

AV Notas

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

Nº 3

Junio 2017

I.S.S.N. 2529-8577

La injustificable inclusión de la escala dórica en la explicación del modo menor en España: un claro ejemplo de contradicción entre teoría y práctica en las Enseñanzas Básicas

Creatividad e improvisación en el acompañamiento de danza: propuesta didáctica para *battiment tendu*

Cultura y Discultura: realidades contrarias. Conceptos antagónicos

La importancia de la *Sonata Op. 53 Waldstein* en la técnica pianística de Beethoven

Estudio y clasificación de armónicos en el saxofón alto y posibles combinaciones en los pasajes de *Fuzzy Bird Sonata* de Takashi Yoshimatsu

Tratamiento de contrafagot en el sinfonismo postromántico centroeuropeo

Repertorio para clarinete con influencia jazzística. Análisis del primero movimiento *Blues* de la *Sonata para clarinete y piano* de David Baker

AV Notas, Revista de investigación musical y artística del Conservatorio Superior de Música “Andrés de Vandelvira” de Jaén.

Dirección: Calle Compañía nº 1. 23001 Jaén.

Teléfono: 953 365610

Dirección Web: www.csmjaen.com

Director del centro: *Pedro Pablo Gordillo Castro*

Equipo de la revista

Dirección: *Sonia Segura Jerez*

Equipo editorial y científico (Nº 3):

- *Rocío García Sánchez*
- *Inés Musso Buendía*
- *Sigrid Sanz López*
- *Sonia Segura Jerez*

Dirección Web: <http://publicaciones.csmjaen.es>

Administrador del sitio web: Alejandro Gómez Lopera

Contacto: csmjrevista@mail.com

Plataforma editorial: OJS, Open Journal System

ISSN: 2529-8577

Indexación: PKP Index, OAIIndex. (Dialnet, Latindex y DOAJ en trámite)

AV Notas. Revista de Investigación Musical.

Nº 3. Junio de 2017

JAÉN

INDICE

- ⊗ 7. *La injustificable inclusión de la escala dórica en la explicación del modo menor en España: un claro ejemplo de contradicción entre teoría y práctica en las Enseñanzas Básicas.* Sergio Lasuén, Oscar Prados, Carmen Alaminos, Miguel Beato.
- ⊗ 26. *Creatividad e improvisación en el acompañamiento de danza: propuesta didáctica para battiment tendu.* Isaac Tello.
- ⊗ 36. *Cultura y Discultura: realidades contrarias. Conceptos antagónicos.* David Ruíz.
- ⊗ 46. *La importancia de la Sonata Op. 53 Waldstein en la técnica pianística de Beethoven.* María Rodríguez.
- ⊗ 67. *Estudio y clasificación de armónicos en el saxofón alto y posibles combinaciones en los pasajes de Fuzzy Bird Sonata de Takashi Yoshimatsu.* Raquel Balabasquer.
- ⊗ 92. *Tratamiento de contrafagot en el sinfonismo postromántico centroeuropeo.* Francisco González
- ⊗ 112. *Repertorio para clarinete con influencia jazzística. Análisis del primero movimiento Blues de la Sonata para clarinete y piano de David Baker.* Paulo Jorge Almeida.

LA INJUSTIFICABLE INCLUSIÓN DE LA ESCALA DÓRICA EN LA EXPLICACIÓN DEL MODO MENOR EN ESPAÑA: UN CLARO EJEMPLO DE CONTRADICCIÓN ENTRE TEORÍA Y PRÁCTICA MUSICAL EN LAS ENSEÑANZAS BÁSICAS

Sergio Lasuén, Óscar Prados, Carmen Alaminos, Miguel Beato
Conservatorio Profesional de Música *Maestro Chicano Muñoz* de Lucena

RESUMEN

Las contradicciones entre la teoría musical y la práctica reflejada en las obras de los compositores son numerosas y afectan a muchos conceptos. No son nunca deseables, pero todavía son más peligrosas si se producen en libros de texto orientados a niños en sus primeros años de formación.

En este artículo se aborda una de ellas: la introducción de la escala dórica a la hora de explicar el modo menor en un contexto tonal. Aunque, tal y como se demostrará, dicha inclusión se produce solo en España y en algunos libros publicados a partir de la segunda mitad del siglo pasado, ha tenido una incidencia muy importante en toda una generación, apoyándose tanto en la gran difusión de algunos de estos manuales como en su exigencia en las pruebas de acceso a Enseñanzas Profesionales.

Palabras Clave: Modo menor, escala dórica, teoría musical, lenguaje musical, pedagogía musical, armonía

ABSTRACT

There are numerous contradictions between music theory and practice reflected in the works of composers, which affect different concepts. These contradictions are never desirable but they can be even more dangerous if they have been written in textbooks aimed at children in the first stages of their musical education.

This article focuses on one in particular: the use of the Dorian scale in order to explain the minor mode in a tonal context. Although, as will be shown, this is an issue that occurs only in Spain and in some textbooks published during the second half of the last century, it has had a very important impact on a whole generation of students, supported by the extensive distribution of some of these textbooks as well as its inclusion as a requirement in the tests applied to specific education at Spanish conservatoires.

Keywords: Minor mode, dorian scale, music theory, music teaching, musical pedagogy, harmony

1. INTRODUCCIÓN

Iniciar a alumnos de corta edad en los fundamentos de la teoría musical exige adaptar a esos niveles conceptos relativamente complejos, tarea ardua que conlleva una problemática nada desdeñable. Los manuales dedicados a la teoría del lenguaje musical deben ser cuidadosos en extremo: si los conceptos se ofrecen de una manera ambigua o poco rigurosa, esto puede acarrear a los alumnos un lastre de muy largo alcance en la comprensión teórico-práctica de fenómenos musicales de uso común.

De entre todos los que podrían describirse, profundizaremos aquí en el caso de la tipología de las escalas menores: junto a las escalas natural, armónica y melódica, varios métodos en España —de manera creciente en las últimas décadas— incluyen y nombran como cuarto tipo a la escala dórica, hecho este último que, como se demostrará a lo largo del presente artículo, no es refrendado por ningún texto de relevancia ni encuentra eco en bibliografía especializada en otros idiomas. Del mismo modo, apenas puede encontrarse un más que dudoso apoyo en manuales y textos de su misma naturaleza y en castellano.

Esta inclusión de la escala dórica no es más que un ejemplo significativo: una lamentable disociación entre teoría y práctica y una fallida voluntad de facilitar los contenidos provocan a menudo que enfoques cuestionables cristalicen en la base del aprendizaje, en buena medida ayudados por la confluencia de factores comerciales (la amplia divulgación de algunos textos) y administrativos (el desarrollo de los currículos y la estructura y contenidos de las pruebas de acceso a otras enseñanzas).

2. LA VISIÓN TEÓRICA DEL MODO MENOR EN LOS CONTEXTOS FRANCÉS, GERMÁNICO Y ANGLOSAJÓN.

Un acercamiento a la bibliografía especializada de los últimos doscientos años en los países de lengua francesa, alemana e inglesa, principales focos de actividad teórica, muestra variados puntos de vista a la hora de abordar el fenómeno tonal en el modo menor clásico. Sin embargo, las diferencias de superficie terminan por disiparse por la acción de un sustrato de fondo que es compartido prácticamente por todos los textos de relevancia: en el modo menor, los grados sexto y séptimo se tratan como grados móviles que pueden ser alterados de una manera o de otra según la intención armónico-melódica, lo que ha de hacerse siempre dentro de unas reglas que permitan mantener la integridad tonal funcional del sistema. Aquellos textos que deciden ofrecer la tradicional clasificación de las escalas útiles conseguidas mediante la aplicación del principio de movilidad de los grados sexto y séptimo recogen básicamente tres posibilidades: natural, armónica y melódica. Aun así, son muchos los autores, especialmente en la bibliografía más reciente, que coinciden en señalar que esta clasificación con tres tipos de escalas se mantiene más por razones de tradición teórica que por representar la realidad orgánica de la tonalidad menor.

Si se pone el foco sobre la bibliografía francesa, fundamentada en una raigambre teórica de largo alcance, encontramos manuales de teoría musical del s. XIX, como el de Danhauser, que sitúan a la escala menor armónica como modelo, e incluso se refieren a ella simplemente como «escala menor» [*gamme mineur*], citando la posibilidad de elevar el sexto grado de la escala para salvar la segunda aumentada hacia el séptimo grado, sin llegar a darle el nombre de escala «menor melódica» (Danhauser, 1872, pág. 61 n. 1)¹. La edición de este texto revisada por Rabaud en 1929 distingue concretamente tres variantes de escala menor: melódica descendente [*mineur mélodique descendant*], melódica ascendente [*mineur mélodique ascendant*] y armónica [*mineur harmonique*] (Danhauser, 1929, pág. 61 n. 1).

Por citar autores más recientes de una especial relevancia, podemos ceñirnos a Chailley y Challan, quienes describen únicamente tres tipos de escalas menores: el menor principal

¹ Es el mismo planteamiento que ofrece Henry Vaillant, quien, por el contrario, sí da los nombres de escala menor armónica y escala menor melódica (Vaillant, 1904, pág. 51).

o armónico, el menor melódico ascendente y el menor melódico descendente (la combinación de melódica ascendente y descendente queda recogida como «escala de Rameau») (Chailley & Challan, 1944, págs. 57-58). No hay rastro aquí de la escala dórica, salvo, lógicamente, en el apartado dedicado a los modos eclesiásticos en el segundo volumen de la obra. Habría que destacar la clarividente explicación de Chailley con respecto a la tipología de las escalas menores:

Nuestra *escala menor clásica* es a menudo muy mal explicada en los manuales al uso. Se compone de un *pentacordo fijo* apoyado sobre la quinta I-V [...] y de un *tetracordo móvil* donde los grados interiores VI y VII sufren atracciones contradictorias; de ahí su forma elevada en la melódica ascendente (A), rebajada en la melódica descendente (B) y divergente en función armónica (C):²



Imagen 1. Direccionalidades melódicas en el tetracordo final en el modo menor (Chailley, 1985, pág. 147).

En cualquier caso, lo destacable para el tema que nos ocupa es la ausencia de un hipotético tetracordo final de tipo dórico que justificaría la conceptualización de la escala dórica como una de las posibilidades de la escala menor.

Al igual que la francesa, la teoría musical en los países germánicos ha tendido a considerar a la escala menor armónica como el modo menor principal, derivándola a partir de la escala eolia por inclusión del *subsemitonium modii*, el séptimo grado elevado como sensible. De la elevación del sexto grado para evitar la segunda aumentada al pasar a la sensible, se obtiene la escala menor melódica. Así lo recoge Grabner, quien en todo momento se atiene solamente a estos tres tipos de escala menor, a saber, eolia (solo como base generatriz), armónica y melódica (Grabner, 2001, págs. 63-64). El modo dórico aparece clasificado dentro del epígrafe dedicado a los modos eclesiásticos (Grabner, 2001, pág. 83). Puede resultar desconcertante encontrar en este texto la descripción de la escala con el sexto y el séptimo grado elevado (escala menor melódica) con la antigua denominación de «escala dórica» (Grabner, 2001, pág. 86), algo que se justifica en la bibliografía en alemán de fines del s. XIX por una razón sencilla, aunque alambicada: puesto que la escala armónica era la base de la tonalidad menor moderna, al añadir a esa escala la llamada «sexta dórica»³, el sexto grado elevado, algunos tratadistas se refieren a ella con el nombre de «escala dórica». Entre ellos encontramos a Rudolf Louis y Ludwig Thuille, quienes ya se encargan de prevenir contra lo confuso de esta denominación (Louis & Thuille, 1907?, pág. 146 n.), razón que la ha hecho caer en desuso.

El controvertido tratado de Schenker camina hacia una visión unitaria de las tonalidades mayor y menor, a las que hace derivar de los modos jónico y eolio (Schenker, 1990, pág. 93), afirmando que «sería más conforme a la realidad decir que toda composición musical está propiamente en mayor-menor o en menor-mayor [...] puesto que casi nunca acontece que se escriba un *do mayor* sin ingredientes menores y viceversa, un *do menor* sin ingredientes mayores» (Schenker, 1990, págs. 137-138). Dedicó algunas páginas a

² «Notre gamme mineure classique est elle aussi souvent fort mal expliquée dans les manuels courants. Elle se compose d'un pentacorde fixe appuyé sur la quinte I-V [...] et de un tetracorde mobile V-I dont les degrés intérieurs VI et VII subissent des attractions contradictoires; d'où leur forme haussée en mélodique ascendant (A), baissée en mélodique descendant (B), divergente en fonction harmonique (C)» (Chailley, 1985, pág. 147). Salvo indicación expresa en sentido contrario, las traducciones del alemán, del francés y del inglés han sido realizadas por los autores de este artículo.

³ *Dorische Sexte*, así llamada, entre otros muchos, por Hugo Riemann (Vereinfachte Harmonielehre, 1893?, pág. 110).

extraer las distintas «series» [*Reihe*] que se obtienen como resultado de las combinaciones, pero con la intención de demostrar que tales variantes, algunas de las cuales coinciden con escalas clasificadas tradicionalmente —entre ellas, la menor melódica, «el antiguo sistema mixolidio», la menor armónica y «el antiguo sistema dórico»—, no son sino mixturas, hibridaciones de mayor y menor. En cualquier caso, es muy importante subrayar que Schenker sitúa claramente al modo dórico dentro de lo que denomina «los restantes sistemas (modos eclesiásticos)», apartando al modo dórico de cualquier relación con el modo menor (Schenker, 1990, págs. 103-107): «los cuatro sistemas citados (dórico, frigio, lidio y mixolidio), ya solo desde el punto de vista de las exigencias motivicas se muestran como muy inferiores al mayor y al menor, e incluso como inutilizables» (Schenker, 1990, pág. 106).

Situado en un enfoque muy diferente, la explicación que da Schoenberg sobre el modo menor se encuentra plagada de críticas veladas a la visión de Schenker en lo que respecta a la fundamentación teleológica y naturalista de los sistemas armónicos. Resume el funcionamiento de los grados móviles sexto y séptimo de la escala mediante la aplicación del concepto que llama «sonido obligado», esto es, notas que tienen una obligación melódica resolutive. La escala dórica queda descartada como posibilidad del menor en cuanto que el paso bidireccional entre *fa#* y *sol* queda imposibilitado por sus «leyes de los cuatro sonidos de resolución obligada de la escala menor» (Schoenberg, 1974, pág. 109), y que ejemplifica en la tonalidad de la menor con las notas *fa*, *fa#*, *sol* y *sol#*:

Primer sonido obligado [en la menor]: *sol#*. El *sol#* debe ir al *la*, pues está tomado sólo como sensible. En ningún caso pueden usarse *sol* o *fa* naturales; tampoco *fa#* (al menos provisionalmente).

Segundo sonido obligado: *fa#*. El *fa#* debe ir al *sol#*, porque se introduce sólo como consecuencia de este. En ningún caso puede seguirle *sol* o *fa*. Pero tampoco (al menos de momento) *mi*, *re*, *la*, etc.

Tercer sonido obligado: *sol*. *Sol* debe ir a *fa*, ya que forma parte de la escala descendente. En ningún caso pueden seguirle *fa#* o *sol#*.

Cuarto sonido obligado: *fa*. *Fa* debe ir a *mi*, ya que pertenece a la escala descendente. En ningún caso puede seguirle *fa#*.⁴

Como *fa#* no puede ir más que a *sol#*, y *sol* tampoco puede ir ni a *fa#* ni a *la*, esto derriba cualquier intento de integrar la escala dórica como uno de los tipos incluidos dentro del modo menor. Aunque los grados sexto y séptimo de la escala menor sean móviles, ello no significa que cualquier sucesión combinatoria de sonidos tenga cabida dentro del sistema, lo que invalida cualquier intento de clasificar la escala dórica como una de las posibilidades que ofrece el modo menor. Esta concepción del sexto grado elevado como manera de salvar la segunda aumentada sigue siendo la imperante en los textos más recientes en los países de habla alemana:

La alteración ascendente del VI grado se basa en razones melódicas (de ahí también la denominación “menor melódica”). A través de ella, debe evitarse la indeseada segunda aumentada entre el VI y el VII (*hiatus*). Se recurre siempre al VI grado

⁴ Recurrimos aquí a la traducción que Ramón Barce preparó para la edición castellana del tratado de Schoenberg, excepto para el final del apartado dedicado al primer sonido obligado, *sol#*, ya que existe un error en la versión española del texto. Barce redacta «El *sol#* debe ir al *la*, pues está tomado sólo como sensible. En ningún caso pueden usarse *sol* o *fa* naturales; el *fa* pasa igualmente a *fa#* (al menos provisionalmente)» (Schoenberg, 1974, pág. 109). Además de no coincidir con el texto alemán original, esto contradice lo que se recoge en el párrafo dedicado al cuarto sonido obligado. El original reza así: «gis muß nach a gehen, denn gis ist nur wegen des Leitonschrittes zu nehmen. Keinesfalls darf g oder f gebracht werden: ebensowenig fis (wenigstens vorläufig)» (Schoenberg, 1922, pág. 120).

elevado cuando existe en él una voluntad melódicamente direccional de carácter ascendente, la cual continúa sobre el VII elevado hacia el VIII.⁵

En vista de todo lo expuesto hasta aquí, el abstruso asunto de las escalas menores podría quedar resuelto con estas palabras de Diether de la Motte, las cuales arrojan luz sobre el problema⁶, aunando las visiones de Schoenberg y Chailley:

No tiene sentido dividir la enseñanza elemental en tres clases de modo menor, en tres escalas menores; pero como se practica todavía esa enseñanza en todas partes, conviene conocerlas, aunque no para hacer, desde luego, uso alguno de ellas.

- a. modo eclesiástico eólico – modo menor natural – modo menor puro;
- b. modo menor armónico – modo menor mayor;
- c. modo menor melódico. (De la Motte, 2006, págs. 67-68)

El tratamiento del modo menor en la bibliografía anglosajona podría calificarse como homogéneo. En lo que a tratados de armonía se refiere, uno de los más difundidos y utilizados en el ámbito académico, *Tonal Harmony* de Stefan Kostka y Dorothy Payne, no solo nombra las tres escalas —natural, armónica y melódica—, siguiendo la estela de otros teóricos como Walter Piston (1948), sino que abre la puerta a la comprensión del modo menor sin la necesidad de utilizar esta clasificación⁷.

Como a los instrumentistas se nos ha enseñado la escala menor natural, la escala menor armónica y la escala menor melódica, a veces asumimos que el compositor tonal tenía que elegir entre tres escalas menores independientes. Pero no es así como funciona el modo menor en la música tonal.

Podemos hacer la siguiente generalización al respecto de las tres escalas menores: hay, en cierto sentido, una escala menor con dos grados de la escala, el sexto y el séptimo, que son variables.⁸

A continuación, Kostka y Payne relacionan los movimientos melódicos más comunes que condicionan esa variabilidad de ambos grados.

⁵ *Das Hochalterieren der VI. Stufe hat melodische Gründe (deshalb auch die Bezeichnung «melodisch Moll»). Es soll dadurch die unbeliebte übermäßige Sekundschrift zwischen VI und VII (hiatus) vermieden werden. Die hochalterierte VI. Stufe wird immer dann auftreten, wenn sie einen steigenden melodischen Richtungswillen hat, also über die erhöhte VII. zur VIII. Stufe strebt.* (Acker, 2009, pág. 91).

⁶ Del análisis de piezas encuadrables dentro de la tonalidad menor se extrae la conclusión de que son la intuición musical y la intención en los acontecimientos armónicos y melódicos las que determinan el uso de cierta escala en un determinado momento —es precisamente el control auditivo sobre las posibilidades generadas lo que lleva a los compositores clásicos, instigados por el contexto acórdico y en momentos muy concretos, a tolerar sin ninguna dificultad la segunda aumentada que se crea en la escala menor armónica, por ejemplo—. Así, en el modo menor, al margen de las tres escalas tradicionalmente mencionadas en la bibliografía, existen desde luego otros caminos posibles para conectar melódicamente quinto grado y tónica en el segundo tetracordo: de ahí los descensos cromáticos como el del célebre «bajo de lamento» del Barroco o los trayectos descendentes empleando el sexto y el séptimo grado elevados (no faltan ejemplos de ello en la obra de Bach). Sin embargo, y esto es lo importante aquí, no hay en el repertorio de la tonalidad bimodal ningún argumento del más mínimo peso estadístico que permita hablar de escala dórica *dentro de la tonalidad menor* y al mismo tiempo *fuera del contexto de los modos antiguos*, ya que, cuando el fragmento escalístico dórico aparece, se trata de una manifestación de una modalidad plenamente integrada o, en su caso, de una coloración puntual que podrá presentar connotaciones de diversa índole, pero que es innegablemente modal (Gonnard, 2000, págs. 123-157).

⁷ Esta tendencia a nombrar las tres escalas por mera tradición e inmediatamente cuestionar su aplicación práctica se encuentra en varias publicaciones en inglés desde la segunda mitad del siglo XX. En *Harmony in Western Music*, por ejemplo, Richard Franko señala: «En la práctica, estos tipos [menor armónica, menor melódica ascendente y menor melódica descendente] no son auténticos ni están claros» [*In practice, these forms [harmonic minor, ascending melodic minor and descending melodic minor] are neither distinct nor real*] (Franko Goldman, 1965, pág. 18).

⁸ «Because instrumentalists are taught to practice natural, harmonic, and melodic minor scales, we sometimes assume that the tonal composer had three independent minor scale forms from which to choose. But this is not how the minor mode works in tonal music. We can make the following generalization about the three minor scales: there is, in a sense, one minor scale that has two scale steps, $\hat{6}$ and $\hat{7}$, that are variable» (Kostka & Payne, 1995, pág. 61).

En esta misma línea, Aldwell y Schachter exponen en *Harmony & Voice Leading* las tres escalas —*natural (or pure), harmonic and melodic form of minor*— para seguidamente incidir en la idea de que no son tres escalas independientes. Además, identifican con claridad la escala menor natural como punto de partida, al afirmar que «en realidad, la armónica y la melódica son variantes de la escala menor natural. El hecho de que la armadura siempre se corresponda con la escala menor natural indica que es esta la forma básica».⁹

Por otro lado, habría que citar los libros de *Music Theory* que se utilizan en los *Bachelor Degrees* o enseñanzas equivalentes de las universidades anglosajonas. Aunque comienzan desde los conceptos más básicos de notación, se abordan progresivamente contenidos que se trabajan en los conservatorios superiores españoles en asignaturas como armonía, análisis o contrapunto. En todos los manuales de este tipo que hemos consultado, se nombran exclusivamente las tres escalas: menor natural, menor armónica y menor melódica. Entre los más relevantes se podrían citar *The Musician's Guide to Theory and Analysis* (Clendinning & Marvin, 2011, págs. 97-99) o *The Complete Musician* (Laitz, 2012, págs. 7-8). Con un enfoque igualmente pedagógico pero más centrado en la armonía, *Harmony in Context* (Roig-Francolí, 2011, págs. 47-48) plantea el modo menor de la misma forma que los anteriores.

Si nos circunscribimos al ámbito del jazz, la única diferencia reseñable con respecto a los títulos anteriormente mencionados radica en la teorización de la escala menor melódica, tanto en dirección ascendente como descendente, con los grados sexto y séptimo¹⁰. Barrie Nettles hace referencia expresa a esta cuestión cuando en el subapartado titulado «Diferencias y similitudes con respecto a la armonía tradicional» afirma que «la escala menor melódica es la misma descendiendo y ascendiendo»¹¹. Esta visión tan característica en el mundo del jazz se plasma incluso en la normalización del término *jazz melodic minor* (o incluso *jazz minor*) para referirse a esta escala.¹²

3. LA INCLUSIÓN DE LA ESCALA DÓRICA EN LA EXPLICACIÓN DEL MODO MENOR EN ESPAÑA: UN PROBLEMA HEREDADO POR TODA UNA GENERACIÓN DE ALUMNOS.

