza operística posterior. Muchos de sus papeles principales fueron escritos para ella, y en fecha tan tardía como 1872 declaró que siempre que él concebía un nuevo personaje la imaginaba en la pieza.

Su trabajo como director lo llevó primero a Magdeburg. El fracaso de su primera ópera, *Das Liebesverbot* (*La prohibición de amar*), puso fin a esta empresa, y poco después apareció como director en Königsberg. Allí conoció y se casó con su primera esposa, Wilhelmina (o Minna) Planer³⁷. Sus naturalezas eran diferentes en muchos aspectos. Mientras él muestra muchos de los caprichos del genio, ella era paciente y práctica y, no es difícil de entender su naturaleza, pues ella renunció a su propia carrera para ayudarle en sus días de pobreza y lucha.

La primera aventura de la pareja casada fue en Riga, donde Wagner fue contratado por un período para dirigir en un nuevo teatro. Después de esto, embarcaron para París, y el pasaje tormentoso dio a Wagner la inspiración para *Der fliegende Holländer* (*Holandés Errante*). Fue en la capital francesa donde las cualidades internas de Minna recibieron su prueba más severa, porque el compositor encontró poca o ninguna posibilidad de producir sus propias obras, y se vio obligado a ganarse la vida precariamente con la servidumbre musical más frecuente. Probablemente el cuidado constante de ella y la gestión de la economía doméstica inclinaron la balanza a favor del éxito. Al fin, las autoridades de Dresde se interesaron en algunas de las óperas anteriores, y Wagner se liberó de su situación de dependencia.

³⁶ Schröder-Devrient [née Schröder], Wilhelmine: con entrada propia, bastante extensa y detallada en el *Grove* de 1904 (incluso con una imagen dedicada ella), continúa apareciendo en la edición de 2001 firmada por John Warrack. Aunque en este último caso la bibliografía aportada es mucho más extensa que en ediciones anteriores (la publicación más moderna data de 1963), la información de esta entrada es considerablemente menor que la publicada en 1904.

³⁷ No aparece registrada en ninguna de las ediciones del diccionario consultadas.

La estancia en Dresde se vio interrumpida por los problemas políticos de 1848 y 1849, Wagner encontró casa en Zurich, donde su esposa pronto se le unió. Allí escribió o esbozó las grandes obras que llegaron a su plenitud en su vida posterior. Después de años de exilio, regresó a Alemania, donde su búsqueda de la fortuna era todavía en vano, y podría haber terminado en el suicidio si no llega a ser por el patrocinio repentino de su admirador real, el loco rey Ludwig de Baviera. Fue en este momento en el que las diferencias de carácter comenzaron a causar infelicidad familiar en el hogar wagneriano. Finalmente la pareja se separó, y, aunque no dejó a Minna necesitada, sin embargo, se vio obligada a pasar los últimos años de su vida recluida y en soledad, mientras él se deleitaba en el favor de la realeza, y encontró la alta posición que siempre se le había negado. Por lo general, los partidarios más acérrimos de Wagner declaran que ella era incapaz de mantener su lugar en el nuevo entorno, y que el genio de aquél necesitaba una compañera más en sintonía con sus altos ideales. Admitiendo como verdad estas afirmaciones, el crítico imparcial debe aceptarlas como una explicación, al menos, de su ingratitud conyugal, pero el fiel cumplimiento del deber de Minna en los primeros días no permitirá presentarlas como excusas válidas.

El segundo matrimonio de Wagner con Cosima³⁸, hija de Liszt y esposa divorciada de Von Bülow, resultó feliz. La devoción de la nueva compañera a la causa wagneriana ha sobrevivido a la muerte del maestro por muchos años, y todavía está atestiguado por el mundo musical. La felicidad familiar de su vida matrimonial está bien demostrada en el hermoso Idilio de *Sigfrido*, que Wagner compuso como una sorpresa para su esposa en el cumpleaños de su hijo.