Las referencias bibliográficas que hemos recogido hasta aquí dan sobrados argumentos para rebatir cualquier intento de inclusión de la escala dórica en la explicación del modo menor desde un punto de vista teórico. El hecho de que estos textos mencionen exclusivamente las escalas natural, armónica y melódica resulta lógico si se tiene en cuenta que no hacen sino reflejar la realidad práctica de la composición durante lo que Walter Piston denomina el período de la «práctica común» (Piston, 2001, pág. 441), que es precisamente en el que el sistema tonal bimodal se consolida y alcanza su máxima plenitud. En *Grove Music Online*, Harold S. Powers, en la entrada correspondiente al dórico [*Dorian*], al hablar del modo dórico [*Dorian mode*] afirma que «a pesar de que la tríada de re menor es la armonía más importante en composiciones de este tipo, no se puede decir que

⁹ «Actually, the harmonic and melodic forms are variants of the natural minor scale. The fact that the key signature always corresponds to the natural minor indicates that this is the basic form of the scale» (Aldwell & Schachter, 2003, pág. 17).

¹⁰ En Puerto Rico se suele utilizar también la escala menor melódica con el sexto y el séptimo grado alterados tanto en sentido ascendente como en sentido descendente, probablemente influidos por la visión que sobre esta escala tienen los músicos de jazz.

¹¹ «The melodic minor scale is the same descending as ascending» (Nettles & Graf, 1997, pág. 18).

¹² «La menor melódica que se usa en jazz es solo la versión ascendente, ya que la escala descendente es la menor natural o modo eolio. La menor melódica que asciende y desciende con el sexto y el séptimo grado elevados se llama a veces *jazz minor*» [*The melodic minor that is used in jazz is only the ascending version as the descending scale is natural minor or aeolian mode. The melodic minor that ascends and descends with the raised sixth and seventh is sometimes called jazz minor*] (Ligon, 2001, pág. 333).

sean tonales ni que estén en la tonalidad de re menor»¹³, rechazando así cualquier tipo de relación.

Tan solo desde un punto de vista histórico se podría aducir cierto grado de contribución del modo dórico en la consolidación de lo que posteriormente se denominó modo menor. Uno de los argumentos esgrimidos con más frecuencia para mostrar esta influencia se basa en las denominadas «armaduras dóricas», es decir, aquellas que parecen contener un bemol menos de lo que necesitaría el tono menor en cada caso¹⁴. Aun en el hipotético caso de que se pretendiera defender al dórico frente al eolio como precursor del menor, la razón de la ausencia del pertinente bemol no es la de un dórico subyacente, sino que, considerándose el sexto grado un grado móvil —al igual que la sensible sobre el séptimo—, no quedaba fijado en la armadura¹⁵. La sexta menor sobre la tónica se entendía, por tanto, como una suerte de sensible descendente que cae sobre el quinto grado de la escala, y por tanto recibía el mismo tratamiento que la sensible del tono, añadiéndosele expresamente la alteración y no registrándola en la armadura, para destacar así su condición directriz hacia la nota de resolución:

Es sin duda esta consideración la que a muchos italianos les hace poner un bemol en la armadura en la octava de re, lo cual no parece apropiado, en tanto que desde la dominante o quinto grado del tono se sube hacia el octavo [la tónica] por segunda mayor pasando sobre el sostenido sensible de la octava, y se desciende por segunda menor pasando sobre el bemol, la nota que se encuentra en el lugar de la sexta del tono para caer a la dominante; en consecuencia, el bemol no debe estar en la armadura, porque es accidental, igual que la sensible. En la octava de la, el fa es sostenido subiendo y desciende natural, y se siente como bemol.¹⁶

Al margen de estas disquisiciones, lo que parece evidente es que ya en tiempos de Bach se empezó a normalizar el uso de las armaduras tal y como lo conocemos en la actualidad¹⁷. Concretando en el caso que nos ocupa y desde un punto de vista práctico, a partir de la consolidación de la tonalidad los compositores tienden a alterar el sexto grado al objeto de evitar la segunda aumentada que se produciría con su conducción resolutive sobre la sensible. Por consiguiente, y en el marco de un libro de texto, aun en el caso de querer utilizar distintas escalas para explicar el funcionamiento del modo menor, carecería de sentido nombrar la escala dórica como una de ellas.

¹³ «Compositions of this kind, though their most important harmony is what is now called the D minor triad, cannot really be said to be in the harmonic tonality, or key, of D minor» (Powers, 2017).

¹⁴ Podemos citar dos ejemplos recurrentes extraídos de la obra de J. S. Bach, como son la primera *Sonata para violín solo BWV 1001*, en sol menor y con un único bemol en la armadura y la *Toccat y Fuga BWV 538*, en re menor y sin alteraciones a la hora de armar la clave. Este procedimiento no suele aplicarse en tonalidades con sostenidos en la armadura, probablemente por una cuestión de economía de medios, dado que en esa circunstancia sería necesario añadir una alteración para conseguir una armadura dórica, en vez de ahorrarla (como sucede en las armaduras con bemoles).

¹⁵ Todo ello, al margen del apego a la escritura basada en los modos eclesiásticos que aún persistía a comienzos del s. XVIII en ciertas zonas geográficas. Véase: (Lester, 1999, págs. 13-14).

¹⁶ «C'est sans doute cette consideration, qui fait mettre a beaucoup d'Italiens un bémol a la clef dans l'octave du ré, ce qui ne nie paroit pas juste, en ce que, de la dominante ou de la cinquième du ton, on monte a la huitième par durez majeurs, en passant sur le diéze sensible de l'octave; & on descend par degrez mineurs en passant sur le bémol, ou la notte qui y tient lieu a la sixieme du ton, pour tomber sur la dominante; par consequent le bémol ne doit point estre la clef, puisqu'il est accidentel, comme le diéze. Dans l'octave du la, le fa est diéze en montant, & en descendent il est naturel y est sensé bémol» (Campion, 1716, pág. 8).

¹⁷ El profesor Nicolas Meeùs incide en esta idea en la entrada de un foro de la Society for Music Theory titulada *la-based minor*, al afirmar el 13 de enero de 2017 que «el mismo Bach, sin embargo, escribe armaduras completas con bemoles (es decir, tomando como referencia la [eolio]). Esto indica, probablemente, que las cosas cambiaron rápidamente en la Alemania de 1722 y que la idea de un modo menor basado en re [dórico] no era más que una reminiscencia del pasado» [*Bach himself, however, writes complete signatures with flats (i.e. la-based ones). This probably indicates that things were rapidly changing in Germany in 1722 and that the idea of re-based minor was no more than a reminiscence of the past*] (<https://discuss.societymusictheory.org/discussion/377/la-based-minor>). Última consulta: 15 de mayo de 2017).

LA INJUSTIFICABLE INCLUSIÓN DE LA ESCALA DÓRICA EN LA EXPLICACIÓN DEL MODO MENOR EN ESPAÑA: UN CLARO EJEMPLO DE CONTRADICCIÓN ENTRE TEORÍA Y PRÁCTICA MUSICAL EN LAS ENSEÑANZAS BÁSICAS

Por todo ello, resulta chocante que a mediados del siglo XX exista una publicación de la Sociedad Didáctico-Musical, *Teoría de la Música. Parte Tercera*, en la que se utilizan cuatro tipos de escalas para ilustrar el modo menor y, análogamente, otros cuatro tipos de escalas para explicar el modo mayor (Sociedad Didáctico-Musical, 1958, págs. 39-41)¹⁸.

El diagrama muestra una comparación de tipos de escalas para el modo mayor y menor. Se dividen en dos columnas: 'MODO MAYOR. DO MAYOR.' y 'MODO MENOR. DO MENOR.'. Cada columna contiene cuatro tipos de escalas, cada una con su descripción y una representación musical en una línea de pentagrama.

MODO MAYOR. DO MAYOR.	MODO MENOR. DO MENOR.
Primer tipo. Escala natural.	Primer tipo. Escala natural.
Segundo tipo. Sexto grado del modo menor.	Segundo tipo. Séptimo grado del modo mayor.
Tercer tipo. Sexto y séptimo grados del menor.	Tercer tipo. Sexto y séptimo grados del mayor.
Cuarto tipo. Séptimo grado del modo menor	Cuarto tipo. Séptimo grado del modo mayor.

Como se puede observar, de los tres grados modales (3.º, 6.º y 7.º) el tercero es invariable y no puede cambiar en la escala para que ésta conserve su característica modal. Los otros dos grados, el sexto y el séptimo, pueden pertenecer a los dos modos, aunque esto no quiere decir que se transformen en grados de modo diferente, sino que prestan a la escala su modalidad propia.

Imagen 2. Tipos de escalas (Sociedad Didáctico-Musical, 1958, págs. 40-41).¹⁹

No hay ningún tipo de explicación adicional, más allá de una mera cuestión probabilística que aplican de forma homogénea a ambos modos:

Los cuatro tipos de escala del modo mayor se forman mediante la serie de sonidos naturales de la ley físico-armónica, más las tres combinaciones que pueden realizarse tomando el sexto y el séptimo grados del modo menor.

Los cuatro tipos de escala del modo menor se forman mediante la serie de sonidos naturales de la ley físico-armónica, más las tres combinaciones que pueden realizarse tomando el sexto y el séptimo grados del modo menor. (Sociedad Didáctico-Musical, 1958, pág. 40)

¹⁸ Aunque se sitúan bajo el título «Tipos de escalas diatónicas» y el epígrafe «Escala diatónica», sentencias como «La escala diatónica puede ser de dos modalidades distintas: mayor y menor» (Sociedad Didáctico-Musical, 1958, pág. 39), así como su posterior desarrollo y la inexistencia de otro apartado específico nos indican que en realidad están intentando explicar los rudimentos del sistema tonal.

¹⁹ Aparece corregida manualmente la errata del encabezamiento de la última escala.

Quizás un exceso de sistematización, con una finalidad presuntamente pedagógica, motive esta clasificación²⁰. O tal vez sea simplemente un exceso de reflexión, haciendo prevalecer la teoría sobre la práctica musical desarrollada por los compositores.

Otro aspecto llamativo es que, pese a no ser en absoluto usual fuera de España, en nuestro país empieza a resultar problemáticamente frecuente el hecho de incluir las escalas mayores con el sexto y el séptimo grado rebajados clasificándolas como tipos de escala del modo mayor. En la actualidad, se suele aludir al término *mixturas* o a *acordes de intercambio modal* (a veces acotándolo todavía más con el término «préstamos del menor»), en lugar de organizarlo en escalas artificiales. Aunque el concepto de *mixtura* —o términos y procedimientos análogos— aparece en textos de diverso origen geográfico —como el de Schenker, la revisión de Rabaud del manual de Danhauser y la gran mayoría de las publicaciones anglosajonas—, su función, su procedencia y su alcance no están en absoluto estandarizados en todas las fuentes, y quizás por ello la teoría no ha generado ninguna clasificación compartida y relevante en la bibliografía en otros idiomas. Que aparezcan recogidas dichas escalas en el manual de la Sociedad Didáctico-Musical —aunque sea sin darles nombre— parece apuntar a una extrapolación del principio combinatorio de los grados sexto y séptimo que ya se había practicado con las escalas menores, sin que la clasificación de estas escalas mayores propuestas tenga un respaldo teórico sólido y esté refrendado por la práctica real.

Es justo señalar que en el libro de la Sociedad Didáctico-Musical no se incluye la palabra «dórica» por ningún sitio, denominando «cuarto tipo» a la que coincidiría con la escala dórica. Sin embargo, también es destacable que la propia Sociedad Didáctico-Musical no había seguido este enfoque en el pasado. En su *Método especial de solfeo con acompañamiento de piano y bajo numerado. Parte tercera* (Sociedad Didáctico-Musical, 1919) distingue únicamente la «escala propia» —actual escala menor armónica— y la «escala alterada» —actual escala melódica—.

Imagen 3. Escalas del tono de do# menor (Sociedad Didáctico-Musical, 1919, pág. 170).

No era inusual a comienzos del siglo XX esta visión. En su segunda parte del *Método completo de solfeo sin acompañamiento*, el teórico más influyente de este período en España,

²⁰ Curiosamente, el manual de Danhauser citado más arriba sufrió un cambio en el mismo sentido. La primera edición de 1872 no incluía en las notas al final del volumen el listado combinatorio que presumiblemente añadió Rabaud, instigado por un prurito clasificador y en aras de una ampliación de la materia, en su revisión llevada a cabo décadas más tarde. Anota en él diez escalas distintas (mezclando escalas griegas con variantes de las escalas menores y mixturas del modo mayor), y explicándolas como combinaciones posibles de los tetracordos de cuarta justa que van desde el primer grado hasta el cuarto y desde el quinto hasta la tónica. El galimatías resultante crece sobremedida cuando incluye entre ellas y como quinto tipo a la escala lidia (hipolidio en la terminología griega que usa Rabaud), cuyo primer tetracordo tiene sus extremos a distancia de cuarta aumentada, lo que rebasa los límites de su propio planteamiento argumental (Danhauser, 1929, págs. 61, 121-122).


LA INJUSTIFICABLE INCLUSIÓN DE LA ESCALA DÓRICA EN LA EXPLICACIÓN DEL MODO MENOR EN ESPAÑA: UN CLARO EJEMPLO DE CONTRADICCIÓN ENTRE TEORÍA Y PRÁCTICA MUSICAL EN LAS ENSEÑANZAS BÁSICAS

Hilarión Eslava, profesor de Composición y Armonía del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, comienza el apartado titulado *Tono de La modo menor, relativo de Do mayor* estableciendo que «al tratarse del *tono* y *modo* se dijo que había dos modos, uno mayor y otro menor», para posteriormente indicar que «se llama tono de La menor relativo del tono de Do mayor porque ambos tienen armada la clave del mismo modo; esto es, sin ningún sostenido ni bemol junto a ella» (Eslava, 1898, pág. 34). Posteriormente incluye un gráfico de la «escala propia del modo menor» y de «la escala menor con alteración» de forma análoga a la recogida en el *Método de solfeo* de la Sociedad Didáctico-Musical de 1919.

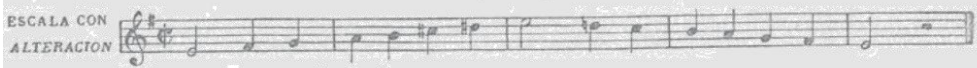
TONO DE MI MENOR RELATIVO DEL DE SOL MAYOR

Tomado el *Mi* como *tónica* para formar sobre ella el modo menor, es necesario disponer los intervalos de su escala como lo están en la de *La* menor, que es la que sirve de modelo para dicho modo menor. Véase á continuación la escala de *Mi* menor, y analícese, confrontándola con la de *La*, para averiguar la identidad de la disposición de los intervalos.

ESCALA PROPIA.



ESCALA CON ALTERACION



El tono de *Mi* menor se llama relativo del de *Sol* mayor, porque ambos tienen armada la clave del mismo modo, que es con un sostenido en *Fa*.

Imagen 4. Tono de mi menor relativo de sol mayor (Eslava, 1898, pág. 47).

En esta misma línea, otros manuales del primer cuarto de siglo optaban por posturas similares. En Barcelona, Arturo Arenas añade entre paréntesis la denominación «armónica» a la escala propia y a la alterada la llama «impropia (melódica)» (Arenas Santamaría, 1917, págs. 53-54).

Situación de las distancias de 1 tono y de $\frac{1}{2}$ tono en las escalas menores.

Escala propia (armónica)
Ascendente y descendente

1 Tono 1 — 2, 3 — 4, 4 — 5
 $\frac{1}{2}$ » 2 — 3, 5 — 6, 7 — 8

Del 6 — 7 hay la distancia de $1 \frac{1}{2}$.

Escala impropia (melódica)
Ascendente

1 Tono 1 — 2, 3 — 4, 4 — 5, 5 — 6 (alterado en más), 6 — 7
 $\frac{1}{2}$ » 2 — 3, 7 — 8.

Descendente

1 Tono 8 — 7 (alterado en menos),
7 — 6 (sin la alteración en más),
5 — 4, 4 — 3, 2 — 1.
 $\frac{1}{2}$ » 6 (sin la alteración) — 5, 3 — 2.

La escala impropia descendente carece de sensible, en cuyo caso el 7.º grado (que se halla alterado en menos) se llama subtonica.

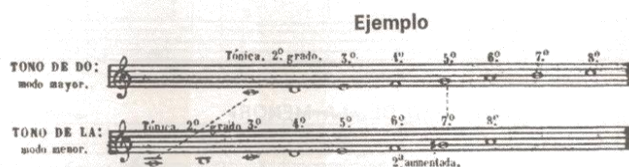
Imagen 5. Distancias de tonos y semitonos en las escalas menores (Arenas Santamaría, 1917, págs. 53-54)

Esta idea de utilizar la escala armónica como escala propia del modo menor era también la más común en el contexto germánico durante el siglo anterior, tal y como señala Robert W. Wason cuando habla de «la hegemonía de la [escala] menor armónica,

tan característica de la armonía del siglo XIX [en la escuela vienesa]»²¹, pero también en la bibliografía francesa, como hemos visto al tratar esta cuestión en los manuales de Danhauser y de Chailley y Challan. Curiosamente, en Zaragoza, María Fleixas ya alertaba en su *Tratado de teoría musical: escrito con arreglo al programa de música de la Escuela normal de Maestras de Zaragoza* de que «La Escala propia de La menor se usa poco, porque tiene un intervalo de 2ª aumentada (algo duro para el oído) de la 6ª a la 7ª nota» (Fleixas Ulled, 1911, pág. 37). Hasta el final de esa misma página no aporta la solución: «Para facilitar la entonación al modo menor, se alteran la 6ª y la 7ª en la escala ascendente y se quitan estas alteraciones en la descendente». De alguna manera, ponía de relieve las paradojas que se producen entre la enseñanza teórica de la armonía y la práctica de los compositores, algo que se tiende a ir superando poco a poco.²²

En cualquier caso, parece evidente que tampoco en España la línea mayoritaria consideraba adecuado incluir cuatro tipos de escala en la explicación del modo menor al menos durante el primer cuarto del siglo XX, por lo que no se puede alegar que el enfoque de la *Teoría de la Música* de la Sociedad Didáctico-Musical de 1958 fuera fruto de una tradición nacional. Tanto es así que el *Método especial de solfeo. Parte segunda* publicado por la misma editorial un año después, en 1959, refleja exactamente la misma visión que en su método de solfeo de 1919:

TONOS RELATIVOS. Los Modos mayor y menor están relacionados entre sí cuando sus escalas se encuentran a distancia de **tercera menor** una de otra, y, entonces, aquéllos se llaman **relativos**. La escala **relativa menor** se funda sobre la nota que resulta tercera inferior, con respecto a la Tónica del modo relativo mayor.



Como se ve por el anterior ejemplo, el 7.º grado de la escala menor, correspondiente al 5.º de la escala mayor, se halla alterado por un **semitono cromático ascendente**, por lo cual resulta un intervalo de **segunda aumentada** entre el 6.º y dicho 7.º grado **fa, sol. #**.

Ocasionando el referido intervalo un giro melódico de difícil y arriesgada entonación, algunos teóricos lo han modificado subiendo también el 6.º grado un **semitono cromático** en la escala ascendente y suprimiendo ambas alteraciones en la descendente.

La escala así modificada se llama **alterada**, y la que no, **propia**.

Imagen 6. Tonos relativos (Sociedad Didáctico Musical, 1959, pág. 7).

No es de extrañar que esta doble visión, presente incluso en dos libros de la misma autoría, diera lugar a auténticas paradojas en otras publicaciones de la época. Un ejemplo de ello se puede encontrar en el índice del *Método práctico de solfeo* de José Ibarra (1959, pág. 63). En la imagen 7, se puede comprobar que en la primera nota al pie se hace alusión al cuarto tipo diatónico de modo menor, pero se añade entre paréntesis «Dórico gregoriano». A pesar de que da la sensación de que prioriza en un primer momento una visión tonal, la lección que da origen a esa nota al pie se titula «Práctica modal».

²¹ «The hegemony of the harmonic minor, so characteristic of the average nineteenth-century Harmonielehre» (Wason, 1995, pág. 51).

²² La experiencia de Bruckner constituye un ejemplo paradigmático de la divergencia entre teoría y práctica compositiva, algo ya bastante común en Centroeuropa en el siglo XIX. Tal y como señala Robert W. Wason, «en su actividad pedagógica, Bruckner muestra una y otra vez una perspectiva del siglo XVIII. No obstante, debido a la problemática relación entre la teoría que enseñaba y la música que escribía, esto solo puede verse como un anacronismo» [In his pedagogical activities Bruckner once again shows his eighteenth-century outlook. However, due to the problematic relationship between the theory he taught and the music he wrote, it can only be seen as an anachronism] (Wason, 1995, pág. 69).

LA INJUSTIFICABLE INCLUSIÓN DE LA ESCALA DÓRICA EN LA EXPLICACIÓN DEL MODO MENOR EN ESPAÑA: UN CLARO EJEMPLO DE CONTRADICCIÓN ENTRE TEORÍA Y PRÁCTICA MUSICAL EN LAS ENSEÑANZAS BÁSICAS

INDICE	
	Página
NOTA PRELIMINAR.....	3
LA PARTE TEÓRICA. Transporte, Prácticas modales. Metrónomo..	4
LECCIÓN	
1. — Impromptu.....	5
2. — Canzonetta.....	7
3. — Práctica modal (1).....	10
4. — Cromatismo.....	11
5. — Estudio.....	13
6. — Práctica modal (2).....	17
7. — Zarabanda.....	18
8. — Tema con variaciones.....	20
9. — Práctica modal (3).....	24
10. — Fantasía dramática.....	25
11. — Polonesa.....	29
12. — Práctica modal (4).....	33
13. — Capricho.....	34
14. — Marcietta.....	37
15. — Práctica modal (5).....	39
16. — Preludio.....	40
17. — Rondó.....	42
18. — Práctica modal (6).....	45
19. — Estudio.....	47
20. — Musette.....	50
21. — Práctica modal (7).....	53
22. — Nocturno.....	53
23. — Minué.....	56
24. — Amalgama.....	59
25. — Canon a dos voces solas.....	62

(1) 4.º tipo diatónico menor (Dórico gregoriano).....	
(2) 2.º tipo diatónico mayor.....	
(3) Modo lidio gregoriano } que es nuestro modo mayor alterado el 4.º grado en sentido ascendente ...	
(4) 4.º tipo diatónico mayor (Mixolidio e Hipo-mixolidio gregoriano).....	
(5) 1er tipo diatónico menor (Hipodórico gregoriano).....	
(6) Basada en el modo frigio gregoriano, que al transplantarse a la tonalidad actual se apoya en la semicadencia del menor. Denominase corrientemente cadencia andaluza.....	
(7) Como la anterior (Lección 18.ª), Cadencia andaluza.	

Imagen 7. Índice Método práctico de solfeo (Ibarra, Método práctico de solfeo. Cuarto curso, 1959, pág. 63).

No aclara mucho más su libro de teoría, publicado dos años antes (Ibarra, 1957, págs. 13-15). En un primer momento y bajo el epígrafe «Las variantes en las escalas diatónicas y en los cantos populares», enumera los cuatro tipos de escala mayor y los cuatro tipos de escala menor —de forma similar al libro de teoría de la Sociedad Didáctico-Musical de 1958— sin poner nombres específicos a dichas escalas. Posteriormente compara algunas de estas escalas con los «modos gregorianos», para finalmente indicar que algunos cantos populares se basan en algunos de estos modos. Hace hincapié en los de Andalucía y su relación con «los modos gregorianos 3º y 4º: *frigio* e *hipofrigio*, respectivamente; a los que llamaron los griegos *dórico* y *mixolidio*» (Ibarra, 1957, pág. 15). Solo una frase, casi al final de esta misma página, hace alusión a la relación que, según el autor, se podría establecer entre estos cantos populares de carácter modal y el sistema tonal: «Esta paridad es

frecuente en la música actual, que trata de hallar *novedad* en los moldes de las modalidades antiguas, como (sic) en los más exóticos procedimientos modernos».

Tres décadas más tarde, Adelino Barrio va un paso más allá en su *Tratado de armonía; teoría y práctica, 1*: no sólo refleja esos cuatro tipos en el apartado para explicar el modo menor, sino que decide poner nombre entre paréntesis a cada uno de los tipos de escala menor, incluyendo así el término «escala dórica» en el contexto del modo menor (Barrio, 1986, pág. 20), y actuando como un catalizador de la situación de confusión generada en torno al funcionamiento del modo menor clásico.

TIPOS DE ESCALA

MODO MAYOR

1.º tipo

2.º tipo

3.º tipo

4.º tipo.

MODO MENOR

1.º tipo (escala «natural»)

2.º tipo (escala «armónica»)

3.º tipo (escala «melódica»)

4.º tipo (escala «dórica»)

Escala melódica con doble fórmula, muy frecuente en la música vocal:

Imagen 8. Tipos de escala en modo mayor y menor (Barrio, 1986, pág. 20).

La imagen anterior no deja lugar a dudas: está utilizando la escala dórica en un contexto tonal. El comienzo del epígrafe —titulado «Tonalidad. Modalidad. Tipos de Escala»— ya anticipaba esta idea, cuando establecía que «en toda obra musical existe siempre el predominio de una tonalidad» (Barrio, 1986, pág. 19). Quizás lo más sorprendente de todo es el intento de justificación de la utilización de los ocho tipos de escala para explicar el sistema tonal:

En los siglos XVIII y XIX, el predominio de los modos mayor y menor sobre los modos antiguos fue absoluto y para evitar su desaparición se crearon algunos (sic)

modificaciones melódicas que en nada afectan a la tonalidad y a la modalidad, formándose de esta manera 4 tipos de escala para los modos mayores y 4 para los modos menores. (Barrio, 1986, pág. 19)

Es un claro ejemplo, nuevamente, de la anteposición de la teoría a los hechos. Se da a entender que «alguien» decidió crear unas modificaciones melódicas al objeto de proteger los modos antiguos, como si de especies animales en peligro de extinción se tratasen, y que de alguna manera inexplicable todos los compositores de los siglos XVIII y XIX se habrían puesto de acuerdo para aceptar estas premisas teóricas. Dionisio de Pedro Cursá introduce posteriormente esta misma nomenclatura en el primer volumen de su *Teoría Completa de la Música* (1990, págs. 123-124), con algunos matices.²³

No obstante, una vez más deberíamos destacar que esta visión no era una postura mayoritaria en los libros de enseñanza de armonía. De hecho, el tratado de armonía probablemente más difundido en España en la segunda mitad del siglo pasado, firmado por Joaquín Zamacois, defiende —en línea con las teorías francesa y alemana— la posición hegemónica de la escala menor armónica como escala básica del modo menor, aduciendo que se sustituye «el VIIº grado natural por el elevado, por razón de que éste proporciona la nota sensible, elemento considerado tan indispensable en el modo menor como en el mayor» (Zamacois, 1997, pág. I. 25). Más adelante, añade la escala menor natural y la escala menor melódica, introduciendo distintos nombres alternativos (Zamacois, 1997, pág. I. 176). Es interesante señalar que establece unos movimientos obligatorios que impedirían la formación de la escala dórica: «El VIIº grado natural empléese únicamente para descender al VIº natural, y el VIº elevado para ascender a la sensible. El punto de procedencia de ambos es indiferente» (Zamacois, 1997, pág. I. 179). Este enfoque, coincidente con la visión de Schoenberg que hemos dado con anterioridad, sigue manteniéndose en textos más recientes. Así, Enrique Rueda publica en 1990 *Armonía*; utilizando un planteamiento similar al de Arnold Schoenberg pero con un carácter más pedagógico, muestra las tres escalas (aunque sin ponerles un nombre concreto) e introduce unas recomendaciones sobre los movimientos del sexto y séptimo grados que, lógicamente, imposibilitan la presencia de la escala dórica como un tipo de escala dentro del sistema tonal bimodal (Rueda, 1998, págs. 59-61).

Aunque no es un tratado publicado originalmente en español, la *Armonía* de Walter Piston ha tenido desde su aparición en castellano una gran difusión en nuestro país, y está caracterizado de manera singular por la inclusión de muchos extractos de obras de compositores de los siglos XVIII y XIX al objeto de explicar los diferentes conceptos, algo que no era nada frecuente en los manuales de armonía publicados en España en ese momento. Tal y como cabría esperar de un libro originalmente en inglés, su explicación se basa también en las tres escalas: menor natural, menor armónica y menor melódica (Piston, 2001, págs. 40-41). Se trata de una visión que comparten también algunos libros de texto de teoría musical, como el del catedrático Salvador Seguí, y que defendían el enfoque que mayoritariamente se aplicaba en el resto del mundo occidental. En el segundo curso de su *Teoría Musical*, se nombran la escala menor natural, la escala menor armónica —añadiendo entre paréntesis «propia»— y la escala menor melódica, también llamada «alterada» (Seguí, 1975, págs. 35-36).

Ni siquiera en otros ámbitos tiene cabida la escala dórica en la explicación del modo menor. Muestra de ello es que el libro más difundido en la enseñanza del jazz en España desde su publicación en 1986, *Teoría Musical y Armonía Moderna* de Enric Herrera, opta por una visión bastante estándar, al utilizar nuevamente la escala menor natural —a la que añade entre paréntesis el sobrenombre de «eolia», que ya no volverá a utilizar en la

²³ Escribe entre paréntesis «eólica» después de la escala natural, divide la octava en dos partes haciendo alusión a un «pentacordio fijo» y un «tetracordio susceptible de numerosas variaciones» y al final hace referencia a la «escala Rameau» —término que, como ya se ha explicado, aparecía en el manual de Chailley y Challan—, a la que De Pedro denomina además «melódica combinada» (De Pedro, 1990, págs. 122-124).

armonización posterior—, la escala menor armónica y la escala menor melódica (Herrera, 1995, págs. 107-114). En esta misma línea se encuentra *El lenguaje de la armonía de los inicios a la actualidad*, de Lluís Vergés (2007), donde además se justifica la alteración del séptimo grado como un medio para conseguir la sensible —circunstancia «fuera del alcance de la armadura, pero que, como ya sabemos, es una vieja práctica usada por la armonía occidental»— y la alteración del sexto grado para evitar «un conflictivo intervalo de segunda aumentada entre el VI y VII grados» (Vergés, 2007, pág. 116).

Puede aventurarse sin especial riesgo que uno de los principales detonantes del cambio de tendencia que llevó a la generalización de la confusión en España fue la enorme difusión de una de las primeras colecciones de libros de teoría adaptados a la nueva legislación tras la implantación de la LOGSE: los *Cuadernos de teoría* de Ibáñez-Cursá. El libro correspondiente al cuarto curso de grado elemental comienza con el epígrafe «Escala menor: 4 tipos». Como una explicación, aparece a continuación el siguiente párrafo:

Estos son los cuatro tipos de escala menor tradicionalmente empleados. La alteración de los grados 6º y 7º dan variedad y colorido tanto a la melodía como a la armonía. Una obra musical puede estar compuesta por un solo tipo o por varios. (Mayor Ibáñez & De Pedro Cursá, 2001, pág. 5)

El diagrama muestra cuatro tipos de escala menor en una línea de música con una armadura de una bemo (F#). Cada tipo está representado en un recuadro con su nombre y una descripción de sus alteraciones:

- Natural:** Muestra una escala con los grados 1 a 8. Descripción: (Tiene las alteraciones propias de la tonalidad. En este caso ninguna).
- Armónica:** Muestra una escala con el séptimo grado alterado (F#7). Descripción: (7º grado alterado 1 st. ascendente).
- Melódica:** Muestra una escala con los grados 6º y 7º alterados (F#6 y F#7). Descripción: (6º y 7º grados alterados 1 st. ascendente).
- Dórica:** Muestra una escala con el sexto grado alterado (F#6). Descripción: (6º grado alterado 1 st. ascendente).

Imagen 9. Escala menor: 4 tipos (Mayor Ibáñez & De Pedro Cursá, 2001, pág. 5).

El problema es que una parte significativa de los alumnos identifican el funcionamiento del modo menor clásico con la utilización de esas cuatro escalas. Y más adelante, cuando en cursos posteriores se hable del modo menor relacionarán irremediabilmente la escala dórica con el modo menor.

No puede argüirse que no existe referencia al modo menor en esa página de los *Cuadernos de teoría* defendiendo que únicamente se nombran una serie de escalas

importantes o adecuadas al nivel del alumno²⁴. El error sale a la luz cuando, al incluir simplemente una más que las tradicionalmente utilizadas para explicar el modo menor, se infiere —consciente o inconscientemente— que se está hablando del modo menor. Además, la existencia de otras publicaciones —como las ya citadas de Adelino Barrio, la *Teoría de la Música* de la Sociedad Didáctico-Musical de 1958 o la *Teoría Completa de la música* del propio Dionisio de Pedro Cursá— en la que sí que se está intentando explicar el modo menor utilizando estas cuatro escalas, potencian el desconcierto.

Quizás el principal problema de este enfoque venga motivado, tal y como ha sucedido en otros momentos de la historia de la teoría musical, por intentar defender una hipótesis a pesar de que la práctica musical la contradiga, con la dificultad añadida de tener que confeccionar un libro de texto orientado a alumnos de un determinado nivel y edad. La elección de un planteamiento adaptado a la edad y el nivel de los alumnos en estas etapas no puede arrojar sombras sobre conceptos que deben asentarse de la manera más clara e inequívoca posible. La presentación de diferentes tipos de escalas obtenidos por mera combinatoria de los grados móviles sexto y séptimo no aporta ninguna ventaja en la comprensión del modo menor por parte del alumno. La cuestión no es mostrar todas las combinaciones posibles desde un punto de vista matemático, sino aquellas que los compositores utilizan en un contexto tonal.

Otra cuestión que, a nuestro entender, ha incrementado la confusión ha sido el hecho de referirse a este «cuarto tipo» como «dórica». Utilizar un nombre concreto —distinto, por ejemplo, del tipo 1, tipo 2, ..., tipo n— aumenta la probabilidad de que el alumno lo recuerde años después. Además, causa problemas cuando, en cursos posteriores, se explica el modo dórico. Si ya no resulta fácil que un alumno comprenda a la primera la distinción entre el modo jónico y el modo mayor clásico (que comparten escala), aún más complicado llega a ser el acercamiento al fenómeno modal si, en los primeros años de formación, el alumno empieza a identificar erróneamente el dórico con el modo menor. Un aspecto interesante es que la mayoría de los alumnos olvidan los «tipos de escala mayor», probablemente porque los fundamentos del modo mayor sí que los entienden desde niños y porque no utilizan este concepto en la práctica. No obstante, nos queda la duda de qué hubiera sucedido si los textos de Adelino Barrio, Dionisio de Pedro e Ibáñez-Cursá, en lugar de escoger la nomenclatura «escala mayor tipo 4», hubiesen optado por «escala mixolidia», cuyas notas coinciden.

Vivimos en un mundo altamente interconectado, y buena parte de nuestros alumnos van a estudiar o trabajar en algún momento de su vida fuera de España, por lo que no podemos vivir ajenos a lo que se les va a exigir a lo largo de su carrera profesional. Esto los sitúa en una posición de desventaja que podría corregirse fácilmente con una mayor rigurosidad en el tratamiento de los conceptos teóricos y teórico-prácticos que se manejan en todos los niveles de la enseñanza musical en nuestro país.

No es nada fácil escribir un libro de texto de teoría de la música. Se introducen conceptos con un grado de abstracción mucho mayor que los aprendidos por esos mismos alumnos en sus colegios o institutos. Los autores deben decidir entre muchas variables, con mucha dedicación y esfuerzo, y de ahí que sea fundamental un seguimiento de esos conceptos desde el primer curso de Enseñanzas Básicas hasta Grado Superior para, entre todos, intentar pulir aquellas cuestiones más controvertidas.

Cuando se detectan *a posteriori* problemas derivados del enfoque de un determinado concepto introducido en cursos iniciales en un porcentaje significativo de alumnos de distintos conservatorios y escuelas de música de diferentes comunidades autónomas, algo hay que hacer para poner remedio. Si no se hace nada, el problema —aunque se circunscriba a un solo país— se perpetúa principalmente por dos motivos: en primer lugar, porque en las pruebas de acceso (como ya ocurre en las que permiten el ingreso en las

²⁴ Agradecemos a Amando Mayor Ibáñez y a su equipo la amabilidad con la que atendieron la comunicación escrita que los autores del presente artículo enviaron para inquirir acerca de algunas cuestiones centrales de esta problemática.

Enseñanzas Profesionales) se tiende a exigir con literalidad lo que está recogido en el libro de texto, llegando a situaciones incomprensibles para el alumno desde el mismo momento en que algunos profesores les indican que esa escala no sirve, pero que si le preguntan por ella en la prueba de acceso la deben construir; por otro lado, la gran notoriedad adquirida por esta colección ya ejerce una influencia sobre otros libros de texto, y pueden encontrarse actualmente manuales posteriores de otras editoriales en los que se utiliza esta misma tipología de escalas.

No es objeto de este artículo citar aquellos libros de texto que siguen o no esta clasificación; no hay que pasar por alto —y he aquí la piedra angular— que un análisis profundo de los contenidos expuestos en la materia de Lenguaje Musical muy probablemente haría aflorar otras situaciones similares que afectan a otros conceptos de diverso cuño.

La estructura organizativa interna de los centros de enseñanza musical cambia de un país a otro, a veces mostrando diferencias casi insalvables. A pesar de la separación por departamentos que impera en España y de la casuística generada por tal disociación y por los criterios en los que se fundamenta, los profesores especialistas en Lenguaje Musical y los especialistas en Armonía y Análisis deben asumir la responsabilidad y la voluntad de participar de manera conjunta en un diálogo colaborativo con unas vastas posibilidades de enriquecimiento mutuo, lo que supondría para el alumnado un beneficio de repercusión imponderable.

4. CONCLUSIONES

No hay ninguna razón pedagógica que ampare la presentación de contenidos parcialmente falsos a los alumnos de Enseñanzas Básicas. La simplificación y la adaptación de los conceptos han de mantener un justo equilibrio y un tratamiento muy cuidadoso si no se quiere que se conviertan en armas de doble filo que acarreen consecuencias no deseadas.

Un caso práctico de los efectos negativos de la falta de rigor en este terreno es la utilización de la escala dórica en la fundamentación teórica del modo menor para su asimilación en los primeros niveles de instrucción musical. No existe bibliografía de relevancia que la sustente, tan solo algunos textos pedagógicos españoles publicados a partir de la segunda mitad del siglo XX, ofreciendo una tipología basada, de manera simplista, en combinaciones teóricas que no poseen ningún sustento práctico convincente. Esta divergencia entre teoría y práctica, arraigada desde antiguo en la cultura occidental (no por igual en todas las zonas geográficas), conlleva una disociación que, en este caso, lastra el avance de los alumnos y los obliga más tarde, en el mejor de los casos, a reorganizar y corregir sus aprendizajes previos.

A tenor del alcance del caso que hemos expuesto en este artículo, nos gustaría subrayar aquí un aspecto de capital importancia: la necesidad de revisar la manera en que se abordan conceptos complejos de la teoría musical, desde las Enseñanzas Básicas hasta el Grado Superior. Para ello, sería imprescindible reforzar la conexión interdepartamental, puesto que en España, a diferencia de lo que sucede en otros países, los profesores especialistas de Lenguaje Musical, por un lado, y los de Armonía y Análisis, por otro, se encuentran por norma general adscritos a departamentos distintos.

REFERENCIAS

Acker, H. (2009). *Modulationslehre*. Kassel: Bärenreiter Verlag.

- Aldwell, E., & Schachter, C. (2003). *Harmony & Voice Leading*. Belmont: Thomson Schirmer.
- Arenas Santamaría, A. (1917). *Breves apuntes de Teoría de la Música*. Barcelona: Juan Ruiz Romero.
- Barrio, A. (1986). *Tratado de armonía; teoría y práctica, 1*. Madrid: Musicinco.
- Campion, F. (1716). *Traité d'accompagnement et de composition selon la regle des octaves de musique*. Paris: G. Adam.
- Clendinning, J. P., & Marvin, E. W. (2011). *The Musician's Guide to Theory and Analysis*. New York: W.W. Norton.
- Chailley, J. (1985). *Éléments de Philologie musicale*. Paris: Alphonse Leduc.
- Chailley, J., & Challan, H. (1944). *Théorie complète de la musique, Vol. I*. Paris: Alphonse Leduc.
- Danhauser, A. (1872). *Théorie de la musique*. Paris: Lemoine et Fils.
- Danhauser, A. (1929). *Théorie de la musique*. (Ed. revisada y corregida por Henri Rabaud). Paris: Henry Lemoine.
- De la Motte, D. (2006). *Armonía*. (L. Romano Haces, Trad.) Barcelona: Idea Books.
- De Pedro, D. (1990). *Teoría completa de la música, vol. 1*. Madrid: Real Musical.
- Eslava, H. (1898). *Método completo de solfeo sin acompañamiento. 2ª parte*. Madrid: Librería y Casa editorial Hernando.
- Fleixas Ulled, M. (1911). *Tratado de teoría musical. Primer curso : escrito con arreglo al programa de música de la Escuela normal de Maestras de Zaragoza*. Zaragoza: Tipografía de Casañal.
- Franko Goldman, R. (1965). *Harmony in Western Music*. New York: W. W. Norton & Company.
- Gonnard, H. (2000). *La musique modale en France de Berlioz à Debussy*. Paris: Honoré Champion.
- Grabner, H. (2001). *Teoría general de la música*. Madrid: Akal.
- Herrera, E. (1995). *Teoría musical y armonía moderna, volumen 1*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Ibarra, J. (1957). *Teoría de la Música (dividida en cuatro cursos). Cuarto Curso*. Madrid: Música Moderna.
- Ibarra, J. (1959). *Método práctico de solfeo. Cuarto curso*. Madrid: Música Moderna.
- Kostka, S., & Payne, D. (1995). *Tonal Harmony*. Baskerville: McGraw-Hill.
- Laitz, S. G. (2012). *The Complete Musician: An Integrated Approach to Tonal Theory, Analysis, and Listening*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Lester, J. (1999). *Bach's Works for Solo Violin. Style, Structure and Performance*. New York: Oxford University Press.
- Ligon, B. (2001). *Jazz Theory Resources: Tonal, Harmonic, Melodic & Rhythmic Organization of Jazz. Volume Two*. Milwaukee, WI: Houston Publishing.
- Louis, R., & Thuille, L. (1907?). *Harmonielehre*. Stuttgart: Carl Grüninger.
- Mayor Ibáñez, A., & De Pedro Cursá, D. (2001). *Nuevos Cuadernos de Teoría*. Madrid: Real Musical.
- Nettles, B., & Graf, R. (1997). *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*. Advance Music.
- Piston, W. (1948). *Harmony*. New York: W. W. Norton.
- Piston, W. (2001). *Armonía*. (J. L. Milán, Trans.) Barcelona: Idea Books.
- Powers, H. S. (2017). «Dorian». *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Última consulta: 15 de mayo de 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08032>
- Riemann, H. (1893?). *Vereinfachte Harmonielehre* (2ª ed.). London: Augener.
- Roig-Francolí, M. A. (2011). *Harmony in Context*. New York: McGraw-Hill.

- Rueda, E. (1998). *Armonía*. Villaviciosa de Odón: Real Musical.
- Schenker, H. (1990). *Tratado de armonía*. (R. Barce, Trad.) Madrid: Real Musical.
- Schoenberg, A. (1922). *Harmonielehre*. Wien: Universal Edition.
- Schoenberg, A. (1974). *Armonía*. (R. Barce, Trad.) Madrid: Real Musical.
- Seguí, S. (1975). *Teoría Musical I*. Madrid: Unión Musical Española.
- Sociedad Didáctico Musical. (1959). *Método especial de solfeo. Parte segunda*. Madrid: Sociedad Didáctico Musical.
- Sociedad Didáctico-Musical . (1919). *Método especial de solfeo con acompañamiento de piano y bajo numerado. Parte tercera*. Madrid: Sociedad Didáctico-Musical.
- Sociedad Didáctico-Musical. (1958). *Teoría de la Música. Parte Tercera*. Madrid: Sociedad Didáctico-Musical.
- Vaillant, H. (1904). *L'enseignement de la musique dans l'éducation de la jeunesse à l'usage du pianiste-amateur*. Paris: Fischbacher.
- Vergés, L. (2007). *El lenguaje de la armonía de los inicios a la actualidad*. Barcelona: Boileau.
- Wason, R. W. (1995). *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Zamacois, J. (1997). *Tratado de armonía (3 volúmenes)*. Cooper City: SpanPress Universitaria.

CREATIVIDAD E IMPROVISACIÓN EN EL ACOMPañAMIENTO DE DANZA: PROPUESTA DIDÁCTICA PARA *BATTEMENT TENDU*

Isaac Tello Sánchez
Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco de Córdoba

RESUMEN

En anteriores investigaciones del autor del presente estudio, se analizaron los resultados obtenidos, tras implementarse las asignaturas denominadas “Acompañamiento a la danza” y “Acompañamiento a la danza y al teatro musical”, en los Conservatorios Superiores de Música de Córdoba y de Sevilla. En este estudio se presenta una propuesta didáctica en la que, partiendo de una composición original para piano, concebida para un ejercicio de *battement tendu*, se plantean la creatividad y la improvisación como recurso para el acompañamiento de la danza.

Palabras clave: creatividad, improvisación, acompañamiento, piano, danza, didáctica.

ABSTRACT

In previous research by the author of the present study, the results obtained were analyzed, after the subjects called “Accompaniment to Dance” and “Accompaniment to Dance and Musical Theater” were implemented in the Higher Conservatories of Music of Cordova and Seville. This study presents a didactic proposal in which, starting from an original composition for piano, designed for an exercise of *battement tendu*, creativity and improvisation are posed as a resource for the accompaniment of dance.

Key words: creativity, improvisation, accompaniment, piano, dance, didactic.

1. INTRODUCCIÓN

Este estudio se centra en la especificidad del acompañamiento pianístico para las clases que se imparten en las escuelas y conservatorios de danza, estudiándose la oportunidad de una formación cimentada en la improvisación, para que el pianista acompañante de danza pueda desarrollar con garantías de calidad y competencia sus funciones profesionales. En anteriores investigaciones del autor del presente estudio (Tello, 2012; Tello, 2014; Tello, 2015), se analizó la incidencia de dicha formación en el desarrollo de los pianistas que habían tenido ocasión de beneficiarse de la misma, comparándose después los resultados con los de aquellos pianistas que no habían recibido preparación específica en materia de

improvisación orientada al acompañamiento de la danza. Estos análisis fueron realizados tras la implementación las asignaturas como “Acompañamiento a la danza” y “Acompañamiento a la danza y al teatro musical”, en los Conservatorios Superiores de Música “Rafael Orozco” de Córdoba y “Manuel Castillo” de Sevilla. Posteriormente se examinaron los datos y se establecieron las conclusiones.

Como continuación de las mencionadas investigaciones, en el presente artículo se presenta una propuesta didáctica en la que, partiendo de una composición original para piano, concebida para el acompañamiento de un ejercicio de *battement tendu*¹, se propone la improvisación como recurso creativo para el acompañamiento de danza.

2. LA IMPROVISACIÓN AL PIANO

El concepto de improvisación a que se hace referencia en este artículo, es el resultante de utilizar patrones y elementos rítmicos, melódicos, armónicos, formales, técnicos, estéticos y estilísticos, para obtener un resultado nuevo partiendo de un material conocido.

Entre las ventajas de la improvisación para el pianista podrían enumerarse las siguientes: desarrolla el sentido auditivo; desarrolla el sentido estructural de las obras y la comprensión práctica de la armonía; mejora la regularidad rítmica y agógica; provoca la adquisición de reflejos; estimula la creatividad, la espontaneidad y el ingenio; aumenta la seguridad en cuanto al conocimiento sobre el relieve del teclado y precisa de un control sobre el lenguaje que propicia mayor seguridad, autonomía y confianza. La improvisación capacita además al intérprete para componer en tiempo real, comunicándose y expresándose así mediante el empleo de los elementos del lenguaje musical. Ello aumenta sus posibilidades de, por mediación del propio desarrollo de sus capacidades creativas, convertirse en un músico más completo.