Entre los compositores vivos dotados de esposas musicales, el más prominente es Richard Strauss³⁹. Al igual que Clara Schumann⁴⁰ que podía interpretar obras de su marido, la esposa de Strauss, que es una excelente cantante, está en su plenitud sobre todo

³⁸ No aparece registrada en ninguna de las ediciones del diccionario consultadas. Sólo de forma discreta en las entradas de F. Liszt y R. Wagner como hija o esposa.

³⁹ Pauline María de Ahna: el autor del libro no la nombra explícitamente. Cantante profesional, no aparece registrada en ninguna de las ediciones del diccionario consultadas. En la edición de 2001 hace mención a ella como “esposa de” en referencia a actuaciones de ella cantando obras de él.

⁴⁰ Justificamos que en este capítulo del libro sólo se cita puntualmente a Clara Wieck, porque se le dedica uno en exclusiva junto a Robert Schumann.

cuando canta canciones de su marido. Al igual que la esposa de Grieg⁴¹, ella tiene más éxito que todas las otras cantantes con similares roles familiares. Ella suele aparecer con él como acompañante, una posición en la que sobresale, y cada uno modestamente trata de hacer que el otro responda a los aplausos que reconocen seguro su logro.

CONCLUSIONES

Podríamos reescribir la frase citada de k.d. Lang, diciendo “soy mujer, pero mi música no es una música femenina. Ellas [las fans feministas] tienen que darse cuenta de que así es como lo siento, y repetarlo”. Ésta es una frase que probablemente suscribirían muchas compositoras de música culta o de cine, de rock o de pop, instrumentistas o cantantes. Y todas ellas tendrían razones para expresarse así. Como mujeres tenemos derecho a reivindicar una historia. Por lo menos, tanto como las naciones y las comarcas, los gays y las lesbianas. Pero no podemos convertir a las mujeres históricas en lo que no han querido o en lo que no han podido ser, inventando esencias y falsas continuidades⁴².

Con estas palabras de Pilar Ramos se presentan las siguientes conclusiones como una reflexión al hilo de la traducción del capítulo de Elson; y deseamos que sean entendidas fuera de falsas polémicas reivindicativas.

Cuando comencé a leer el libro completo de *Woman's Work in Musica*, despertó mi curiosidad la dedicatoria del autor a su madre. Pensé: “Bonito gesto reivindicativo, y más tratándose de un ejemplar fechado en 1903”. Acostumbrada a las dedicatorias de ejemplares mucho más actuales, automáticamente la curiosidad se transforma en perplejidad: “Pero... ¿cómo se llamaba la buena mujer?”.

Con este inicio e indicio de numerosas conclusiones contradictorias -o de cómo, ya hemos ido viendo, las buenas intenciones no se han materializado al ciento por cien de lo esperado- comencé la lectura y reparé en que el capítulo se abre con la rotunda afirmación de cómo las mujeres de los compositores han influido en la música sin tener que crearla. Tras esa afirmación el lector espera encontrar reflejo en las obras de los afamados músicos de esa influencia femenina de forma patente. Podemos afirmar que la

⁴¹ Grieg [Hagerup], Nina: el autor del libro no la nombra explícitamente. Cantante profesional, aparece con entrada propia desde la edición de 1980, firmada por John Horton. En la edición de 2001, firmada por el colaborador anterior y Nils Grinde, se amplía muy brevemente su biografía y se aporta bibliografía dedicada exclusivamente a ella y fechada en 1995.

⁴² Ramos López, Pilar, *Feminismo y...* p.144-145

única influencia que queda demostrada es la de la composición de determinadas piezas para las mujeres -esposas o no- de dichos artistas. En tal caso ¿son ellas las que influyen sobre la composición de sus esposos, o son ellos los que condicionan las interpretaciones y el repertorio de ellas? Quizás tal influencia sea más real en casos puntuales como ejemplifican Mozart o Wagner, incluso Berlioz, aunque por diferentes motivos.