Aplicando lo anterior al acompañamiento de danza puede argumentarse que, el empleo de la improvisación en el contexto de la mencionada especificidad acompañante no puede por menos que representar un importante beneficio ya que, si la música no responde claramente a la idea que el profesor de danza tiene sobre el trabajo a realizar, éste no será completo, quedándose únicamente en algo aproximado.

3. LA IMPROVISACIÓN EN EL ACOMPAÑAMIENTO DE DANZA

Dado que el uso de la música en la clase de danza no es arbitrario sino absolutamente intencionado se entiende que, para poder imprimir con celeridad el pianista la intención pretendida por el maestro de danza, la improvisación resulta ser un recurso imprescindible.

Afortunadamente, los procesos creativos que rigen la improvisación puede sistematizarse de forma sencilla, y es con ese objetivo que a continuación se presenta una propuesta didáctica para el acompañamiento pianístico de un ejercicio de Danza Clásica denominado *battement tendu*.

No obstante, se hace necesario referir antes una serie de contenidos técnicos a partir de los cuales se ha cimentado la mencionada propuesta didáctica.

3.1. *Contenidos musicales técnicos preliminares*

A continuación se presenta una serie de elementos técnicos cuyo entendimiento, comprensión y manejo, brindan al improvisador una serie de herramientas de gran valor para el desarrollo de sus funciones.

¹ Ejercicio consistente en arrastrar la planta del pie por el suelo hasta estirarlo completamente, realizando un movimiento definido de la pierna que trabaja, a ras del suelo. En el trabajo de *battement tendu* el bailarín debe sentir como la planta del pie se estira sobre el suelo.

3.1.1. Cifrado

Se entiende por *cifrados* los diferentes sistemas existentes para codificar los acordes, sus características y sus relaciones. Entre los sistemas más conocidos figuran el americano, el latino, el barroco, el funcional y el de grados. En el presente artículo se han empleado los cifrados *americano* y *de grados*:

- *Americano*, por cuanto profiere al discurso una inteligibilidad sencilla y propicia una rápida primera lectura.



Imagen 1: Ejemplo de *cifrado americano*

- *De grados*, por cuanto implica una clara comprensión de la funcionalidad armónica, dentro del entorno tonal y/o modal en que se ubica, y posibilita un transporte ágil y orgánico:



	6						
	5		+6	6	+4	6	+6
I	V	I	V	I	V	I	V

Imagen 2: Ejemplo de *cifrado de grados*

3.1.2. Patrones musicales de acompañamiento para danza

Los patrones de acompañamiento son fórmulas o diseños repetitivos estandarizados que sirven como cimiento de los elementos melódicos a los que apoyan. Existe una gran variedad de patrones, algunos de los cuales ilustran musicalmente de forma gráfica lo requerido para la realización de los ejercicios de Danza Clásica. Para el caso del presente estudio, en la partitura propuesta para el ejercicio de *battement tendu* se ha utilizado una fórmula de acompañamiento pianística característica de los *ragtimes*, denominada *stride bass*, y cuya realización consiste en describir una serie de saltos con la mano izquierda, entre las notas del bajo y las armonías a las que sustenta:

Imagen 3: Ejemplo de *stride bass*

En este patrón de acompañamiento, los mencionados saltos transmiten perfectamente la idea del desplazamiento del pie del bailarín, que son característicos del ejercicio propuesto.

3.1.3. Preparaciones

En danza, se entiende por *preparación* aquella introducción en la que el pianista interpreta dos o cuatro compases que ofrecen información al bailarín sobre cuestiones referidas al *tempo*, al carácter o al tipo acentuación, entre otros parámetros. Son de gran importancia ya que, durante las mismas, el bailarín se prepara física y mentalmente para la realización del ejercicio. Para no confundir al bailarín en el momento inicial del ejercicio, las preparaciones deben no ser ni muy cortas ni muy largas, y mostrar claramente cuando finaliza la misma y cuando comienza el ejercicio propiamente dicho.

En síntesis, será de gran ayuda para las *preparaciones*:

- El empleo de estructuras armonías suspensivas, que sugieran un carácter introductorio en lugar de resolutorio.
- El diseño de una melodía sencilla que no confunda al bailarín y que le sugiera el carácter melódico que se desarrollará durante el ejercicio.
- Imprimir una intencionalidad rítmica que propicie el comienzo del ejercicio y que ayude al bailarín a prever cual será el patrón de acompañamiento.

Las *preparaciones* pueden no estar escritas en las partituras que utilizan los pianistas acompañantes de danza motivo por el que, para improvisar cada una de ellas, será conveniente analizar previamente, al menos, las características agógicas, dinámicas, armónicas, rítmicas y melódicas de lo que se vaya después a interpretar.

En caso de tratarse íntegramente de una pieza musical improvisada, la *preparación* habrá de estar en consonancia con el discurso musical subsiguiente, así como con el carácter, la intención y las características agógicas, dinámicas, armónicas, rítmicas y melódicas del ejercicio *marcado*², espacial y gestualmente, por el maestro de danza.

A partir del *marcaje* por parte del maestro, un pianista acompañante con experiencia puede comprender la intención del mismo y, ayudado por un conocimiento profundo sobre el tipo de características musicales que se adaptan a cada ejercicio de la *barra*³ o del *centro*⁴, entrever las que más fielmente puedan ilustrar sonoramente los movimientos del bailarín.

² En este contexto se entiende *marcaje* como el conjunto sintético de movimientos que realiza el profesor de danza para representar las características del ejercicio subsiguiente, sin necesidad de ejecutarlo completo ni con el nivel de exigencia pretendido. Por tanto, consiste en indicar a los alumnos cómo debe ejecutarse un ejercicio de danza señalando con claridad tanto el *tempo*, ritmo y carácter, como los acentos musicales y musculares. Asimismo, existe en danza un código para *marcar* consistente en efectuar movimientos con los brazos -que representan las piernas- y con las manos -que representan los pies-, de modo que la “gestualización” del ejercicio puede llegar a convertirse en algo extremadamente sintético.

³ La *barra* es un elemento horizontal, de madera o metal y de sección circular, en el que se apoyan ligeramente los alumnos y que debe estar aproximadamente a la altura de la cintura y a una distancia de la

Dado que, durante cada una de las clases de Danza Clásica, son muchos los ejercicios que se realizan, resulta aconsejable utilizar la mayor variedad posible en cuanto al desarrollo de las preparaciones de modo que no resulten reiterativas e introduzcan los ejercicios con frescura y originalidad, lo que motivará al bailarín para el desarrollo de cada ejercicio. A continuación se relaciona una preparación que podría ser tenida en consideración para su empleo conjunto con la partitura propuesta:

C Am Dm G7

7
+

I VI II V

Imagen 4: Ejemplo de *preparación* para *battement tendu*

Esta *preparación* se presenta aquí como ejemplo, ya que lo deseable es que las mismas pudieran ser también improvisadas, de igual modo que se pretende pueda improvisarse la música para los ejercicios completos de danza, a partir de los parámetros de análisis extraídos de músicas pertenecientes a los más diferentes estilos.

3.2. La partitura como punto de partida para la improvisación

La intención con que se presentan los elementos constitutivos de la partitura propuesta es la de brindar al improvisador recursos para el acompañamiento de la danza. A partir del conocimiento sobre los mismos, podrá mostrar su creatividad adaptando y arreglando ésta u otras partituras, creando así nuevas músicas tomando sus elementos como referencia.

3.2.1 Partitura propuesta para *battement tendu*:

pared suficiente como para permitir a los alumnos la realización de sus ejercicios. Es un instrumento habitual en las escuelas y conservatorios de danza así como en las aulas y locales donde los bailarines toman clase o ensayan. La función que cumple es la de punto de apoyo y su longitud permite que sea utilizada de forma simultánea por varias personas.

⁴ El *centro* constituye la segunda parte de la clase de la asignatura de “Danza clásica”. Conformar asimismo el espacio de referencia del escenario y es donde los bailarines desarrolla su preparación para ubicarse en el mismo.

EL TENDU DE LA STROPHARIA AERUGINOSA

Compositor: ISAAC TELLO

Aire de Rag (con swing)

The score is written for piano in 4/4 time with a swing feel. It consists of four systems of music. The first system (measures 1-4) has chords C, Am, Dm, G7, C, and G7. The second system (measures 5-9) has chords G7, C, C, C/Bb, F/A, Fm/Ab, C/G, and G7. The third system (measures 10-14) has chords C, G7, C, G7, and C. The fourth system (measures 15-18) has chords F, Fm/C, C, Am7, Dm, G7, and a first ending with C, followed by a second ending with C. The piece includes several triplet markings in the right hand.

Imagen 5: Ejemplo de partitura para ejercicio de *battement tendu*

Para ejemplificar la metodología de trabajo, se ha propuesto como punto de partida una partitura que, dado su carácter, intención rítmica y acentuación, podría utilizarse para el acompañamiento de un ejercicio de *battement tendu* en la *barra* o en el *centro*, entre otros ejercicios posibles.

3.2.2 Análisis de la partitura

Atendiendo al análisis formal, se observan dos secciones claramente diferenciadas, cada una de las cuales cuenta con dos frases de ocho *tiempos*. Entiéndase aquí que *tiempo* en danza no es lo mismo que *tiempo* en música. Normalmente suele coincidir el *tiempo* de danza con el *compás* musical, sin embargo, para este caso concreto se observa cómo cada *compás* musical comprende dos *tiempos* de danza. Al pianista pudiera ayudarle pensar que la partitura está escrita en compás de 2/4 en lugar de 4/4. Esto se ha presentado así de forma deliberada para ejemplificar una situación real y que no pocas veces se produce, generando confusión entre pianista y profesor de danza.

Atendiendo al análisis armónico, se observa una estructura en modo mayor con *cuadratura*⁵ perfecta, distribuida en cuatro frases de ocho tiempos que se repiten al llegar a la doble barra. Seguidamente se presenta la estructura de las dos primeras frases:

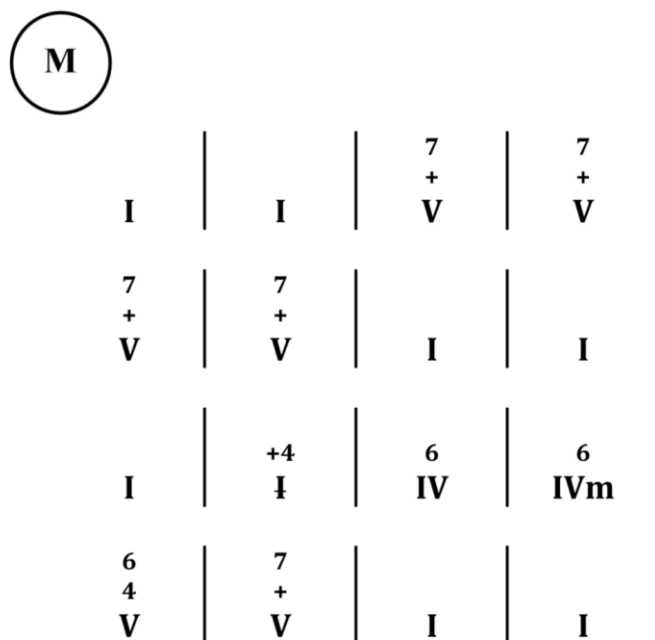


Imagen 6: Estructura armónica de las dos primeras frases de la partitura propuesta

Atendiendo al análisis rítmico lo primero que debe observarse es la indicación *con swing*, que implica unas características concretas de ejecución según las cuales no podrán interpretarse, por ejemplo, los grupos de dos corcheas con la misma duración interna -entendiéndose la primera más larga que la segunda-, al margen de otras cuestiones métricas y de acentuación que implica el *swing* en las que profundizar aquí sería emprender un nuevo estudio. Por otra parte, se observan también los ritmos anacrúsicos y las síncopas como elementos reiterados que imprimen un carácter de acentuación característico del estilo del *ragtimes*, y que ayudan a proyectar el impulso muscular con que se origina el

⁵ Los ejercicios de Danza Clásica suelen estar distribuidos en frases de ocho *tiempos* o múltiplos de ocho, lo que condiciona el discurso musical y la intención fraseológica. Será oportuno además que el maestro de Danza Clásica, así como de Danza Española, sea explícito con el pianista en caso de utilizarse un número impar de frases -tres de ocho *tiempos* para cada lado, por ejemplo-. No obstante, en Danza Contemporánea suelen también utilizarse frases no cuadradas, con un número de *tiempos* diferente de ocho, así como un número impar de frases para los diferentes ejercicios.

battement tendu, es necesario dejar claro que no existe una única fórmula para el acompañamiento de cada ejercicio.

Esto es así debido a la infinita variedad que podemos encontrar dentro del seno de cada uno de los ejercicios concebidos para el entrenamiento y la formación del bailarín. Esa variedad a la que nos referimos tiene primeramente que ver con cada una de las circunstancias que pueden darse durante el desarrollo de cada una de las clases y que estará estrechamente relacionada con el curso académico, con el nivel de desarrollo del alumnado, con lo que pretende lograr en maestro de danza a partir del trabajo con cada ejercicio y, por tanto, con su punto de vista y con su planteamiento metodológico. En resumen, un ejercicio de *battement tendu*, por ejemplo, puede realizarse a muy diferentes velocidades, y con diferentes tipos de acentuación, dependiendo del contexto y de las circunstancias.

Lo anterior implica del pianista un ejercicio necesario de flexibilidad para poder emprender lo que de él se espera durante el desarrollo de la clase ya que, priorizar el objetivo del ejercicio *marcado* por el maestro de danza será su cometido. Se ha de ser consciente para ello de que cada maestro tiene una concepción propia sobre el modo en que la música incide en la formación de sus alumnos y sobre el modo en que con cada propuesta musical del pianista se puede lograr o no la finalidad pretendida. Sucede además que una misma música pudiera servir para acompañar ejercicios diversos, e incluso que lo que funciona para un ejercicio en un momento concreto, en otro momento es mejor reemplazarlo.

Resulta necesario, por tanto, que se establezca una complicidad mayúscula entre ambos profesionales lo que conduce a un nuevo concepto, el de adaptabilidad, para el que se proponen dos formas de ser entendido. La primera tiene que ver con esa capacidad empática necesaria que debe tener el pianista para poderse acomodar y amoldar con flexibilidad a cada circunstancia en el aula, además de a cada uno de los maestros y a cada uno de los alumnos o grupos de alumnos con los que trabaje. Será principalmente el pianista quien deba adaptarse a toda esa variedad, a todas las diferencias y al ingente abanico de circunstancias que con toda seguridad surgirán durante el desarrollo de cada una de las clases. La segunda forma de adaptabilidad se refiere concretamente a la música y está relacionada con las posibles licencias que puede permitirse el pianista acompañante de danza cuando interpreta una partitura, ya que para utilizarla al servicio del objetivo propuesto por el maestro de danza puede hacerse necesaria la introducción de una serie de cambios en la misma. Éstos pueden ir desde los agógicos y dinámicos, de acentuación, de patrones rítmicos, hasta de compás; o hasta su reestructuración formal total en búsqueda de la *cuadratura* precisada. Entre otras, estas son algunas licencias que pueden conducirnos hasta el punto de improvisar sobre ese material propuesto, atendiendo a las necesidades puntuales de cada ejercicio.

REFERENCIAS

Roca, D. & Molina, E. (2006). *Vademecum Musical Metodología IEM*. Madrid: Enclave Creativa.

Tello, I.

(2012). Acompañamiento a la danza. Propuesta metodológica implementada en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba. En C. Giménez Morte (Ed.), *La Investigación en Danza en España 2012* (pp. 311-318). Valencia: Mahali.

(2014). Acompañamiento a la Danza y al Teatro Musical. Asignatura implementada en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla: análisis y propuesta

- didáctica. En A. I. Elvira Esteban, M. Martínez Costa, V. Soprano Manzo & C. Giménez Morte (Eds.), *La Investigación en Danza en España 2014* (pp. 511-520). Valencia: Mahali.
- (2015). *El acompañamiento pianístico de la danza: la improvisación como recurso creativo* (Tesis Doctoral). Directora: E. Esteban Muñoz. Universidad Complutense, Madrid.

CULTURA Y DISCULTURA: REALIDADES CONTRARIAS. CONCEPTOS ANTAGÓNICOS

David Ruíz Molina

Conservatorio Superior de Música *Andrés de Vandelvira* de Jaén

RESUMEN

Quizá sea la ambivalencia del término, quizá su desconocimiento o tal vez su uso malintencionado. Pero, ¿por qué el término cultura se utiliza en expresiones tan dispares del tipo “cultura del miedo”, “cultura de confrontación”; y de la misma manera hablamos de “cultura en valores”, “cultura del ocio”, “cultura del bienestar”, “cibercultura” ...? O bien vaciamos de contenido la palabra cultura, o bien le otorgamos acepciones confusas o contradictorias.

Si entendemos "identidad cultural" como el “(...) conjunto de referencias culturales por el cual una persona, individual o colectivamente, se define, se constituye, comunica (...)” (Los Derechos Culturales. Declaración de Friburgo, 1998). ¿Podemos extender el concepto de cultura a cualquier manifestación ideológica, símbolo o tradición por radicales que sean, aun cuando por los cuales puedan identificarse expresiones artísticas, filosóficas o sociales determinadas?

¿Podemos, por ejemplo, hablar de Cultura Nazi? Al fin y al cabo, cumpliría con la consideración de la UNESCO de cultura como:

(...) el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, las maneras de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias. (Definición conforme a las conclusiones de la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales Mondiacult. México, 1982; y recogida después en la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural. UNESCO, 2002)

¿Hasta dónde catalogar de cultura “algo” que menoscaba el espíritu final del término como enaltecimiento de “lo humano”, conducente al desarrollo de la civilización; si desprecia pensamientos opuestos, si es lesiva con otras identidades humanas y culturales, y con los derechos humanos en general? Quizá debamos replantearnos el sentido estricto del término cultura acotando su realidad.

Palabras clave: Cultura, discultura, educación

ABSTRACT

Perhaps it is the ambivalence of the term, perhaps its ignorance or perhaps its malicious use. But why the term culture is used in such diverse expressions as "*culture of fear*", "*culture of confrontation*"? Why is it used in the same way we speak of "*culture in values*", "*culture of the leisure*", "*culture of the well-being*", "*cyberculture*"...? Either we trivialize the word culture or we give it confusing or contradictory meanings.

If we understand "cultural identity" as the "(...) set of cultural references by which a person, individually or collectively, defines, is constituted, communicates (...)" (Cultural Rights, Fribourg Declaration, 1998). Can we extend the concept of culture to any ideological manifestation, symbol or tradition by radicals, although by which we can be identified specific artistic, philosophical or social expressions?.

For example, should we talk about Nazi Culture? In the end, it would fulfill UNESCO's consideration of culture like:

(...) the set of spiritual, material, intellectual and affective features that characterize a society or a social group and which, in addition to arts and letters, ways of life, ways of living together, value systems, traditions and beliefs.

(Definition according to the conclusions of the World Conference on Cultural Policies Mondiacult, Mexico, 1982, Included in the Universal Declaration on Cultural Diversity. UNESCO, 2002)

Can we classify culture "something" that undermines the final spirit of the term as an enhancement of "the human", conducive to the development of civilization, if it despises opposing thoughts, if it is harmful to other human and cultural identities, and to human rights in general? Perhaps we should rethink the strict meaning of the term culture by narrowing down its reality.

Keyword: Culture, disculture, education

1. LA CULTURA. UN CONCEPTO CALEIDOSCÓPICO DIFÍCIL DE ACOTAR

Mucho se ha escrito y reflexionado sobre el concepto de cultura en el ámbito de las políticas y la gestión cultural. Siempre desde la perspectiva de la defensa de las manifestaciones culturales minoritarias, sobre cómo gestionar el intercambio cultural, los retos y peligros de la globalización de la cultura o de la homogeneización cultural, sobre cómo respetar el patrimonio cultural de cada pueblo y nación, cómo gestionar los recursos de la cultura como sector económico... por citar algunas de sus perspectivas. Pero ¿cómo identificamos qué es cultura y qué no?

En un análisis documental de los principios recogidos en la Conferencia Mondiacult de la UNESCO (1982) y Los Derechos Culturales en la Declaración de Friburgo (1998), la Carta Cultural Iberoamericana (Organización de Estados Iberoamericanos [OEI], 2007), o la Convención sobre la protección de la Diversidad de las Expresiones Culturales de la UNESCO (2005), por citar algunos ejemplos, encontraremos delimitaciones en su uso referida a su contexto en materia de política y gestión cultural, tales como "*Diversidad cultural*", "*Contenido*

CULTURA Y DISCULTURA: REALIDADES CONTRARIAS. CONCEPTOS ANTAGÓNICOS

cultural”, “*Expresiones culturales*”, “*Actividades, bienes y servicios culturales*”, “*Industrias culturales*”, “*Políticas y medidas culturales*”, “*Protección*” e “*Interculturalidad*”. Desde aquí podemos perfilar la dimensión ética planteada por la palabra cultura, siendo que debiera estar recogida en su definición. ¿Tal dimensión se recoge y se preserva en el uso cotidiano de la palabra cultura?

Despojar de tal dimensión ética -entendida como la filosofía en pro de unos valores positivos de bien- nos deja sin elementos críticos para establecer qué es cultura y qué no en definiciones como la recogida en *The Fourth Pillar of Sustainability. Culture's Essential Role in Public Planning*, del investigador y activista australiano Jon Hawkes (2001) en el capítulo 1:

(Sobre cultura)... la producción social y la transmisión de las identidades, significados, conocimientos, creencias, valores, aspiraciones, recuerdos, propósitos, actitudes y la comprensión; el "modo de vida" de un conjunto particular de los seres humanos: las costumbres, las creencias y convenciones, códigos de costumbres, la vestimenta, la gastronomía, el idioma, las artes, la ciencia, la tecnología, la religión y los rituales, normas y reglamentos de conducta, tradiciones e instituciones. Por lo tanto, la cultura es a la vez el medio y el mensaje - los valores inherentes y los medios y los resultados de expresión social. Cultura envuelve todos los aspectos de las relaciones humanas: la familia, la educación, la política legal y el transporte, sistemas, los medios de comunicación, prácticas de trabajo, programas de asistencia social, actividades de ocio, la religión, el entorno construido ... (p.1)

Hawkes proponía entonces incluir la cultura como el cuarto pilar al desarrollo sostenible, junto con el crecimiento económico, la inclusión social y el equilibrio medioambiental, (recogido más tarde por la Agenda 21 de la cultura en 2004). Y podemos afirmar que ayudó a aflorar, constatando de manera clara y visible, la importancia de la cultura en el desarrollo de la sociedad, como evaluación sobre valores del pasado, portadora de soluciones al presente y catalizadora de la potencialidad de cada sociedad en su presente y futuro; y cómo, tales principios, debieran reflejarse en el conjunto de estrategias y políticas locales.

El problema conceptual no es baladí. Ello explica por qué se hace un uso tan arbitrario o vago de su concepto, o por qué en el campo de las políticas públicas, la política cultural sea una más, cuando debiera ser, como se expondrá más adelante, la razón de ser de toda política.

La cultura aún se utiliza o se teme -tanto por los dirigentes políticos como por la sociedad- como arma de ideologización, o como distintivo contra o frente a otros. Y, todavía hay quienes recluyen la cultura al ámbito de la música, la literatura, el cine, la pintura, el patrimonio cultural... (“*Al carro de la cultura española le falta la rueda de la ciencia*”, Santiago Ramón y Cajal, 1852-1934).

Sin embargo, la cultura no identifica *per se* a un pueblo. Es el pueblo el que da sentido y crea su cultura, originando así su identidad. Luego, debiera de estar en la base de las necesidades de la ciudadanía, en la formación de sus conocimientos, su intelectualidad, su espiritualidad, escala de valores y evolución como civilización. Pero, ¿cómo traducirlo en acciones tangibles?, ¿Cómo fijamos el capital correspondiente a determinada política, si no somos capaces de evaluar ni visualizar su productividad o provecho, porque no siempre se pueden cuantificar en cifras? ¿Desde dónde se empieza?

Sentimos la necesidad de formularnos todas estas cuestiones debido, básicamente, a cuatro razones de peso:

- No está delimitado el uso del término, por lo que hay que replantearse su sentido exacto y conciso,
- existe un desconocimiento real de qué puede y debe aportar la cultura a la sociedad,
- sobre cómo encajar esta necesidad en el conjunto de necesidades y servicios básicos

- de los ciudadanos,
- y en qué forma rentabilizamos y/o capitalizamos sus beneficios a partir de la educación.

Pero entonces, ¿qué término usamos entonces para visualizar qué es contrario a cultura para que ninguna realidad, tradición o costumbre sea disfrazada de cultura para legitimarse? Es decir, ¿qué palabra debemos usar como antónimo preciso de cultura?

2. PUNTO DE PARTIDA

Dado que el problema estriba en el término cultura, es conveniente trazar un hilo argumental desde su etimología para acotar la razón de ser de su uso, ya sea como concepto etnológico (recogiendo la tradición conceptual planteada por el antropólogo británico Edward Burnett Tylor en su libro *Primitive Culture*, 1871), o ya sea como elemento identitario, como conjunto de hábitos y costumbres, etc.

Cultura: Del latín. *cultūra*: f. cultivo: Acción y efecto de cultivar. // Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.
(Diccionario de la lengua española, Real Academia Española [RAE], 2017)

Cabe señalar antes de nada, de que no se trata de redundar caprichosamente en el sentido etimológico del término, sino de indagar en su origen para comprender el concepto de cultura y lo que supone, en analogía con una acción y descubrimiento que ha influido sobremanera en la aparición de las civilizaciones: El cultivo, la agricultura. Y desde ahí, hallar respuestas a las preguntas planteadas.

Pero este artículo no sólo expone argumentos para identificar qué es cultura y qué no. También servirá para proponer un antónimo a la palabra cultura y liberarla así de usos inadecuados, sin espacio a la confusión.

Y es que no nos sirven aquí palabras como *incultura* pues hace referencia a la carencia de cultura, no a la realidad que, pareciendo similar, es opuesta. Tampoco nos sirve *acultura*, pues este término explica cómo un individuo se incorpora a un entorno cultural inicialmente ajeno. Ni *contracultura*, por definir acciones y movimientos de confrontación a ciertos elementos culturales, donde puede darse además la paradoja de que la contracultura pueda ejercer de movimiento positivo de cambio o evolución cultural, erigiéndose finalmente como cultura.

Estamos buscando un vocablo que reúna en su significado al proceso de desadquisición cultural, o de involución cultural, de empobrecimiento o el subdesarrollo, o la idea de barbarie planteada por Walter Benjamin (1955) en su *Tesis de filosofía de la historia*. Es decir, que niegue o contradiga los elementos que, como luego se verá, constituyen el espíritu del término cultura, y que al definirse, separe claramente la realidad de lo que es cultura de lo que no.

Este vocablo como tal no existe en nuestro diccionario, y tal vez por ello, se ha seguido usando la palabra cultura en contextos que se oponen a su sentido más profundo. Por lo tanto, hay que proponer un antónimo y justificarlo.

Finalmente, delimitado el sentido y razón de ser de la cultura debemos establecer cómo podemos salvaguardar su concepción, y reflexionar después sobre si esta perspectiva ocupa un lugar relevante en la configuración intelectual y política de nuestra sociedad.

3. DECONSTRUCCIÓN DEL CONCEPTO DE CULTURA PARA HALLAR SU REALIDAD CONTRARIA, LA DISCULTURA.

Retomemos nuestro concepto de cultura en su sentido etimológico y avancemos en la analogía con la agricultura.

Dos de las acepciones de cultivar son “desarrollar, ejercitar el talento, el ingenio, la memoria, etc. // Ejercitarse en las artes, las ciencias, las lenguas, etc” (RAE, 2017).

Y en esta analogía, por qué no entender el proceso de culturización como el conjunto de fases sucesivas encaminadas a obtener de la “tierra” el mejor aprovechamiento y los mejores frutos.

Tradúzcase “tierra” como espíritu y/o mente del ser humano; o el conjunto de saber, creencias y normas de comunicación de una sociedad o grupo social, en términos colectivos. También descífrase “frutos” como la excelencia de todo lo perteneciente o relativo al individuo en su sentido más profundo; o todo aquello que conduce a un estadio superior de la civilización.

Así pues, la mejora y enriquecimiento del individuo y la sociedad, son el fin de la acción de cultivar. Siendo individuo y sociedad los agricultores, pues son ellos quienes deben ejercer y ejercen dicho proceso: Aran la “tierra”, la abonan y preparan el terreno para obtener una mejor fertilidad -estaríamos hablando de educación-; buscan las mejores técnicas para la mejor optimización y sofisticación de los procesos -nos referiríamos a tecnología y conocimiento en general-, etc.

Este hilo etimológico troncaría perfectamente con el matiz anglosajón de la raíz de cultura en la palabra *coultier*, al visualizar la cultura como “lámina de arado” (Coelho, 2000), pues el avance en conocimientos y de cultura en general se cimientan en otros dados por caducos o por expresión antagónica a unos anteriores. El arte, la ciencia y el pensamiento humano en general están plagados de ejemplos en este sentido.

Así mismo, podemos extraer que del cultivo y sus procesos no siempre han de recogerse siempre connotaciones positivas. Por ejemplo: el monocultivo empobrece la tierra, no es lo mismo una agricultura ecológica que una basada en abonos químicos y la manipulación transgénica de las especies cultivadas; basarse en la rentabilidad económica de una variedad determinada de un fruto restringe la variedad genética de las especies cultivadas, algunos de los productos finales pueden ser potencialmente peligrosos para la salud... Y así podríamos continuar.

Esta realidad emana de dos ideas esenciales: El hombre comercializa e industrializa lo cultivado; y que, cuando el cultivo deja de estar al servicio del desarrollo humano, conduce, no solo a la desadquisición cultural, también a la involución cultural, y en último término, a la barbarie.

Con lo cual, ha llegado el momento de proponer un término que contenga tales connotaciones contrarias al espíritu y razón de ser del término cultura. Y el vocablo que encaja mejor con el significado que buscamos, como se justificará a continuación, es discultura.

Resulta conveniente aclarar previamente, para no inducir a error, que existen dos términos muy similares o variantes ya en uso, tanto en inglés *-disacculturation-* como en alemán *-diskulturation-*. En ambos casos vienen a arrojar matices sobre la acción de culturización y no al concepto de cultura en sí.

En el caso del vocablo inglés *disacculturation* se refiere a un proceso sociológico de desafección cultural, generalmente por una desafección también política -despolitización- de un individuo o grupo con respecto al resto de la sociedad o los líderes que la representan, para finalmente configurar o buscar modos de expresión, normas de comportamiento o modelos culturales divergentes (Amin, 2011).

El término alemán *diskulturation* está orientado a la idea de pérdida de habilidades sociales, o de hábitos que se dejan de adquirir por la reclusión de un individuo en una institución (psiquiátricos, cárceles...) en aislamiento social por un periodo largo de tiempo (Goffman, 1972).

Es preciso mencionar que el término discultura, ya ha sido usado literalmente por el escritor italiano Antonio Giangrade (2013) cuando escribió su libro *Culturopoli E Discultura: L'Italia Della Discultura*. Giangrade hace con este libro un recorrido crítico a la pérdida moral de los valores de la cultura de la sociedad italiana debido a la podredumbre de la mafia. Y en este artículo vamos a coger el testigo de Giangrade para dotar de significado y definición a la palabra discultura, no como vocablo italiano trasladado a nuestra lengua en su literalidad, ni debido a un proceso italianizante de transmisión lingüística, sino como palabra castellana con definición propia.

Discultura -como antónimo de cultura- surge en composición con el prefijo *dis*. Dicho prefijo es perfecto para el fin que buscamos, ya sea entendida como raíz latina denotando negación o contradicción, separación o distinción; ya sea por su condición de raíz griega, significando anomalía. En ambos sentidos denotarán en compañía de cultura:

1. Negación o contradicción del sentido positivo de progreso, enaltecimiento de lo humano, y acción conducente a un estadio mejor de civilización que emanan de la cultura y de sus procesos.
2. Alejamiento o indicación de un movimiento separado de la acción u acciones propias de la cultura.
3. Distinción por incoherencia de la realidad propia de la cultura.
4. Anomalía por la alteración debido a acepciones o sentidos perniciosos del concepto cultura, ya sea en su realidad o en su configuración.

De este modo podríamos hablar de discultura por miedo, discultura por confrontación; que tal tradición, costumbre o normas perniciosas, lesivas o contrarias a los derechos fundamentales, constituyen discultura; que determinados símbolos pueden ser constituyentes de discultura si atentan a la libertad o los derechos de otro ser humano, etc...

También podríamos reflexionar sobre si, al referirnos a la confrontación de visiones antagónicas de valores y creencias -especialmente si media una versión ideológica o religiosa radicalizada- debamos hablar de “*choque de culturas*” o “*choque de civilizaciones*”. Seguramente estaremos queriendo significar que existe una colisión entre una cultura y una discultura, o, inclusive tal vez, un conflicto entre disculturas. Y así mismo, nos referiremos a disputa o guerra entre civilización y barbarie, por ejemplo.

Todas estas disertaciones han de servirnos para que consideremos revalorizar el concepto de cultura para que su sentido y finalidad no se desvirtúen. Para ello, las mejores armas de prevención son la educación y la formación, siendo ambas, derechos esenciales de toda persona individual y colectiva.

Es por ello conveniente relanzar, el protagonismo que debieran desempeñar las políticas y los agentes culturales como impulsores de todos los procesos que devienen de la cultura: facilitando las tareas, evaluando, proporcionando soluciones en las deficiencias, potenciando los éxitos y, sobre todo, catalizando el conocimiento de los logros para que estos lleguen a todos los grupos sociales e intercambien su información y su diversidad de cognición, promulgando y promoviendo la cooperación.

CULTURA Y DISCULTURA: REALIDADES CONTRARIAS. CONCEPTOS ANTAGÓNICOS

Deben ser además, garantes de la libertad de cada individuo o grupo social a elegir sus técnicas o “frutos” a cultivar en un marco de respeto y tolerancia para con el resto de la sociedad, protegiendo el patrimonio de todos y, en especial, el de las minorías.

Destacamos pues, nuevamente, la vigencia de la concepción de la cultura como cuarto pilar del desarrollo sostenible de Hawkes, y cuyos principios han sido -como ya se ha indicado- recogidos por la Agenda 21, nacida en propuesta de la Comisión Europea para marcar unos objetivos desde el punto de vista de la implicación social, económica y política de la cultura, a desarrollar con iniciativas concretas y legislativas en materia de cooperación entre los miembros de la UE, desde sus distintos niveles de gobierno y la sociedad civil.

Estos objetivos se establecen desde la diversidad cultural y el diálogo intercultural y la dinamización de la creatividad en el marco para el crecimiento y el empleo. No es en sí misma una ley pero sí es el marco y el punto de partida para concretar leyes y acciones concretas.

Pero, hablando de objetivos... En ninguno de los ocho propósitos conocidos como Objetivos de Desarrollo del Milenio [ODM], (Asamblea General de las Naciones Unidas [ONU], 2015) se incorpora directamente siquiera una propuesta sobre cultura, ¿pero su huella está presente?

Los ODM son líneas que fijan metas globales hacia dónde deben dirigirse la acción conjunta de la comunidad internacional -identificada en la ONU- en pro de la defensa de valores y derechos humanos universales:

(1) Erradicar la pobreza extrema y el hambre, (2) lograr la enseñanza primaria universal, (3) promover la igualdad entre los géneros y la autonomía de la mujer, (4) reducir la mortalidad infantil, (5) mejorar la salud materna, (6) combatir el VIH/SIDA, el paludismo y otras enfermedades, (7) garantizar el sustento del medio ambiente, y (8) fomentar una asociación mundial para el desarrollo. (ODM, Cumbre del Milenio de la Asamblea General de las Naciones Unidas [ONU], 2010).

Por la naturaleza y envergadura de los objetivos, no se aborda en el texto, un nivel de concreción que comprendan estrategias concisas ni planes definidos para alcanzar esos objetivos, ni, por lo tanto, cuál es el papel de la cultura.

Sin embargo, si bien es cierto que no se menciona explícitamente la cultura como herramienta de desarrollo, tampoco la excluye. De hecho, de algunos principios puede subyacer la cultura como fin en sí mismo, como cuando se adentra en aspectos, por ejemplo, relativos a materia de educación o de cultura medioambiental: “el conocimiento y la educación son factores fundamentales para el crecimiento económico sostenido, inclusivo y equitativo” (ODM, Asamblea General de las Naciones Unidas [ONU], 2015, punto 71 c). Pero también puede destilarse la cultura como principio filosófico al promover valores de tolerancia, de igualdad de sexos, de libertad, igualdad, de inclusión social del desfavorecido, etc...

4. CONCLUSIÓN

1. La cultura debe erigirse como la piedra angular de la sociedad. Un paso más allá del cuarto pilar de Hawkes.

Aun pudiendo parecer utópico, si la cultura explica y constituye la realidad de la que brotan todas las variables a considerar en la evolución de una civilización, podemos concluir que la cultura ha de convertirse en el pilar fundamental, la base, el eje y el motor del desarrollo; pues traspassa y está presente el cada uno de los individuos y en ámbito competencial de cada uno de los sectores sociales, ya sea por influencia, inspiración, confrontación, innovación, creación...

Con lo que ello supone de productividad, competitividad, cohesión y enriquecimiento social. Los otros tres pilares propuestos por Hawkes -crecimiento económico, la inclusión social y el equilibrio medioambiental- han de emanar, entonces, de la cultura:

Una sociedad culta es una sociedad más innovadora y productiva: lo que conlleva crecimiento económico, tecnológico, científico, artístico...

Una sociedad culta sabedora de sus recursos y capacidades, los aprovecha y los potencia, especialmente el más valioso de todos: el individuo. Por ello buscará la cohesión e inclusión social para sumar al proyecto común.

Una sociedad culta, sana y activa en pensamiento ético, filosófico y /o espiritual. Es una sociedad sensible y rica en valores que buscará la armonía y el equilibrio con su entorno.

La cultura no ha de ser un sector desligado del resto de la actividad de la sociedad. Debe erigirse como LA ACTIVIDAD en sí misma por la cual nos constituimos como sociedad. Y el individuo y la ciudadanía en su conjunto ha de ser la protagonista, la hacedora y la valedora de su cultura.

2. La cultura y la motivación por cultivarse ha de cimentarse en la educación:

De la educación debe surgir un individuo motivado para aprender, que desea seguir cultivándose, y que comparte su proceso de culturización con el resto de la ciudadanía. Una ciudadanía que aprende a disfrutar aprendiendo, fomentando la mente abierta a todo conocimiento, pues quien aprende tiene más capacidad y herramientas para seguir aprendiendo.

Por lo cual, si la consecución de cultura ha de ser el fin que nos motive a crecer como individuos y como sociedad, supone focalizar la educación y las leyes o sistemas que la rigen, en, por y pro la cultura, donde se realice el trasvase y la divulgación de los conocimientos -científicos, artísticos, tecnológicos, filosóficos, éticos...- en todos los ámbitos sociales.

Todo lo demás (trabajo, tejido empresarial, divulgación turística, etc...) vendrá como consecuencia de una sucesión de generaciones educadas bajo los fundamentos de la adquisición cultural. Ya que, una sociedad asentada en la preparación intelectual y espiritual, se convierte en una sociedad crítica, creativa, innovadora y en consecuencia más productiva y competitiva, versátil y flexible. Lo que entronca, precisamente, con la última de las acepciones de cultura a la que se referirá este artículo: "Conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico" (RAE, 2017).

En definitiva, empecemos por no desvirtuar el concepto de cultura, ni perdamos el horizonte de su fundamento y garanticemos que todos los individuos puedan participar libremente y construir su identidad cultural (propia y del colectivo social al que pertenezca) con herramientas para discernir juiciosamente qué es cultura -qué enriquece o enaltece-, y qué es discultura -qué empobrece o envilece-.

REFERENCIAS

Agenda 21 para la cultura. Recuperado de <http://www.agenda21culture.net>

Amin, S. (2011). The Democratic Fraud and the Universalist Alternative. *Monthly review an independent socialist magazine*, Volume 63, Issue 05. Recuperado de <https://monthlyreview.org/2011/10/01/the-democratic-fraud-and-the-universalist-alternative/>

Benjamin, W. (1955). Tesis de filosofía de la historia. Recuperado de

CULTURA Y DISCULTURA: REALIDADES CONTRARIAS. CONCEPTOS ANTAGÓNICOS

http://archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0007.pdf

- Coelho, T. (2000). Mito. En Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario. México: CONACULTA, ITESO, Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco.
- Giangrade, A. (2013). *Culturopoli E Discultura: L'Italia Della Discultura*. Italia: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Goffman, E. (1972). Internados. Ensayo sobre la situación social de los enfermos mentales. Recuperado de http://investigacionsocial.sociales.uba.ar/files/2013/03/Goffman_Internados1.pdf
- Hawkes, J. (2005). The Fourth Pillar of Sustainability. Culture's Essential Role in Public Planning. UniversityPress.com. Recuperado de <http://www.community.culturaldevelopment.net.au/Downloads/HawkesJon%282001%29TheFourthPillarOfSustainability.pdf>
- Organización de Estados Iberoamericanos [OEI]. (2007). Carta Cultural Iberoamericana. Recuperado de http://www.oei.es/historico/cultura/carta_cultural_iberamericana2.htm
- Organización de las Naciones Unidas [ONU]. (1998). Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001139/113935so.pdf>
- Organización de las Naciones Unidas [ONU]. (1998). Cumbre del Milenio. Recuperado de <http://www.nacionesunidas.or.cr/dmdocuments/N1053734.pdf>
- Organización de las Naciones Unidas [ONU]. (1998). Los Derechos Culturales. Declaración de Friburgo. Recuperado de http://www.culturalrights.net/descargas/drets_culturals239.pdf
- Organización de las Naciones Unidas [ONU]. (1998). Proyecto de Plan de Acción sobre Políticas Culturales al Servicio del Desarrollo. Conferencia intergubernamental sobre políticas culturales al servicio del desarrollo. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001163/116393So.pdf>
- Pérez Tapias, J.A. (1993). Humanidad y barbarie. De la 'barbarie cultural' a la 'barbarie moral'. *Gazeta de Antropología* 10, artículo 04. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10481/13633>
- Real Academia Española [RAE]. (2017). Diccionario de la lengua española. Recuperado de <http://www.rae.es>
- Tylor, E.B. (1871). Primitive Culture. Recuperado de <https://archive.org/details/primitiveculture01tylouoft>
- UNESCO. (1982). Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales Mondiacult. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000525/052505sb.pdf>

UNESCO. (2005). Convención sobre la protección de la Diversidad de las Expresiones Culturales. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919s.pdf>

UNESCO (2002). Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127162s.pdf>

UNESCO. (1995). Nuestra Diversidad Creativa de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo,. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001055/105586sb.pdf>

LA IMPORTANCIA DE LA SONATA *OP. 53* *WALDSTEIN* EN LA TÉCNICA PIANÍSTICA DE BEETHOVEN

María Rodríguez Sanz
Conservatorio Superior de Música *Andrés de Vandelvira* de Jaén

RESUMEN

No cabe duda de que la *Sonata Op. 53 en Do M Waldstein* es una de las más difíciles técnicamente de la producción beethoveniana. En este artículo se pretende conocer cuál fue la importancia de esta sonata en la técnica pianística introducida por Beethoven en sus obras y, por otro lado, si influyó en sonatas posteriores del mismo compositor. Además, el piano Érard, que llegó a la vida de Beethoven en 1803 pudo ser un factor importante en la composición de la Sonata desde el punto de vista técnico pianístico.

Por tanto, esta investigación pretende conocer cuáles son las características técnico-pianísticas de la *Waldstein*, atendiendo a los distintos rasgos de la técnica beethoveniana. Además, para probar su influencia en sonatas posteriores se compararán los rasgos técnicos más significativos de esta sonata con los de la *Sonata en Sib M Op. 106 Hammerklavier*.

De esta manera, se pretende concluir cuál fue la importancia exacta de la sonata *Waldstein* dentro del pianismo beethoveniano. Además, también se determinará si sus características técnico-pianísticas influyen a sonatas posteriores del mismo compositor. El análisis de estas características permite que el músico sea consciente de todos los problemas técnicos que se va a encontrar y que pueda resolverlos con éxito.

Palabras clave: *Waldstein*, Beethoven, técnica pianística, sonata, Érard.

ABSTRACT

There is no doubt that the *Sonata Op. 53 in C Major "Waldstein"* is one of the most difficult technically pieces of the Beethoven's production. This article pretends to get to know which was the importance of this sonata in the piano technique introduced by Beethoven in his works and, on the other hand, if it had an influence in later pieces of the same composer. Moreover, the Érard piano, that came into Beethoven's life in 1803, could have been an important factor in the composition of the sonata from the point of view of the piano technique.

In consequence, this investigation aspire to know which were the piano technique characteristics of the "*Waldstein*" Sonata, attending to the different features of the Beethoven technique. In addition, to prove its influence in later sonatas, it will be

compared the most significant technique features of this sonata with the *Sonata in B flat Major Op. 106 "Hammerklavier"*.

By this way of investigation, it is pretended to conclude which was the exact importance of the "Waldstein" Sonata within the Beethoven piano music. Moreover, it will also establish if its piano technique characteristics influenced later Beethoven's sonatas. The analisis of these characteristics allows the musician to be aware of all the technical problems that will be found among the piece and will help him or her to solve them succesfully.

Keywords: "Waldstein", Beethoven, piano technique, sonata, Érard.

1. INTRODUCCIÓN

¿Cuáles son los rasgos más característicos de Beethoven desde el punto de vista de la técnica pianística?, ¿cómo de importante es la sonata Waldstein en la producción de Beethoven?, ¿cómo influyó la Sonata Op. 53 en sonatas posteriores de la producción beethoveniana?

A raíz de estas tres cuestiones se pretende desarrollar un estudio en el que se dé respuesta a estas incógnitas y que a la vez permita esclarecer cual fue la repercusión exacta de la sonata Waldstein en la evolución técnico pianística beethoveniana. Por otro lado, la llegada del piano Érard a la casa del compositor durante el periodo de composición de la Waldstein puede ser de gran importancia. Las mejoras introducidas en este modelo pudo haber condicionado la composición de esta sonata y la dificultad técnico-pianística que le caracteriza.

Todo este estudio irá enfocado a la interpretación de la obra. A través del estudio de una de las mayores dificultades de cualquier obra como puede ser las dificultades técnico-pianísticas, el intérprete puede familiarizarse con ellas y averiguar que partes del cuerpo están involucradas en cada pasaje, cómo deben realizarse... Es por ello, que el estudio previo de cualquier obra debería ser un punto muy importante a considerar por los intérpretes puesto que este paso previo es vital para conocer la obra más a fondo y afrontarla con más madurez y conciencia.

2. LA WALDSTEIN: CREACIÓN, INFLUENCIAS Y TÉCNICA

2.1. *Beethoven y la Waldstein*

La Sonata Op. 53 Waldstein es una de las más innovadoras piezas musicales de la historia del piano. Así lo recalcó Schiff (2006) en unas lecturas sobre recitales que realizó en el Wigmore Hall de Londres, quien dijo literalmente: "la Waldstein es considerada como una de las mejores piezas musicales compuestas en la Historia de la música para piano debido a su gran calidad compositiva, a sus matices orquestales y a los efectos sonoros que Beethoven consiguió en ella".