En la lectura aparecen numerosas mujeres que se pueden categorizar de la siguiente manera:

Compositoras	Entregadas a la vida religiosa	Cozzolani, Margarita Vezzana, Lucreci Orsina
	Vida civil no atestiguada en el texto presentado	Aleotti, Vittoria Assandra, Catterina Baglioncella, Francesca Bariona, Madelka Caccini, Francesca Calegari, Cornelia Casulana, Magdalena De Bourges, Clementina Ferreira de Larceda, Bernarda Mary, Reina de Escocia Strozzi, Barbara Vizzani, Orsina
Esposas de... (en primeras o segundas nupcias)	Profesionales de la música	Brandt, Caroline De Ahna, Pauline* Grieg, Nina* Planer, Wilhelmina (Minna) Mademoiselle Recio Scheider, Dorette Strepponi, Giuseppina* Wulken, Anna Magdalena
	No relacionadas directamente con una vocación musical profesional	Bach, María Barbara Barezzi, Margherita Keller, Anna Theresia Keller, M. A. Aloysia Apollonia Liszt, Cosima Smithson, Harriet Weber, Constanze
Mujeres que influyeron en el ánimo de nuestros compositores	Provocan en él situaciones de desamor	Weber, Aloysia
	Mantienen cierta relación con el compositor	Polzelli, Luigia Schroeter, Rebecca * Schroeder-Devrient Wilhelmine

** Todas ellas no aparecen presentadas nominalmente, sino como esposas de sus maridos.*

Con las aportaciones pertinentes que se han ido realizando en estas páginas y la síntesis presentada en el cuadro anterior, propongo reflexionar sobre las siguientes conclusiones, invitándoles a sacar las suyas propias:

- Parece lógico pensar que la categorización realizada para organizarlas -teniendo en cuenta el título del capítulo traducido-, viene determinada por su relación con los compositores. Pero no deja de parecer curioso pensar en revalorizar el papel de la mujer en la música a través de quiénes fueron sus esposos.
- De todas la mujeres presentadas, se da la circunstancia de que un elevado número son compositoras, independientemente de que hayan tenido o no marido; se hayan entregado o no la vida religiosa. Podemos justificar su presentación para demostrar que las afirmaciones vertidas por algunos -según el autor del capítulo- sobre la capacidad de componer un determinado tipo de música queda así desmentida.
- Muchas de esas mujeres compositoras, a pesar de haber sido redescubiertas al inicio del siglo XX, siguen sin el reconocimiento que el autor plantea. Habría que reflexionar sobre si realmente son merecedoras de él, o sus vidas musicales no merecen tal condecoración ¿han aportado algo a la música independientemente de su sexo?
- El capítulo está dedicado a las esposas, no a mujeres relacionadas sentimentalmente con los compositores. De esta manera no todas las que están son, y no todas las que son están. Véase el caso de Giuseppina Strepponi -segunda esposa de Verdi-, Pauline de Ahna -esposa de Strauss- y Nina Grieg -esposa de Grieg-; todas ella con una carrera musical profesional.
- De las esposas de los compositores muchas guardaban relación directa con la música por lazos familiares o existía algún tipo de vínculo profesional entre sus padres y sus maridos.
- Un elevado número de esposas de los compositores tenían vocación profesional relacionada con la música. La mayoría eran cantantes y -salvo excepción- declinaron total o parcialmente su profesión en beneficio de la de sus esposos.
- Desde el punto de vista de la historia, no todas las esposas con desempeños musicales han tenido reconocimiento por igual. Algunas -después de un siglo- siguen figurando como 'hijas de o esposas de'. Habría que reflexionar si ciertamente deben formar parte de la historia de la música por méritos propios; y de no ser así ¿es necesario que aparezcan como esposas de sus maridos? ¿Aporta algo- realmente- que su nombre figure en las reseñas sobre ellos?
- De las distintas entradas de las esposas y mujeres musicales -mujeres que ejercen profesionalmente en la música- en *A Dictionary of Music and Musicians* en sus distintas

ediciones de 1904, 1980 y 2001 se aprecia que en algunos casos sí ha habido evolución e investigación en el tema; mientras que otras personalidades no han tenido ningún tipo de trascendencia o ha sido mínima. ¿Cuál es la causa? ¿no son lo suficientemente buenas o nadie se ha ocupado de su estudio? En tal caso, si su aportación no es trascendente desde el punto de vista musical- en relación al tercer punto de las conclusiones- habría que plantearse si deben seguir figurando en el diccionario.