Darwin (2005) corrobora que la sonata Waldstein fue una composición novedosa y muy especial en la producción beethoveniana. Su segundo movimiento, incluía características nunca antes vistas en una sonata para piano (indicación de pedales, explotación de nuevos registros del piano...) y sus distintos movimientos inspiraron a Beethoven para futuras composiciones.

De la Guardia (1947) explica cómo el entorno en el que se encontraba Beethoven durante la composición de la Sonata Op. 53 Waldstein influyó notablemente en el carácter y textura de la partitura. Tanto este autor, cómo Schiff (2006) en su charla en

Londres, explican quién era el conde Ferdinand von Waldstein¹ y qué papel jugó exactamente en la vida de Beethoven. Su presencia desde que éste era un niño hizo posible que el camino musical del compositor siguiese un curso que de no ser por el conde no hubiese sido viable, acercándole así, a figuras tan importantes del panorama musical de la época como eran Mozart y Haydn. El conde Waldstein siempre se preocupó por Beethoven pasando a ser desde su mecenas a uno de sus amigos más apreciados. Todos los aspectos descritos en los trabajos ya citados de de la Guardia (1947) y Schiff (2006), son de vital importancia para entender como el conde Ferdinand von Waldstein influyó en la obra pianística de Beethoven y, especialmente, en la sonata que lleva su nombre: la Sonata en Do Mayor Op. 53 Waldstein.

Bott (2014) explica cuáles fueron los motivos del conde para ir a Bonn y cómo conoció a Beethoven. Bott afirma que el conde, además de ser un hombre muy culto, era un gran aficionado a la música. Este hecho hizo que viera en Beethoven un gran potencial y decidiera convertirse en su mecenas lo que permitió que Beethoven pudiese viajar a Viena donde se formaría como músico y se enriquecería del ambiente musical de la ciudad.

En conclusión, a través de este estudio se aprecian aspectos de la vida del conde Ferdinand von Waldstein que influenciaron en la vida de Beethoven, resaltándose el hecho de que el conde hubiese recibido una educación musical, algo fundamental en la base de su relación, y que permitió a Beethoven muchas oportunidades. Es por ello, que el conde Waldstein no solo fue el mecenas de Beethoven, sino también un gran amigo y una pieza fundamental en su desarrollo musical.

2.2. Influencia del piano Érard en la Sonata Op. 53 Waldstein

Darwin (2005) expone en su artículo:

El piano Érard trajo consigo algunas mejoras importantes que ayudaron a la composición de la Waldstein: media octava adicional (de fa a do), pedales de pie que sustituían a los de rodilla. Esto le permitió aumentar la sonoridad en el bajo (donde antes hubiera escrito octavas ahora solo escribe una línea melódica) y llevar a cabo unos cambios de pedal de una manera más rápida y frecuente. Así la Waldstein es la primera sonata para piano que sobrepasa las cinco octavas de registro. Además, es posible que dicha sonata sea la primera sonata de Beethoven cuyas indicaciones de pedal sean del propio Beethoven (p. 1).

A través de este artículo, se hace notable el cambio tan brusco que supuso la llegada del piano Érard a la casa de Beethoven. Son muchas las novedades incluidas en esta sonata, novedades que suponen el producto de las mejoras incluidas en dicho piano. Es por ello, que este artículo, corrobora el hecho de que el piano Érard, supuso una revolución para los pianistas y compositores de la época que vieron como sus composiciones podían incluir muchos más efectos y permitía mucho más juego sonoro. De esta manera, la explotación de todas las nuevas mejoras que traía el piano Érard, tienen influencia notable en la composición de la sonata Waldstein.

Lo expuesto en el artículo de Darwin (2005) lo explica y argumenta de una forma más desarrollada Skowronek (2010). En dicha obra, el autor dedica un capítulo al Piano Érard y su influencia en la Waldstein. Esta fuente enumera y explica una serie de aspectos compositivos de la Waldstein que fueron incluidos por Beethoven gracias a las innovaciones del piano Érard: es la primera sonata en utilizar un sonido tan grave, puede llegar al fortísimo sin necesidad de doblar notas,... Pero sin duda, la novedad más

¹ Ferdinand Ernst Gabriel von Waldstein (24 de marzo de 1762 – Viena, 26 de mayo de 1823) fue un conde alemán. Conoció a Beethoven en Bonn y fue su protector. Convenció al Príncipe Elector de Colonia para que financiara un segundo viaje a Viena para que Beethoven estudiara con Haydn. Gracias a ello, el joven compositor se trasladó a esta ciudad donde comenzaría a desarrollar su carrera compositiva y de la que no regresaría jamás. En 1804 Beethoven le dedicó su Sonata para piano n° 21 en Do Mayor, Op. 53, también conocida como Sonata *Waldstein* o *La Aurora*.

característica del Piano Érard es el hecho de que dicho piano era el primero que sustituía los pedales de rodilla por cuatro pedales de pie cuyas funciones eran muy parecidas a las del piano moderno. Es por lo que, muy probablemente, las indicaciones de pedal que aparecen en el tercer movimiento de la sonata Waldstein pueden ser originales del propio Beethoven.

2.3. Dificultades técnico-pianísticas incluidas en la Sonata Op. 53 Waldstein

Como bien es sabido y reconocido por muchos pianistas, la Sonata Op. 53 Waldstein es una de las obras para piano más complicada técnicamente de la producción beethoveniana. Debido a esto, Bloomberg (2007) refleja y explica aquellos motivos melódicos incluidos en esta sonata que, técnicamente, son novedosas a la vez que difíciles de realizar. La mayoría de estos pasajes técnicamente innovadores se encuentran en el tercer movimiento de la sonata. Bloomberg (2007) destaca las octavas en *glissando*, trinos de casi 40 compases, trinos dobles y trinos combinados con melodía en una misma mano. Se hace notable la dificultad técnica que conlleva la realización de la Sonata Op. 53 Waldstein. Además, como bien explica el autor, la aparición de estos nuevos recursos técnicos supone un avance para la técnica pianística. Ésta necesitará encontrar nuevos movimientos que le permitan una mayor relajación a la hora de tocar para poder llevar a cabo Este tipo de pasajes sin ningún tipo de tensión. Es por ello que, a través de ésta fuente, también se descubre la importancia de la sonata Waldstein para el desarrollo de la técnica pianística y como Beethoven aportó sus ideas a este desarrollo a través de la inclusión de éstos pasajes que supusieron una innovación y un paso adelante en la búsqueda de una técnica pianística más desarrollada, en la que la relajación formaba la base sobre la que se asentaba todo lo demás.

Perez (2014), realiza un análisis de las dificultades técnicas que se encuentran en la sonata Waldstein. De esta manera, la autora, analiza las características de estas innovaciones y explica cómo se podrían solventar esas dificultades técnicas poniendo como ejemplo el método de trabajo que se ha de realizar en alguno de los pasajes más complejos técnicamente. Esta tesis ha servido de gran ayuda desde el punto de vista interpretativo. La información más importante que ha sido encontrada en esta tesis es la redacción de las innovaciones pianísticas que Beethoven incluye en esta sonata y que se verán cada vez más frecuentemente en futuras obras. La relajación al tocar, el modo de hacer las diferentes articulaciones (*legato, staccato,...*), la importancia del movimiento de muñeca,... son algunas de las innovaciones pianísticas que ya se empiezan a ver en esta sonata pero que se irán desarrollando a través de las obras venideras. También por esta fuente, se ha podido saber que la Waldstein, es una de las primeras sonatas que incluyen innovaciones pianísticas nunca vistas y que asientan la base de una técnica que Beethoven desarrollará a lo largo de su vida y que creará un precedente para futuros compositores.

Chiantore (2001) explica la evolución que ha sufrido la técnica pianística a través de los distintos compositores. Su objetivo siempre ha sido encontrar nuevas sonoridades y efectos y, para ello, era necesario buscar una técnica que permitiera producir esos nuevos colores a la hora de tocar. Por supuesto, Beethoven, fue uno de los compositores más implicados en ésta búsqueda y es por ello que Chiantore, le dedica un capítulo. Dentro de éste, el autor describe, cómo evolucionó la técnica pianística a través de sus 32 sonatas. Afirma que la sonata Waldstein, es una de las obras cumbres de su producción musical y que supone el punto álgido de su incesante búsqueda de la riqueza sonora. En la línea de los autores anteriormente citados, afirma que el Rondó está cargado de experimentos técnicos de gran dificultad entre los que destacan el uso del pedal, los trinos y los glissandos en octava. Chiantore ejemplifica muy bien esto a través del análisis del primer tema del Rondó.

La primera en presentar la melodía es la mano izquierda, cruzada por encima de la derecha, en un gesto que facilita la posición del dedo casi vertical y un ataque muy ligero. Luego, el tema, es producido por las octavas de la mano derecha en *pianissimo*, para lo que es necesario una posición abierta y unos dedos

tranquilamente tendidos (escritura que anticipa tres décadas el *cantabile* romántico). Finalmente, en el *fortissimo*, el tema está acompañado por un trino que impone un fuerte estiramiento del meñique. En los tres casos se trata de ataques inusuales. Así, la escritura modifica el estado muscular de la mano (p. 195).

3. CONTEXTO HISTÓRICO-ESTILÍSTICO

3.1. *Beethoven en torno a 1804*

Son muchas las biografías escritas en torno a Beethoven. La situación familiar de Beethoven en Bonn y los acontecimientos que rondaban la familia antes del nacimiento del compositor suponen el comienzo de *Beethoven* (Solomon, 1977). Al principio de su segunda estancia en Viena, se consideró a Beethoven como un virtuoso del piano. Su estilo enérgico, brillante e imaginativo contrastaba con el estilo puramente clásico de los pianistas anteriores y esto encantaba al público que le escuchaba. Beethoven trataba de mantener su posición destacada y veía posibles rivales en los buenos pianistas de la sociedad vienesa. Aunque su fama como virtuoso del piano era grande, no tardó en hacer sentir su presencia como compositor. Debido a su gran potencial, Beethoven fue protegido por una serie de nobles destacando sobre todos ellos la protección que le proporcionó el príncipe Karl Lichnowsky. Este último le propiciaba una anualidad, lo que propició que Beethoven empezase a ser independiente. Sin embargo, en esta época empiezan a aparecer los primeros síntomas de su sordera, aunque cabe destacar que, sorprendentemente, a raíz de estos primeros atisbos de sordera las composiciones de Beethoven eran cada vez más abundantes y prometedoras. Como afirma el autor en su libro “Uno comienza a sospechar que la crisis de Beethoven y su extraordinaria capacidad creadora estaban más o menos relacionadas, e incluso que la primera puede haber sido la precondition necesaria de la última.” (Solomon, 1977 p. 133). Por su parte Kinderman (1995) enfatiza en su libro *Beethoven* que la relación entre la sordera del compositor y su desarrollo artístico es muy especial. Su estilo musical se hizo más rico a medida que su sordera avanzaba.

En 1803, Beethoven se retiró a las afueras de Viena a pasar sus vacaciones, allí recibió un nuevo modelo de piano procedente de Francia: el piano Érard (Thayer, 1921). Durante toda su vida Beethoven buscó un instrumento que satisficiera las necesidades de su música. Fue muy crítico con los nuevos instrumentos que salían al mercado y los fabricantes de piano contaban a menudo con su opinión para la construcción de éstos instrumentos. Fue en este retiro donde compuso la Sonata Op. 53 Waldstein. Esta sonata debe su nombre a un hombre muy importante en la vida de Beethoven, el Conde Ferdinand Waldstein. Tal y como afirma Cooper (2000), el Conde Waldstein llegó a Bonn a finales de enero de 1788. Waldstein era un hombre muy rico con una gran pasión por la música. Es por ello que rápidamente reconoce el talento de Beethoven y empieza a complementar los escasos ingresos del joven. Beethoven y él llegaron a ser grandes amigos, llegando incluso a componer obras conjuntamente como el *Ritterbalet WoO 1* o las *8 variaciones para piano a cuatro manos sobre un tema del conde Ferdinand von Waldstein WoO 67*. El conde era consciente del gran talento de Beethoven, es por ello que durante la visita de Haydn en Bonn convenció al Príncipe Elector de Colonia para que volviera a financiar otro viaje a Viena con el fin de que Beethoven pudiera comenzar sus estudios de la mano de Haydn, llegando incluso a poner dinero para dicha financiación.

En cualquier caso, la sordera siguió su curso y comenzó a presentar síntomas más fuertes (Solomon, 1977). En 1816 usaba trompetilla y en 1818 comienza sus *Cuadernos de conversación*. Sin embargo, la sordera no llegó a ser nunca total lo que le permitió disfrutar de algunas composiciones momentáneamente. A pesar de todo esto, ya en 1804 la música de Beethoven tenía gran difusión entre algunos países de Europa. Su música aparecía con tanta frecuencia en los programas como la de Haydn o Mozart.

Por otra parte, la salud de Beethoven comenzó a deteriorarse a partir de 1815. Sus composiciones ya no buscaban agradar al público para ganar popularidad, sino que pretendían colmar su satisfacción personal. La producción compositiva fue intermitente. Entre 1820 y 1822 sólo compuso la *Sonata para piano en Mi M Op. 109*, la *Sonata para piano en Lab M Op. 110* y la *Sonata para piano en Do m Op. 111*. Sin embargo 1822 fue un año muy próspero compositivamente hablando. Comenzó los esbozos de la *Novena Sinfonía en Re m Op. 125*, numerosas obras orquestales, el *Cuarteto para cuerdas Mib M Op. 127*, etc. Éste último género sería el que más produciría hasta su muerte en 1827. En su lecho de muerte aludió a la creación de un Réquiem y su deseo de escribir un método para el piano. Su muerte se produjo en la tarde del 26 de marzo después de una larga y complicada enfermedad.

3.2. *El estilo heroico (1802-1815)*

En una época en la que la Revolución Francesa y la figura de Napoleón estaban muy presentes, la música comenzó a recoger este espíritu (Solomon, 1977). Los primeros en llevar esto a cabo fueron los compositores franceses encabezados por Cherubini, siendo una clara influencia para Beethoven. De esta manera, Beethoven fusionó el estilo heroico, basado en una experiencia trágica de la que nace el héroe que salva al mundo de la tiranía de los poderosos, con una forma sonata en pleno desarrollo produciéndose una fusión temática. Otros de los elementos que más influenciarán a Beethoven durante esta etapa será la Naturaleza. Tras el empeoramiento de su sordera, Beethoven pasaba largas temporadas en el campo. Esto le hizo estar en contacto con elementos de la naturaleza que posteriormente se apreciarán en sus obras. Kinderman (1995) afirma que, además, la música de Beethoven se vio claramente influenciada por los poetas e intelectuales de la época. Puso música a varios poemas de Goethe como *Wonne der Wehmut Op. 83 n° 1*. Pero si hay un escritor que marcó a Beethoven ese fue Schiller. Dicho autor decía de sí mismo que veía a su poesía y a mucha de la literatura de su tiempo como sentimientos en los que se reconstruye, refleja y modifica el mundo a través de una intrusión activa de la imaginación. Influenciado por estos ideales, Beethoven intentó extrapolar ese sentimiento a su música.

En lo que se refiere a la Música Instrumental, Solomon (1977) afirma que la Música para Ballet y la Música Religiosa fueron géneros nuevos para Beethoven por lo que buscó referencias en Mozart y Haydn viéndose, por ello, influenciado por estos compositores. En esta época, Beethoven también compone su *Concierto para piano y orquesta n° 4 en Sol M Op. 58* que muestra grandes influencias de los conciertos mozartianos. Lo mismo ocurre con la cuarta Sinfonía. Dentro de la Música Instrumental, la Música de Cámara no fue el género más destacado a pesar del gran desarrollo que sufrieron algunas agrupaciones, como el Cuarteto de Cuerda. Un ejemplo de ello son los *Cuartetos para cuerda Razumovsky Op. 59*.

Sin embargo, los dos grandes géneros instrumentales que más repercusión han tenido durante esta etapa son La Ópera y, sobre todo, la Sinfonía. Es durante esta época cuando Beethoven compone su única ópera: *Fidelio*. Esta obra está claramente influenciada por las ideas iluministas, además, está basada en el modelo de ópera de rescate francesa². En lo que respecta a la sinfonía, si hay una obra representativa del estilo heroico, esa es la *Sinfonía n° 3 en Mib M Op. 55 Heroica*. Los movimientos constan de una gran condensación temática, los motivos y frases comienzan a ser irregulares, los motivos rítmicos suponen el principal elemento sobre el que se compone la obra y se empieza a experimentar con la forma sonata. La *Sinfonía n° 5 en Do m Op. 67*, en la que se muestra perfectamente el desarrollo del motivo rítmico, está claramente influenciada por el patriotismo alemán que se respiraba en la Viena de la época (recientemente se había firmado el Tratado de Tilsit³

² Ópera de rescate: simbolizaban la denegación de las persecuciones o la ejecución de los reyes y los nobles que habían sido martirizados por un tirano vil

³ Los tratados de Tilsit fueron dos acuerdos firmados por Napoleón I de Francia en la localidad de Tilsit en julio de 1807. El primero de ellos, firmado el 7 de julio de 1807 entre el zar Alejandro I de Rusia y Napoleón I

en 1807). La *Sinfonía n.º 6 en Fa M Op. 68* está claramente influenciada por la Naturaleza. Para componerla, Beethoven se basó en la tradición pastoral barroca de Bach, Händel, Vivaldi y, sobre todo, en los dos oratorios de Haydn.

Por otro lado, en lo que concierne a la música para piano, en las sonatas compuestas en esta etapa podemos observar cómo incluyen elementos propios del *estilo grandioso* de la música francesa. En esta época las sonatas para piano son diversas en cuanto a estilo y función. Algunas pretenden ser intentos del compositor para explotar todos los recursos sonoros del piano. Estas sonatas se caracterizan por su gran dificultad técnica y la búsqueda de sonoridades orquestales. Dos ejemplos de esto son las Sonata Op. 53 Waldstein y la Op. 57 *Appassionata*.

3.3. El piano Érard

En 1803 Beethoven recibe el piano Érard (Botticelli, 2014). Este instrumento llega justo en una época en la que el estilo musical de Beethoven está cambiando, adentrándose en su etapa heroica. Es por ello altamente probable que este instrumento novedoso haya influenciado en este nuevo estilo musical. “El piano Érard funcionó como un catalizador y trampolín para un nuevo sonido y textura del teclado, arrojando una nueva luz en el significado del piano Érard en la música para piano escrita por Beethoven a principios del s. XIX” (Botticelli, 2014 p. 47).

La decisión de Beethoven de comprar el piano Érard vino en una etapa muy importante y compleja para Beethoven, pues éste tenía la intención por entonces de trasladarse a París y era muy receptivo al desarrollo musical y político que ocurría en Francia. En la literatura histórica, los pianos ingleses y franceses se han visto como parte de una tradición, a pesar de ciertas diferencias tangibles en construcción y sonido entre los pianos de Broadwood y Érard. Las cajas de resonancia de Érard eran tres veces más finas que las de Broadwood (Clarke, 2009). El calado de Érard era ligeramente más profundo que el de Broadwood exceptuando el registro bajo. Las cuerdas en los registros triples y medios de Érard eran ligeramente más delgadas y, también, había diferencias en la construcción de dichas cuerdas. Los macillos eran más pequeños y sus puntos de apoyo estaban cerca de los finales de las cuerdas. Todas estas características tienen una influencia en el tono. Érard también utilizó una construcción interior más ligera.

En cuanto al sonido, los instrumentos Érard se diseñaron para ser más activos dinámicamente y tonalmente que los Broadwood. Clarke define el sonido de los pianos Érard “incisivo con registros muy coloreados proporcionados por los pedales que incluía el piano” (Clarke, 2009 p. 117). Además, cree que esto complementa su “acción directa y rápida y la humectación bastante eficiente para producir un efecto de claridad” (Clarke, 2009 p. 117). En conclusión, según Clarke, la principal diferencia entre instrumentos franceses e ingleses era “la opción manifiesta de Érard de la ligereza y la claridad del discurso, ante la búsqueda proto-romántica de los fabricantes ingleses de poder y anchura sonora” (Clarke, 2009 p.2)

Clarke (2009), en su artículo también establece una pequeña comparación entre Érard y el piano vienés:

Sólo los timbres diferentes y las sensaciones del toque producidas por los pianos de cola Érard sirven para diferenciarlos con los pianos de cola vieneses, por una parte, y los pianos cuadrados por otro. Entendí que el piano Érard en forma de clavecín estaba más cerca de lo que había esperado a la idea de un “clavecín expresivo”. Su poder no es mucho mayor que el de un clavicordio. La cubierta de piel de los martillos da la articulación añadida al sonido cuando golpea la cuerda. Cuando se

de Francia. Este tratado suponía una alianza de paz entre ambas naciones que se unieron contra los conflictos comunes. El segundo tratado fue firmado el 9 de julio de 1807 entre Prusia y Francia. Con él se firmaba la paz entre los dos países.

toca con más fuerza, las capas interiores del martillo entran en juego y el sonido no es chillón hasta que el instrumento se empuje a sus límites (p. 2).

El piano Érard que obtuvo Beethoven tenía los macillos recubiertos de cuero (Botticelli, 2014). El registro le hacía destacar de entre los instrumentos contemporáneos pues es uno de los primeros en extender su amplitud sonora a cinco octavas y media desde un Fa₁ hasta un Do₆⁴ ascendentemente hablando. Del Fa₁ hasta el Sol#₆ las cuerdas eran de latón; desde la nota siguiente (La₆) hasta el Do₆, las cuerdas eran de hierro. Por consiguiente, el instrumento es un ejemplo del modelo *English grand action* pero muestra fuertes raíces en la construcción de tradición francesa. Tal y como especifica Newman (1988) el piano Érard de 1803 que poseyó Beethoven contaba con cuatro pedales, de izquierda a derecha: el pedal laúd (llamado así por el sonido similar provocado por la introducción de correas de cuero entre los macillos y las cuerdas), el apagador (como en los pianos actuales), celeste (conseguido a través de la inclusión de una franja de tela entre los macillos y las cuerdas) y el pedal de resonancia (como en los pianos actuales). Esta toma de contacto con los nuevos pedales introducidos por Érard hizo que Beethoven registrara la siguiente nota en el principio del manuscrito de la sonata Waldstein: “Cuando escribo *ped.* significa que se debe accionar el pedal de resonancia. Cuando escribo *O.* significa *no pedal*” (Newman, 1988 p. 66).

Beethoven era un innovador en el uso del pedal (Perez, 2014). De esta manera, la música compuesta por Beethoven después de que recibiera el Érard está llena de ejemplos de técnicas de pedal ampliadas (Botticelli, 2014). El contacto del piano Érard y de la música francesa por parte de Beethoven hizo que éste acogiese numerosas características propias de dicha música y que eran muy fáciles de llevar a cabo en dicho instrumento.

La llegada del piano francés a manos de Beethoven provocó que, en cierto modo, las obras posteriores, como la Sonata en Do Mayor Op. 53 Waldstein, estuvieran influenciadas por la música francesa (Skowronek, 2010).

Botticelli (2014) afirma que el registro y la sonoridad del Érard animaron a Beethoven a explotar toda la amplitud del piano como una dimensión compositiva esencial. Esto se convierte en una característica fundamental de sus composiciones a partir de la Waldstein. Comparado con sus sonatas más tempranas, Beethoven explota el registro ampliando el movimiento de las voces dejando el registro medio vacío. Esto pudo haber sido causado por la reacción de Beethoven a la sonoridad diferente, sobre todo en el registro grave que era más fuerte.