Estamos hablando de un capítulo dedicado a los trabajos de las mujeres en música, y publicado en el año 1903. Algunas afirmaciones de las que el autor o yo misma realizamos pueden parecer incluso anecdóticas. El hecho de que en 2015 nos parezcan curiosas, nos hace afirmar que –en cierta medida- hemos evolucionado en el reconocimiento del papel de la mujer en la música de nuestro pasado, presente y futuro.

Algunas han escrito buena música, otras no. Algunas fueron buenas instrumentistas, directoras o cantantes, otras no. A muchas no las dejaron ser, algunas no quisieron ser⁴³.

⁴³ Ramos López, Pilar. *Feminismo y...* p.145

BIBLIOGRAFÍA

ANGERMÜLLER, Rudolph. “Constanza Mozart”. Stanley Sadie (editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980. Vol. 12, pp. 752- 753.

BRIDGES, Thomas W. “Cassulana [Mezari], Maddalena”. Stanley Sadie (editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980. Vol.4, pp1- 2.

BRIDGES, Thomas W. “Cassulana [Mezari], Maddalena”. *Grove Music Online*. Laura Macy (editora). <<http://www.grovemusic.com>> (Consultado 23- 12- 2014).

BUDDEN, Julian. “Strepponi, Giuseppina [Clelia Maria Josepha]”. Stanley Sadie (editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980. Vol.18, pp. 268-269.

BUDDEN, Julian. “Strepponi, Giuseppina [Clelia Maria Josepha]”. ”. *Grove Music Online*. Laura Macy (editora). <<http://www.grovemusic.com>> (Consultado 10- 1- 2015).

CAVICCHI, Adriano. “Aleotti, Vittoria”. Stanley Sadie (editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980. Vol. 1 , p.243.

CHITTY, Alexis, FORBES, Elisabeth. “Brandt, Marianne [Bischoff, Marie]”. Stanley Sadie (editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980. Vol. 2 , pp. 219-220.

CUSICK, Suzanne G. “Aleotti, Vittoria”. *Grove Music Online*. Laura Macy (editora). <<http://www.grovemusic.com>> (Consultado 23-12-2014).

CUSICK, Suzanne G. “Francesca Caccini [Francesca Signorini; Francesca Signorini-Malaspina; Francesca Raffaelli; ‘La Cecchina’]”. *Grove Music Online*. Laura Macy (editora). <<http://www.grovemusic.com>> (Consultado 23-12-2014).

EDWARDS, F.G. “Bach”. John Alexander Fuller-Maitland (editor). *A Dictionary of Music and Musician*. Londres: Macmillan, 1904. Vol. 1, p. 147.

ELSON, Arthur. *Woman's Work in Music*. Boston: L.C. Page & Company, 1931.

FERDINAND POHL, C. "Weber, Carl Maria Friedrich Ernest". John Alexander Fuller-Maitland (editor). *A Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1910. Vol. 5, p. 442-483.

FERDINAND POHL, C. "Mozart, Constanze". John Alexander Fuller-Maitland (editor). *A Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1907. Vol. 3, p. 284

FERDINAND POHL, C. "Weber, Carl Maria Friedrich Ernest". John Alexander Fuller-Maitland (editor). *A Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1910. Vol. 5, p. 442-483.

FERDINAND POHL, C. "Weber Family". John Alexander Fuller-Maitland (editor). *A Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1910. Vol. 5, p. 483-484.

FULLER-MAITLAND, J.A. "Grieg, Edvar Hagerup". John Alexander Fuller-Maitland (editor). *A Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1904. Vol. 2, p. 241-242.

FULLER-MAITLAND, J.A. "Liszt, Franz". John Alexander Fuller-Maitland (editor). *A Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1904. Vol. 2, p. 740-751.

HORTON, John. "Grieg [Hagerup], Nina". Stanley Sadie (editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980. Vol. 7, p. 725.