Concluye Botticelli diciendo que el interés de Beethoven en el piano Érard pudo haber sido efímero, pero que jugó un papel fundamental en su desarrollo compositivo. Su escritura del teclado en los primeros años del s. XIX revela el conocimiento de la escuela pianística francesa y la absorción de nuevas técnicas. La compra de un instrumento francés era una manera de familiarizarse con los ideales musicales franceses, lo que le permitió explorar la liberación de las posibilidades en el sonido. Con el piano Érard, Beethoven, finalmente, tenía el acceso diario a un instrumento que era capaz de producir de un sonido más resonante y un estilo más pleno al tocar. En consecuencia, Beethoven adopta muchas características estilísticas francesas: características de la melodía vocal, un sonido brillante de los acompañamientos, y una nueva amplitud melódica que explota el registro superior del piano Érard. Además, su escritura del piano adopta la calidad del sonido sostenido asociada a la textura tremolada típica francesa. Absorbió estas cualidades y creó una nueva dirección musical con sus trabajos post-Érard.

⁴ F₁ y C₆: los números colocados al lado de las letras se refieren al número de octava al que pertenece la nota siendo 1 la primera y 6 la última (no completada pues el Érard sólo constaba de cinco octavas y media)

4. INNOVACIONES DE BEETHOVEN EN LA TÉCNICA PIANÍSTICA

Trasladándose definitivamente de Bonn a Viena en 1792, Beethoven, llega a la ciudad en un entorno competitivo que le estimulará para innovar su forma de tratar al piano, empezando a desarrollar las facetas más originales de su técnica. Sus manuscritos de esos años ilustran el camino que tomó Beethoven para encontrar una nueva forma de relacionarse con el teclado (Chiantore, 2007). El pianoforte permitía realizar una gran variedad de efectos en la música interpretada, Beethoven consiguió ver este potencial e ideó una técnica interpretativa a la altura de los objetivos, unos tipos de ataque específicos para tecla que fueran eficaces y fisiológicamente viables para cada efecto. Así, el compositor fue creando un repertorio para piano que explotaba estos efectos sonoros que requerían de una técnica pianística adecuada. El aspecto en que la aportación de Beethoven alcanza su máxima originalidad es la atención a la dimensión tímbrica del sonido, contribuyendo a promover y afianzar un cambio estético. Sus obras pianísticas experimentan a menudo con texturas insólitas, y presentan superposiciones de planos sonoros capaces de crear ambientes nunca vistos que a veces impregnan toda una composición y en otros casos se presentan en rápida sucesión.

Beethoven entendió el estudio del piano como una aventura sonora, una búsqueda de recursos expresivos que partía del estudio de los distintos tipos de ataque, en la que se ponía de manifiesto la interrelación entre la experimentación técnica y la experimentación compositiva.

4.1. Ejercicios técnicos

“El pianismo de Beethoven se articula alrededor de dos puntos esenciales: la movilidad de la mano y del antebrazo, y el apoyo de la mano sobre el teclado, lo que genera un nuevo equilibrio entre el cuerpo y el instrumento” (Chiantore, 2001 p. 187-188).

Para que estos dos puntos fueran aprendidos de la manera adecuada, Beethoven dejó una serie de ejercicios destinados a conseguir estos dos principios. Estos ejercicios están recogidos en un importante manuscrito llamado *El manuscrito Kafka*. Como bien destaca y enfatiza Iser (2014):

Cabe mencionar que Beethoven no organizó sus ejercicios técnicos en una colección o algo similar. Estos aparecen diseminados en sus cuadernos de apuntes, llenos de otros tipos de anotaciones y bocetos de obras. El nombre de *Kafka* proviene de uno de los coleccionistas de estos ejercicios (Joseph Kafka), los cuales son citados con frecuencia en contexto académico (p. 62).

En todos estos ejercicios destaca la voluntad de profundizar en aquellos movimientos que más se alejaban de la técnica digital que Beethoven había heredado de la tradición clavicórdica y organística alemana. Los ejercicios dirigidos al movimiento del dedo son numerosos. También encontramos ejercicios para los que se requiere una extrema flexibilidad de la muñeca para poder combinar el movimiento vertical de la mano con su desplazamiento horizontal. En otros se trabaja la articulación del hombro, lo que favorece la relajación de la mano. Finalmente, también se encuentran ejercicios destinados a trabajar las posibilidades colorísticas del instrumento.

Por otro lado, de una manera indirecta ha llegado hasta hoy una edición de los estudios de Johann Baptist Cramer en los que Schindler⁵ anotó los comentarios que escuchaba en

⁵Anton Feliz Schindler (13 de junio de 1795 – 16 de enero de 1864) fue un músico austriaco y el primer biógrafo de Beethoven. Conoció a Beethoven en 1814 y se hizo su secretario. Su biografía sobre Beethoven fue desacreditada por muchos otros biógrafos debido a la inserción de líneas apócrifas en los Libros de Conversación de Beethoven y a sus exageraciones acerca del periodo que estuvo con el compositor.

las clases de Beethoven. Veintiuno de estos estudios están acompañados por comentarios sobre la forma de estudiar, la postura técnica y la práctica interpretativa. Chiantore (2001) afirma que estas anotaciones se corresponden con cinco aspectos de la ejecución: la manera de estudiar, la posición de la mano y algunos movimientos concretos, la localización de la línea melódica, la realización del *legato* y la importancia de la prosodia y de la acentuación.

Beethoven empieza a hablar de “apoyar con firmeza la muñeca” lo que nos proyecta hacia el pianismo romántico. Es la primera vez en la historia del teclado que alguien utiliza un término semejante. Beethoven propone así un movimiento vertical de la muñeca. Chiantore (2001) afirma:

A lo largo de todo el Barroco, a pesar de la importancia de la articulación y de un sistema de digitación que favorecía una suave movilidad, la mano *calma e ferma* se consideró en todo momento un ideal irrenunciable, y los eventuales desplazamientos del brazo no modificaban sensiblemente el movimiento del dedo. Por el contrario, con Beethoven, la muñeca no sólo interviene, sino que modifica de manera decisiva la naturaleza del ataque (p. 186).

Beethoven veía de suma importancia resaltar una idea de la interpretación centrada en la dimensión prosódica. Las indicaciones larga (-) y breve (∩) se encuentran apuntadas en la partitura. Según Beethoven la correcta realización de las notas largas y breves es el auténtico objetivo del aprendizaje. Chiantore explica que el verdadero fondo de la cuestión es la conciencia entre nota larga y corta y la parte fuerte del compás. El pianista por tanto debe tocar con una adecuada acentuación y distribución de las largas y breves que es el armazón de toda partitura. El objetivo de Beethoven con la identificación de las notas largas y breves era prevenir el riesgo de una presión uniforme sobre el teclado: las notas largas se transforman en los momentos en los que la acción de la mano se organiza. Esta mano ejerce sobre el teclado un tipo de fuerza variable en función del papel que cada nota desempeña en la estructura métrica. La actividad del brazo y la acentuación están tan vinculadas que con Beethoven ya no es posible concebirlas por separado.

Toda esta nueva técnica supone la antesala de la técnica del peso. Este hecho hace comprender la importancia que tiene Beethoven en la historia de la técnica pianística.

4.2. El legato y la acentuación

Tal y como afirma Chiantore (2001) en el proceso de aprendizaje técnico en las clases con sus alumnos, Beethoven consideraba indispensable la postura de la mano:

Esta correcta posición de las manos y de los dedos presentaba, al menos exteriormente, pocas novedades con respecto al pasado: los dedos encorvados, las falanginas verticales y las yemas alineadas, con una postura de la mano cuadrada y compacta que facilitaba un movimiento digital preciso y reducido (p.170).

Existen cuatro toques principales a la hora de tocar, conocidos por la parte del cuerpo que se ve involucrada al ejercitarlos: ataque de dedo o nudillo, mano o muñeca, antebrazo o codo y de brazo u hombro (Newman, 1988). En su mayor parte, el toque de dedo predominaba en Beethoven debido a su contacto constante con las teclas y su predilección por un estilo ligado. Chiantore (2010) destaca que todo lo que Beethoven exigía al piano lo conseguía a través de una postura nueva que le permitiría alcanzar su característica ejecución expresiva. Bajo la opinión de Chiantore, el contacto durante los años de aprendizaje de Beethoven con la obra de Bach provocó una estimulación de un tipo de declamación y un estilo ligado que rompía con los moldes entonces de moda.

Czerny (1968) expone que la técnica en las primeras clases con Beethoven tenía una importancia fundamental y entre todas las preocupaciones de Beethoven se encontraba el legato. “Estudio conmigo los ejercicios del método de C. P. E. Bach. Concentrando mi

LA IMPORTANCIA DE LA SONATA *OP. 53 WALDSTEIN* EN LA TÉCNICA PIANÍSTICA DE BEETHOVEN

atención en el legato, que él realizaba de manera verdaderamente inalcanzable y que los pianistas de aquella época consideraban inajustable en el piano” (Czerny, 1860 p. 15).

Beethoven pretendía encontrar la manera de realizar en el piano un legato propio de los que producían los instrumentos de cuerda o la voz, y encontró la manera de llevarlo a cabo a través de la acentuación (Chiantore, 2010). Éste fue otro de los aspectos más tratados técnicamente por Beethoven.

Los comentarios firmados como Beethoven en el ejemplar de los estudios de Cramer, nos hablan de una ejecución constantemente ligada a la distribución de acentos fuertes y débiles. En cada caso, se trataba de localizar a través de la interpretación la estructura métrica de cada pasaje. Las notas acentuadas coincidían con ataques de la tecla más firmes, que podían ser el punto de partida o el punto de llegada de movimientos de mayor amplitud. Es a través de este último hecho como Beethoven descubrió las posibilidades sonoras encerradas en el movimiento vertical de la muñeca. Así, con este nuevo recurso técnico, se podía englobar en un mismo movimiento dos ataques distintos, lo que convirtió a la ligadura en un medio pianístico a través del cual el legato era perfecto debido a la acentuación y al ataque. A partir de este descubrimiento, Beethoven empezó a preocuparse por nuevas y eficaces técnicas de estudio para que los alumnos comprendieran y fueran capaces de llevar a cabo la sucesión de partes acentuadas y no acentuadas que formaban el esqueleto melódico de cada obra clásica. Un ejemplo de lo anteriormente expuesto se encuentra en los ejercicios n° 7 y n° 18 del ejemplar de Cramer:



Ilustración 1. Cramer: Estudio n° 7 c. 1-2 (a) y Estudio n° 18, c. 1 (b). Extraído de *Historia de la Técnica Pianística* (Chiantore, 2010, p. 179)

Además, en el ejercicio n° 8 de Cramer, Beethoven encuentra la necesidad de utilizar el peso del brazo para conseguir la acentuación adecuada. Con ello está empezando a introducir muchos de los elementos característicos de la técnica pianística romántica y tardío romántica. Así, Chiantore (2010) afirma:

Beethoven fue elaborando un pianismo capaz de traducir esta sucesión de partes fuertes y débiles en un apoyo variable en el teclado, organizado en función de los ejes estructurales de la partitura. Y al superar la antigua digitalidad, incorporando nuevos movimientos capaces de convertir la ejecución en un juego de fuerzas, un equilibrio de acciones y reacciones, las características constructivas del piano fueron cobrando una importancia nunca vista en los instrumentos de teclado. La atención que Beethoven dedicó a la técnica del piano es, pues, inseparable de su interés por las novedades constructivas y las experimentaciones que los distintos fabricantes estaban dando a conocer en una época de febril transformación. (p. 36).

4.3. Investigación sonora y pedal

Beethoven instauró una nueva técnica pianística que tenía como objetivo alcanzar distintas sonoridades y efectos sonoros (Chiantore, 2010). A través de la vigorosa

acentuación, los constantes cambios dinámicos y el abandono de una articulación de tipo antiguo en función de un nuevo legato, Beethoven consiguió abrir el camino hacia múltiples sonoridades. Sin embargo, su camino fue frenado por las posibilidades constructivas y sonoras de los pianos de entonces.

Beethoven pudo conocer de cerca los principales métodos de piano de su tiempo, pero se mostró muy crítico ante el florecimiento de textos pedagógicos propios de finales del s. XVIII. No pudo encontrar en ellos una herramienta válida para transmitir a sus discípulos las bases de la técnica pianística que él defendía, de ahí que de esta insatisfacción naciera la voluntad de redactar su propio método de piano. Sin embargo, nunca llegó a proyectarlo realmente y desarrollarlo.

En cuanto al uso del pedal, Newman (1988) afirma que Beethoven es reconocido como el primer compositor que empezó a exigir pedales específicos en sus obras y no dejó duda alguna sobre el grado, la naturaleza y la aplicación práctica del uso de sus pedales. Parece que especificó el pedal en la gran parte de los pasajes de sus obras donde quiso hacer un efecto particular. Según Newman el pedal de resonancia en Beethoven tiene siete funciones, que son las siguientes: sostener el bajo, mejorar el ligado, crear un sonido colectivo, crear contrastes dinámicos, interconectar secciones o movimientos, enturbiar a través de choques armónicos y contribuir a la estructura temática. Gracias a las vibraciones de otras cuerdas provocadas, a su vez, por la vibración real de una cuerda, el pedal de resonancia ofreció un modo adicional de poner en práctica el ligado, ya que aumentó la duración de un tono. Así podría ayudar a una nota a durar hasta unirse con la siguiente. En cuanto al pedal *una corda*, su uso por parte de Beethoven estaba limitado a casos muy concretos y su función principal era la de aportar un color diferente a la melodía tocada.

5. DE LA TÉCNICA DIGITAL A LA COMPOSICIÓN DE LA SONATA OP. 53 WALDSTEIN.

5.1. Características técnico-pianísticas de la Sonata en Do M Op. 53 Waldstein

En este apartado se llevará a cabo un análisis de las diferentes dificultades técnico-pianísticas que se encuentran en la Sonata en Do Mayor Op. 53 Waldstein y se clasificarán en varios puntos, atendiendo a las diferentes articulaciones que intervienen en cada dificultad.

Así, se pretende reflejar cómo Beethoven introdujo una serie de mejoras en la técnica pianística a través de la participación de más partes del brazo y la mano a la hora de tocar. Es por ello que la técnica beethoveniana no solo se basaba en la técnica digital heredada del clavicordio y el órgano sino que introduce muchos más ataques y esto hizo que la técnica en sí evolucionara. Por ello, la autora de este artículo, considera que la mejora de la articulación de muñeca, la articulación del codo y la articulación del hombro son innovaciones incluidas por Beethoven en la técnica pianística.

5.2. Técnica digital

La herencia de la tradición del clavicordio y los diferentes tratados sobre su estudio, con los que Beethoven tuvo contacto durante su niñez, provocó que el toque o articulación del dedo predominase en todas sus obras, siendo más evidente en sus obras tempranas. Pero no era la única causa. Según Newman (1988) el toque del dedo también predominaba en Beethoven debido a su constante contacto con las teclas y a su predilección por el estilo ligado.

En la *Sonata Op. 53 Waldstein* encontramos numerosos pasajes en los que se utiliza puramente una técnica digital. Sin ir más lejos, en el principio del primer movimiento se pueden observar diversos motivos melódicos en diferentes registros. Para poder llevar a cabo estos motivos con una gran claridad es necesaria una articulación digital muy precisa.

LA IMPORTANCIA DE LA SONATA OP. 53 WALDSTEIN EN LA TÉCNICA PIANÍSTICA DE BEETHOVEN

Lo mismo ocurre en el pasaje de las terceras y quintas partidas en la mano derecha y la izquierda (c. 14). La velocidad del ataque de los dedos es muy importante para que todo suene nítido y sin enturbiarse. En este fragmento en concreto juega un papel importante la muñeca que ayuda a aliviar la tensión provocada por el movimiento tan rápido de los dedos de ambas manos.

The image shows a musical score for Beethoven's Sonata Op. 53, Waldstein, with several technical annotations. The score is divided into three systems. The first system (measures 5-9) has a blue annotation: "contacto continuo de los dedos al teclado, y articulación precisa" with arrows pointing to the right hand. A yellow circle highlights the left hand's accompaniment. A red box highlights the right hand's melody. The second system (measures 10-13) has a blue annotation: "movimiento vertical de la muñeca. Se requiere una gran relajación" with arrows pointing to the right hand. The third system (measures 14-17) has a blue annotation: "Se requiere una velocidad de ataque rápida y una gran relajación de la muñeca." and another blue annotation: "Control del contacto de los dedos en el teclado" with arrows pointing to the right hand. The score includes dynamic markings like *pp*, *cresc.*, *f*, *sf*, and *decresc.*

Ilustración 2: Aclaración de la realización técnica de alguno de los motivos de la Sonata Op. 53 Waldstein. Extraído de "Sonatas para piano" L. v. Beethoven (Book 2) Ed: Wiener Urtext Edition

En el c. 31 se halla un pasaje formado por octavas partidas en *staccato*. De nuevo el ataque de los dedos es de vital importancia para poder lograr ese efecto y, a la vez, poder conseguir una claridad y una dirección sonora que dé como resultado un sonido correcto, dirigido y claro.

En el c. 72 se halla un motivo totalmente distinto a los que se presentan a lo largo de este primer movimiento. Se trata de un trino en la mano izquierda que dura dos compases. En este caso la buena y correcta articulación de los dedos es de vital importancia para que no se desestabilice el trino y para que no suene más que la melodía que se encuentra en la mano derecha. Así mismo, es importante para que las dos notas que conforman este trino se encuentren en la misma intensidad sonora dando lugar a un efecto uniforme.

En el c.155 se puede observar una escala en ambas manos en sentido contrario y en fortísimo. Para que dicha escala suene totalmente nítida y se pueda entender es fundamental una buena articulación y velocidad de ataque de los dedos.

Para terminar con el primer movimiento, se debe destacar el motivo del c. 275. Aunque parece algo muy simple es bastante complicado que, a una gran velocidad, se escuche todo claro y bien articulado. Una rápida velocidad de ataque de los dedos permite que el pasaje llegue de una forma clara al oyente. En este pasaje en concreto, también interviene un poco la muñeca. A través de un movimiento de semirrotación, acompañando a la dirección de la música (como el motivo es ascendente, hacia la derecha), la muñeca permite que los dedos puedan tocar más relajados y pegados a la teclas, que les sea más fácil atacar y a su vez, facilita la dirección musical del motivo.

El segundo movimiento está plagado de distintos tipos de articulación: *tenuto*, ligado, picado-ligado,... Para todo este tipo de articulaciones que se presenten en una melodía simple (solo melodía, no acordes), entran en juego los distintos tipos de ataque digital. Desde el punto de vista de la autora, para un *tenuto*, la velocidad de ataque será más lenta y se apoyará bastante la mano sobre el teclado, incluso podría llegar a intervenir el antebrazo. Para un ligado, la velocidad de ataque debe ser lenta, pero a la vez muy

coordinada, pues el dedo solo puede salir de la nota cuando la siguiente esté a punto de sonar o ya esté sonando. En cuanto al picado, la velocidad de ataque es más rápida y se busca acortar el valor de la nota con la articulación.

En el tercer movimiento son numerosos los acompañamientos. Todas las escalas, arpeggios cromatismos... requieren de una buena velocidad de ataque y claridad para que queden nítidos. Máxime si se tiene en cuenta, que en este movimiento, los pedales propuestos por Beethoven pueden durar hasta 8 compases y es imprescindible una gran articulación digital para que suene nítido y claro.

En el c. 51 comienza un trino en la mano derecha que luego se desdoblará en trino y melodía. Este es un pasaje muy difícil técnicamente. Se debe tener una gran velocidad de ataque para poder realizar un trino muy equilibrado, en un segundo plano, (la melodía del c. 51 al 54 se encuentra en la mano izquierda) que permita no enturbiar la melodía y que todo se escuche con claridad. La mano izquierda también presenta una gran articulación necesaria para destacar la melodía, sobre todo cuando el bajo comienza a descender diatónicamente (c. 53-54). En el c. 55 el pasaje se complica. La mano izquierda presenta motivos con escalas ascendentes y descendentes en los que se pueden observar dos tipos de articulación: ligado y staccato. Para ello es muy importante una buena articulación y un poco de peso del brazo para que se pueda distinguir los distintos motivos, aunque no se debe olvidar que esta voz no es la principal. En la mano derecha hay un motivo en el que se combina un trino con melodía. Para poder realizarlo se necesita una gran velocidad en los dedos uno y dos de la mano derecha para poder realizar bien el trino, en una dinámica lo más piano posible, y una grandísima velocidad de ataque en el dedo cinco que junto con la articulación de muñeca será el encargado de cantar la melodía principal del pasaje.

Se puede observar un ejemplo de lo anterior expuesto en el c. 62 donde comienza un pasaje en el que la melodía, compuesta por tresillos que abarcan los diferentes acordes de las diferentes armonías suponen todo un desafío para la articulación digital y la flexibilidad y relajación. Para poder llevarlo a cabo es necesaria una buena articulación, tener muy claras las posiciones de cada uno de los motivos y tener una gran agilidad y velocidad de ataque a la vez que se articula lo más cerca posible de la tecla. Al ser un pasaje rápido, si se despegan mucho los dedos del teclado, se pierde tiempo y referencia a la hora de tocar

Otro ejemplo comienza en el c. 183. Aquí el acompañamiento en la mano izquierda, en tresillos, con escalas ascendentes y cromatismos, supone todo un desafío para la técnica digital. La velocidad de ataque y la relajación juegan un papel fundamental para la correcta realización de este pasaje que además se prolonga, alternándose entre ambas manos, hasta el c. 217.

En el *prestissimo* (c. 403) entra un pasaje que ya solo por la velocidad indicada va a precisar de una gran agilidad de ataque y relajación para poder llevarse a cabo con claridad y nitidez. Se encuentra entre los compases 477-514 un trino prolongado en la mano derecha. El equilibrio entre ambas manos, la rápida articulación y la importancia de la relajación, hacen de este pasaje uno de los más complicados de la técnica digital de esta sonata. Para poder resolverlo hay que tener en cuenta que la mano debe estar lo más relajada posible pues así se controlará mejor la dinámica piano y el equilibrio del trino. Para la realización del trino es de vital importancia que los dedos estén lo más pegados posible al teclado para que así la velocidad de reacción sea mucho mayor, no haya margen de error, y se pueda articular mejor. Para la realización de la melodía es muy importante una velocidad de ataque muy rápida del dedo meñique que será el que lleve a cabo la melodía en la mayoría de las veces. Con esta velocidad de ataque y una firmeza y concentración del peso en el extremo del dedo se conseguirá destacar esta melodía. La articulación de la muñeca también es importante para poder aliviar la tensión que se pueda generar a lo largo de este pasaje.

5.3. Articulación de muñeca

Aunque la técnica digital fue la cuna de la técnica beethoveniana, no fue la única técnica relevante. En el Manuscrito Kafka se puede observar como Beethoven profundizó

LA IMPORTANCIA DE LA SONATA *OP. 53 WALDSTEIN* EN LA TÉCNICA PIANÍSTICA DE BEETHOVEN

en aquellos movimientos que más se alejaba de la técnica digital y se acercaban a la articulación y flexibilidad de la muñeca, antebrazo y brazo. A través de estos ejercicios, Beethoven, pretendía mejorar las capacidades colorísticas del intérprete y llegar a una relajación constante a la hora de interpretar algunas de sus obras.

Según Chiantore (2001), Beethoven comienza a hablar a través de estos estudios de “apoyar con firmeza la muñeca”, hecho que comienza a anunciar al pianismo romántico. Es por ello que la articulación de la muñeca es considerada uno de los pilares fundamentales de la técnica pianística. Combinar el movimiento vertical de la muñeca con el movimiento horizontal a lo largo del piano es una de las particularidades más características de la técnica de Beethoven y permitía una gran flexibilidad y riqueza sonora para interpretar sus obras.

En la Sonata Op. 53 Waldstein se pueden observar algunos pasajes en los que la intervención de la muñeca es necesaria tanto por la flexibilidad que ésta aporta como por la dirección del sonido y el color característico que requiere en cada uno de los pasajes que se citarán a continuación. El primer ejemplo se encuentra en los primeros compases de la sonata. En el bajo y en parte de la línea melódica de la mano derecha se encuentra un motivo formado por quintas en corcheas. Al tener en cuenta que el tempo del primer movimiento es un Allegro con brio se debe pensar en que estos motivos, con solo un ataque digital, pueden ser incómodos. Es aquí donde interviene el movimiento vertical de la muñeca, que permite el bote de la mano a la vez que se articula con los dedos para liberar tensión y hacer este tipo de motivos más rápido. Del c. 23 al 30 del primer movimiento el movimiento de semirrotación de la muñeca juega un papel fundamental, pues alivia la rigidez en el acompañamiento de la mano izquierda y permite que el motivo suene en una dinámica piano.