HORTON, John, GRINDE Nils. "Grieg [Hagerup], Nina". *Grove Music Online*. Laura Macy (editora). <<http://www.grovemusic.com>> (Consultado 26- 12- 2015).

KENDRICK, Robert L. "Assandra, Caterina [Agata]". *Grove Music Online*. Laura Macy (editora). <<http://www.grovemusic.com>> (Consultado 23- 12- 2014).

KENDRICK, Robert L.. "Calegari, Maria Cattarina [Cornelia]". *Grove Music Online*. Laura Macy (editora). <<http://www.grovemusic.com>> (Consultado 23- 12- 2014).

KENDRICK, Robert L.. “Cozzolani, Chiara Margarita”. *Grove Music Online*. Laura Macy (editora). <<http://www.grovemusic.com>> (Consultado 23- 12- 2014).

LEWY GIDWITZ, Patricia. “(Maria) Aloysia (Louise Antonia) Weber [Lange]”. *Grove Music Online*. Laura Macy (editora). <<http://www.grovemusic.com>> (Consultado 20-1-2015).

MIDDLETON, Louisa M.. “Schröder-Devrient [née Schröder], Wilhelmine”. John Alexander Fuller-Maitland (editor). *A Dictionary of Music and Musician*. Londres: Macmillan, 1908. Vol. 4, p. 275-277.

MONSON, Craig. “Vizzana [Vizana], Lucrezia Orsina”. *Grove Music Online*. Laura Macy (editora). <<http://www.grovemusic.com>> (Consultado 23-12-2014).

RAMOS LÓPEZ, Pilar. *Feminismo y Música: Introducción crítica*. Madrid: Narcea, 2003.

RANEY, Carolyn. “Francesca Caccini”. Stanley Sadie (editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980. Vol. 3, p. 581.

RANEY, Carolyn. “Strozzi, Barbara”. Stanley Sadie (editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980. Vol. 18, p. 94.

ROCHE, Jerome. “Assandra [Alessandra], Caterina”. Stanley Sadie (editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980. Vol. 1, pp.659-660.

ROSAND, Ellen, GLIXON Beth L.. “Strozzi, Barbara [Valle, Barbara]”. *Grove Music Online*. Laura Macy (editora). <<http://www.grovemusic.com>> (Consultado 29- 12- 2014).

SCHURR, Walter W.. “Calegari, Maria Cattarina [Cornelia]”. Stanley Sadie (editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980. Vol. 3, p. 621.

SIN AUTOR. “Caccini, Giuliano”. John Alexander Fuller-Maitland (editor). *A Dictionary of Music and Musician*. Londres: Macmillan, 1904. Vol. 1, p. 434.

SIN AUTOR. “Cozzolani, Chiara Margarita”. Stanley Sadie (editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980. Vol. 5, p.17.

SPITTA, Philipp. “(Maria) Aloysia (Louise Antonia) Weber [Lange]”. Stanley Sadie (editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980. Vol.20, pp.240- 241.

WALTER, Horst. “Polzelli [Polcelli, neé Moreschi], Luigia”. Stanley Sadie (editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980. Vol. 15, pp. 72- 73.

WALTER, Horst. “Polzelli [Polcelli, neé Moreschi], Luigia”. *Grove Music Online*. Laura Macy (editora). <<http://www.grovemusic.com>> (Consultado 26- 12- 2015).

WARRACK, John. “(Maria) Constanze [Constantia] (Caecilia Josepha Johanna Aloisia) Weber”. Stanley Sadie (editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980. Vol.20, p. 241.

WARRACK, John. “(Maria) Constanze [Constantia] (Caecilia Josepha Johanna Aloisia) Weber”. *Grove Music Online*. Laura Macy (editora). <<http://www.grovemusic.com>> (Consultado 20- 1- 2015).

WARRACK, John: “Schröder-Devrient [née Schröder], Wilhelmine”. *Grove Music Online*. Laura Macy (editora). <<http://www.grovemusic.com>> (Consultado 25-1-2015).