En el c. 46 encontramos una escala descendente por terceras en la mano derecha. Aquí, la intervención de la muñeca es muy importante porque permite que no haya tensión a la hora de tocar, y esboza un movimiento natural para que, a través de la articulación de los dedos, la escala salga nítida y fluida, y las notas equilibradas e igualadas.

En general en el primer movimiento se requiere una muñeca bastante flexible que permita el desplazamiento horizontal a lo largo del teclado para solventar las dificultades técnicas que se plantean y, así mismo, propiciar la relajación en aquellos pasajes más incómodos.

En el segundo movimiento, se puede observar en el bajo del c. 21 una negra ligada a un grupo de cuatro fusas. En este motivo es de vital importancia el movimiento de semirrotación de la muñeca que permite una relajación a la hora de tocar, a la vez que propicia un color sonoro de gran calidad.

En el tercer movimiento se pueden encontrar numerosos ejemplos de movimiento vertical de la muñeca. El primero de ellos se halla en el tema principal que comienza en el c. 1 interpretada por la mano izquierda. Al tratarse de un cruce de manos, la liberación de la muñeca es muy importante para que el sonido sea libre. Además, con el movimiento vertical que permite la articulación de la muñeca se propicia un sonido brillante y claro.

Por otro lado, también aparece el movimiento de rotación de la muñeca en el motivo que lleva a cabo la mano derecha. Este movimiento permite que se libere tensión y se toque más relajado, a la vez que se facilita la dirección musical hacia las notas más altas.

En el acompañamiento del c. 31 se puede observar un motivo construido a bases de arpeggios. Aunque la articulación en sí de la muñeca apenas aparece, sí que es muy importante el movimiento horizontal combinado con una muñeca flexible, sin rigidez. Así se propicia un acompañamiento fluido que vaya al compás de la melodía y no al revés. Esto se repite, en la mano derecha, en el c. 251. Aquí, además de ser necesaria la relajación total de la muñeca, es muy importante la dirección sonora, por lo que la muñeca, junto con un poco de articulación del antebrazo, interviene en la dirección del sonido.

En el famoso pasaje de octavas en *glissando* en el *prestissimo* del tercer movimiento (c. 465-472) tanto la muñeca como el antebrazo tienen gran importancia. La muñeca flexible permite liberar tensión y empujar o dirigir las notas en un sentido o el otro. Con el

antebrazo se permite el movimiento en sí. Por último, el trino doble de terceras del c. 513 es un motivo en el que el ataque digital es de gran importancia, pero también el ataque de muñeca que permitirá liberar tensión, la igualdad en las notas del tresillo y dirigir el crescendo.

5.4. Ataque de antebrazo o articulación del codo

El segundo de los pilares fundamentales de la técnica beethoveniana es la introducción de la articulación del codo. Hay que tener en cuenta que la postura del intérprete frente al instrumento era muy importante para Beethoven, y la articulación del codo ayudaba a ello. También afectaba en el sonido. A través de esta articulación se podían llevar a cabo ataques que producían un sonido más seco y claro.

En el c. 154 del primer movimiento se encuentra el primer motivo que requiere del impulso del antebrazo. Se trata de motivos ascendentes y descendentes a distancia de quinta en cuya nota más alta se encuentra un *sforzando*. Para poder realizarlo es necesaria la articulación del codo que permite dar el impulso necesario para poder llevarlo a cabo.

Algo parecido ocurre en el motivo de la mano izquierda del c. 272-274, el *sforzando* después del salto obliga a una articulación rápida del codo. Así, se libera tensión y se consigue un sonido limpio para llevar a cabo lo indicado en la partitura.

Ya casi al final del segundo movimiento, se encuentra otro de los lugares donde interviene el antebrazo. Se trata de las octavas partidas del c. 24-25. Debido a que están ligadas, el movimiento del antebrazo acompaña a la ligadura para liberar tensión y peso.

En el c. 31 del tercer movimiento se encuentra un pasaje en el que hay una melodía compuesta por octavas ligadas. Ante la imposibilidad de ligar con los dedos, el desplazamiento del antebrazo con el motivo melódico provoca que el sonido quede más igualado entre octava y octava y, por lo tanto, que la sensación de legato sea mayor. Otro ejemplo de lo anterior lo encontramos en el c. 431. Aunque el pedal es de gran ayuda para ligar, no se puede depender de él. Si la articulación no es adecuada el sonido resultará *vertical*, cortado y sin dirección. Por esto es tan importante la intervención del antebrazo, porque con su movimiento propicia el legato entre las octavas y hace que el sonido no se corte y tenga dirección. Además, este tipo de ataque favorecerá la proyección de los sonidos armónicos consiguiendo así un sonido más redondo y con mucho más color.

Para terminar, en los compases 352-378 se encuentra el tema A_2 que se caracteriza por ser un pasaje bastante incómodo para la mano izquierda. La articulación del codo permite liberar tensión y que la dirección del sonido sea la correcta.

5.5. Ataque de brazo o articulación del hombro

La articulación del hombro es la última de las características técnicas incluidas por Beethoven. Su uso está estrechamente vinculado a la relajación de cara al instrumento y a la acentuación, característica fundamental de la música beethoveniana. Los contrastes dinámicos y la variedad en el tipo de ataque, que tan característica y única hace a la música de Beethoven, solo es posible a través de la articulación del brazo.

El primer ejemplo de la articulación del hombro del primer movimiento se encuentra en el c. 35. Con la entrada del tema B, formado por un motivo coral, el control del peso del brazo permite un mayor equilibrio entre las voces que forman cada acorde y facilita un sonido redondo y brillante. El mismo motivo que se encuentra ahora en la mano izquierda del c. 43. Además, se añade la dificultad de equilibrar esta voz, que contiene el tema B, con el motivo melódico de la mano derecha.

El siguiente ejemplo se halla en el c. 62. En la mano izquierda encontramos un motivo acéfalo en el que es muy importante marcar el tiempo fuerte para que no se pierda el pulso. La articulación del hombro permite que se pueda marcar el tiempo fuerte y que quede un

pasaje dirigido musicalmente. Una dificultad parecida se encuentra en el c. 66. El motivo de la mano derecha consiste en unas octavas en staccato que contienen un sforzando en la primera de cada cuatro corcheas. Para realizar el staccato y el sforzando es necesaria la articulación del hombro para controlar la potencia sonora y que los efectos se realicen con éxito.

En el segundo movimiento es necesaria la intervención del brazo para conseguir destacar una melodía en pianísimo que se encuentra en un registro bastante grave y muy cercano al acompañamiento. Esto se produce, sobre todo, en el principio de A y A'.

El primer ejemplo de intervención del brazo en el tercer movimiento se encuentra en el c. 183. Así, se destaca una melodía en octavas y staccato cuando en la mano izquierda existe un acompañamiento en escalas organizadas en tresillos y todo ello en una dinámica en fortísimo. En el c. 313, con la entrada del tema A en fortísimo, la articulación del hombro podría ayudar a poner más peso y a conseguir un sonido más potente a la vez que redondo sin que suene duro o forzado.

Tanto en los compases 378-402 como en los compases 529-543 se pueden observar dos pasajes en los que el motivo está formado por diversos acordes con distintas articulaciones y en fortísimo. Para poder llevar a cabo estas dinámicas es muy importante la articulación del hombro que permite un aporte extra de peso que permite diferenciar los staccato y sforzando por encima de la dinámica a la que está sometido el pasaje.

5.6. El pedal

El uso del pedal en la Sonata Op. 53 Waldstein es digno de mencionar. Podría ser una de las primeras obras en las que las indicaciones de pedal fueran propias del autor. Se debe tener en cuenta que la llegada del piano Érard a la vida de Beethoven se había producido en el mismo año en el que se compuso esta sonata. Esta novedad hizo que Beethoven utilizase la Waldstein para experimentar con este nuevo invento. Es por ello que en el tercer movimiento de la sonata encontramos las primeras marcas de pedal de la obra. Beethoven escribe en su manuscrito unas instrucciones sobre su uso.

En el primer compás del tercer movimiento encontramos la primera marca de pedal que dura ocho compases. De esta manera, a la hora de interpretar, se debe accionar $\frac{1}{4}$ de pedal para poder crear la atmósfera exigida por el compositor, a la vez que la melodía se escucha nítida y suave. Para ello, es también muy importante una clara articulación de la melodía, para que el sonido sea claro y preciso y facilite esta tarea.

El uso del pedal durante el pasaje del trino (c. 55-62) es bastante delicado y complicado. A la dificultad de la realización de la melodía y el trino en una misma mano hay que añadirle un bajo cuyo motivo se mueve bastante, todo ello en fortísimo. Además, hay que sumarle el uso indicado del pedal que, aunque cambia cada dos compases, no debe ser demasiado profundo para que no se enturbie la melodía principal.

Durante todo el rondó, las marcas de pedal se sitúan en el tema A y en las transiciones a dicho tema debido a, probablemente, su carácter lírico y cantabile. En el caso de las transiciones, el uso del pedal es más sencillo porque este se suele indicar mientras se desarrolla una misma armonía. Sin embargo, se debe tener cuidado con las frases largas como la que se desarrolla en los c. 106-113. Aunque se desarrolla la misma armonía, la presencia de la séptima en el acorde de dominante, con un pedal demasiado profundo, puede provocar un enturbiamiento de la melodía y resaltar la disonancia provocada por la séptima.

Durante la segunda sección de C, encontramos un uso del pedal más lógico. Con el motivo arpegiado, Beethoven, indica la pulsación del pedal que se mantiene durante cada armonía (por lo general, dos compases). Así, este pasaje se convierte en un gran pasaje de efectos en el que se crea una atmósfera diferente en cada cambio de pedal debido al cambio de armonía. Además, es muy importante una gran articulación, ligera y precisa, unida a la coordinación con el pedal, para no enturbiar el pasaje.

Al llegar al c. 295 se presenta ante el intérprete el pasaje más largo con pedal (18 compases). Esto provoca que el intérprete deba tener un gran control de la profundidad del pedal, de la articulación de los dedos y del peso para poder llevar a cabo un pianísimo que ayude a la nitidez del fragmento. De las mismas dimensiones es el pasaje que se encuentra justo antes de la entrada de la coda (c. 378-395). En este caso, la dinámica indicada es fortísimo por lo que el control del peso debe ser muy preciso para que, primeramente, no sobresalgan unos acordes sobre otros, y segundo para que una dinámica fuerte, potenciada ya por el pedal, no permita no distinguir la melodía.

6. CONEXIÓN TÉCNICA ENTRE LA SONATA EN DO MAYOR OP. 53 WALDSTEIN Y LA SONATA EN SI \flat MAYOR OP. 106 HAMMERKLAVIER

La evolución de la técnica pianística que Beethoven introdujo se ve reflejada en sus obras. Es por ello que a través del análisis de las dificultades técnico pianísticas de la Sonata Op. 53 Waldstein y de la Sonata Op. 106 Hammerklavier, se pretende establecer cuáles son las dificultades que se presentan en d

os obras y si en esta última hay alguna que se presente en una complejidad superior.

Hay varias dificultades que se deben a tener en cuenta en todas las obras a interpretar. El equilibrio sonoro entre las distintas voces melódicas, así como el balance entre las distintas voces de un acorde, la correcta realización de las distintas articulaciones, la realización de un buen planteamiento musical y dirección de la frase y buen uso del pedal.

Sin embargo, a través del análisis de los distintos motivos con alguna complejidad técnica se detalla que hay dos motivos que se presentan, de forma curiosa, en las dos sonatas: las octavas partidas y el cruce de manos.

En la Sonata Waldstein, las octavas partidas aparecen en los compases 31-34 en ambas manos, repitiéndose posteriormente en la reexposición (c. 192-195). También aparecen en la mano derecha de los compases 24-25 del segundo movimiento y en los compases 68-77 del tercer movimiento. En la Sonata en Si \flat Mayor Op. 106 Hammerklavier aparecen en el c. 112, primero en la mano izquierda y, luego, en los compases 118-119 en ambas manos, repitiéndose de una manera algo más extensa durante los compases 344-361. En el scherzo también aparecen octavas partidas en los compases 97-105. Así mismo, en los compases 88-103 del Adagio Sostenuto, se pueden visualizar algunas octavas partidas camufladas entre el barullo de fusas.

El cruce de manos es el segundo de los motivos comunes en las tres sonatas. En la Waldstein, el cruce de manos se produce en el tema A del tercer movimiento. En cuanto a la Hammerklavier, se encuentra en el c. 237 del primer movimiento y en los compases 45-51 del adagio sostenuto y, posteriormente, en su reexposición en los compases 130-136.

También cabe destacar el carácter de los movimientos lentos. En las dos sonatas, el movimiento lento tiene un carácter puramente cantábil, imita a la voz humana y está compuesto como si se tratase de una melodía acompañada. Otro de las dificultades técnicas comunes a las dos sonatas son los temas corales que requieren de un gran control del peso y equilibrio entre las voces. En el caso de la Sonata Op. 53 Waldstein se encuentra en el tema B del primer movimiento, en la parte B del adagio molto y en algunos enlaces en el tercer movimiento (c.221-250, 378-402 y 431-440), así como en el final del rondó. En el primer movimiento de la Sonata Op. 106 Hammerklavier encontramos un motivo coral en los compases 45-52 y 178-188. Así mismo el tema A del tercer movimiento tiene un carácter enteramente coral.

Además, de las octavas partidas, el cruce de manos y los temas corales. Entre la Sonata en Do Mayor Op. 53 Waldstein y la Sonata en Si \flat Mayor Op. 106 Hammerklavier se pueden encontrar cuatro motivos recurrentes: las escalas en sentidos contrarios, las octavas alternadas, los arpeggios y las fermatas. Las escalas en sentido contrario se pueden observar en el c. 155 del primer movimiento de la Waldstein mientras que en la Hammerklavier se halla en el c. 375 del primer movimiento y en el c. 2 del largo. El tema C del tercer

LA IMPORTANCIA DE LA SONATA *OP. 53 WALDSTEIN* EN LA TÉCNICA PIANÍSTICA DE BEETHOVEN

movimiento de la Waldstein comienza con unas octavas alternadas entre ambas manos. En la Hammerklavier se halla en los compases 27-30 y 259-262 del primer movimiento. En la Waldstein, los arpeggios, se encuentran en varios lugares: c. 29-30, 190-191 del primer movimiento y en los compases 251-268, 281-286 y 442-460 del tercer movimiento. En la Hammerklavier se pueden ver en los compases 77-80 del scherzo, 76-84 del adagio sostenuto y c. 143-150 de la mano izquierda del último movimiento. En el caso de las *fermatas*, se puede encontrar un ejemplo muy claro en cada sonata. En el caso de la Sonata Op. 53 Waldstein se sitúan en los c. 282 a 283 del primer movimiento y en el caso de la Sonata Op. 106 Hammerklavier se sitúa en el c. 112 del segundo movimiento.

Cabe destacar un motivo en particular que aparece en la Sonata Op. 53 Waldstein y la Sonata Op. 106 Hammerklavier pero que en la primera se encuentra de una manera más simple y en la segunda de una manera más compleja, y en varias versiones. Se trata del trino con melodía en una misma mano. En la Waldstein forma parte del tema A del rondó (c. 56-62) y después, en la coda se desarrolla un poco más (c. 485-514). En la Hammerklavier encontramos diversas variedades “mejoradas” de este motivo. La primera vez que aparece es en los compases 106-111 del primer movimiento, en donde el trino se mantiene en la parte inferior de la mano y la melodía en la voz superior incluyendo, en este caso, algunas notas dobles. En el c. 111, donde se produce la resolución, el trino pasa a la parte superior de la mano y la melodía a la parte inferior. En la reexposición se vuelve a plantear el mismo trino (c. 338-343) pero ahora trina una voz intermedia mientras que los extremos son los que llevan la melodía. Al llegar a la resolución en el c. 343 el trino pasa a la voz inferior mientras que la melodía sube a la voz superior.

Al final del primer movimiento, del compás 365 al 372 aparece un trino en ambas manos mientras que se desarrolla la melodía en la voz superior de la mano derecha y en la voz inferior de la mano izquierda. En la fuga del cuarto movimiento el motivo temático está formado por trinos y, aunque, en un principio no es un trino complicado, según va apareciendo se van añadiendo dificultades técnicas. En el c. 111 el trino de la mano derecha se produce en la voz superior mientras que la inferior continúa con la melodía. En el c. 112 se produce un trino en una octava en la mano izquierda y en el compás siguiente se produce en la mano derecha un trino en la voz inferior mientras que la superior tiene la melodía. Esto se va repitiendo hasta el final del movimiento en diversos lugares como por ejemplo en los compases. 308 a 316. El final está formado por octavas trinadas a unísono con el bajo que también tiene trino.

En resumen, aunque existen muchas características comunes entre las dos sonatas y que se deben tener en cuenta en todas las obras a interpretar (fraseo, buen uso del pedal, balance entre las voces...) existen algunos motivos recurrentes comunes a la Sonata Op. 53 Waldstein y la Sonata Op. 106 Hammerklavier. La evidencia más clara de que existe una influencia en la Hammerklavier por parte de la Waldstein se basa en el desarrollo que hace Beethoven en la Hammerklavier del trino con melodía que presentó en el tercer movimiento de la Op. 53. Además, la abundancia de motivos recurrentes entre la Waldstein y la Hammerklavier permiten afirmar que algunos aspectos de la Waldstein, que supuso una de las sonatas más difíciles técnicamente de su producción, influenciaron en la composición de la Hammerklavier que pretendía ser una sonata que reuniese todas las dificultades técnicas posibles.

7. CONCLUSIONES

La Sonata Op. 53 Waldstein de L. v. Beethoven supone un escalón más para la evolución de la técnica pianística. Aunque algunas partes del cuerpo no se involucran tanto como lo harán en el periodo romántico como, por ejemplo, el brazo, son muchos los pasajes en los que intervienen articulaciones que no eran necesarias en el estilo clásico. Se ha demostrado como Beethoven introduce el movimiento vertical de muñeca y como comienza a iniciar la articulación del codo y, en menor medida, la articulación del hombro,

con la composición de esta sonata. Se podría decir que la Waldstein se muestra a mitad de camino entre la técnica clásica, puramente digital, y la romántica, en la que el peso y la articulación del hombro son de vital importancia.

La Sonata para piano en Do M Op 53 Waldstein de L. v. Beethoven es una obra importante dentro del repertorio pianístico del compositor. En su interior encontramos novedades como la inclusión de marcas de pedal en su tercer movimiento (las primeras introducidas por Beethoven en una obra). También se ha demostrado que técnicamente esta obra es innovadora y que involucra todas las articulaciones de brazo y mano.

REFERENCIAS

- Bair, T. (2006). Sonata Form in the Romantic Era. *Stellar*, 1(7), 3–7. Retrieved from <http://www2.okcu.edu/multimedia/pdf/stellar07.pdf>
- Bloomberg, C. (2007). *Beethoven's piano sonatas : an analysis of compositional trends from 1795-1822*. School of Music College of Liberal Arts, Oregon. Retrieved from [https://research.wsulibs.wsu.edu/xmlui/bitstream/handle/2376/2413/Bloomberg, Chelsea Beethoven%27s Piano Sonatas.pdf?sequence=1](https://research.wsulibs.wsu.edu/xmlui/bitstream/handle/2376/2413/Bloomberg,Chelsea%20Beethoven%27s%20Piano%20Sonatas.pdf?sequence=1)
- Bott, R. (2014). *Ludwig van Beethoven. Igarss 2014*. Québec, Canada. Retrieved from http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/fernandez_d_le/capitulo2.pdf
- Botticelli, A. (2014). *Creating tone: The relationship between Beethoven ' s piano sonority and evolving instrument designs*. University of Toronto. Retrieved from file:///C:/Users/maria/Downloads/Botticelli_Andrea_201406_DMA_thesis.pdf
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza. <http://doi.org/9788420678955>
- Chiantore, L. (2007). Beethoven en la historia del piano. *MUSIKEON.NET*. Retrieved from http://www.chiantore.com/pdf/chiantore.com_BEETHOVEN_EN_LA_HISTORIA_DEL_PIANO.pdf
- Chiantore, L. (2010). *Beethoven al piano*. Barcelona: NORTESUR.
- Clarke, C. (2009). Erard and Broadwood in the Classical era: two schools of piano making. *Revue Française D'organologie et D'iconographie Musicale*, 11(Musique, images, instruments), 109.
- Cooper, B. (2000). *Beethoven* (Vol. 30). Oxford University Press, USA. Retrieved from <https://books.google.com/books?id=Tq5ci-9OMLEC&pgis=1>
- Czerny, C. (1860). *Erinnerungen aus meinem Leben*. (P. H. Heit, Ed.) (1960th ed.). Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner.
- Darwin, C. (2005). Ludwig van Beethoven: Piano sonate n° 21 Op. 53. *University of Sussex*, 53(21), 1. Retrieved from http://www.lifesci.sussex.ac.uk/home/Chris_Darwin/WebProgNotes/pdfs/BeethovenWaldsteinOp53.pdf
- de la Guardia, E. (1947). *Sonatas para piano de Bethoven* (2nd ed.). Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.
- Iser, J. L. (2014). *Estudio del piano*. Barranquilla, Colombia: Universidad del Norte. Retrieved from <https://books.google.com/books?id=nr2UBAAQBAJ&pgis=1>
- Kinderman, W. (1995). *Beethoven*. Berkeley, Los Ángeles: University of California Press. Retrieved from https://books.google.com/books?id=DmAM_yZK8kUC&pgis=1
- Newman, W. S. (1988). *Beethoven on Beethoven: Playing his piano music his way* (1991st ed.). New York: Norton paperback.
- Perez, C. E. (2014). *Beethoven ahead of his time : Sonata in C major*. Georgia Southern University. Retrieved from

LA IMPORTANCIA DE LA SONATA *OP. 53 WALDSTEIN* EN LA TÉCNICA PIANÍSTICA DE
BEETHOVEN

- <http://digitalcommons.georgiasouthern.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1062&context=honors-theses>
- Rosen, C. (2002). *Las sonatas para piano de Beethoven*. (B. Ellen Zitman Roos, Ed.) (2013th ed.). Madrid: Alianza.
- Schiff, A. (2006). *Waldstein sonate*. Retrieved from <http://www.theguardian.com/arts/audio/2006/nov/30/culture1419>
- Skowronek, T. (2010). *Beethoven the pianist*. New York: Cambridge University Press. Retrieved from <https://books.google.es/books?id=fJWnrBt310sC&pg=PA111&dq=Playing+the+Beethoven+Sonatas.+waldstein&hl=es&sa=X&ei=lx34VNmGKcbmUorogsAL&ved=0CCsQ6AEwAQ#v=onepage&q=Playing+the+Beethoven+Sonatas.+waldstein&f=false>
- Solomon, M. (1977). *Beethoven*. Nueva York. Retrieved from file:///C:/Users/maria/Downloads/Beethoven - Maynard Solomon_897.pdf
- Thayer, A. W. (1921). *The life of Ludwig van Beethoven. Vol II*. New York: Cambridge University Press. Retrieved from https://books.google.es/books?id=Db00AAAAQBAJ&pg=PA104&dq=beethoven+life&hl=es&sa=X&ei=AQ_8VLPPDMq5Uf2WgPgK&redir_esc=y#v=onepage&q=waldstein&f=false

ESTUDIO Y CLASIFICACIÓN DE ARMÓNICOS EN EL SAXOFÓN ALTO Y POSIBLES COMBINACIONES EN LOS PASAJES DE *FUZZY BIRD SONATA* DE TAKASHI YOSHIMATSU

Raquel Balabasquer Sánchez

Conservatorio Superior de Música *Andrés de Vandelvira* a de Jaén

RESUMEN

El análisis y clasificación de los armónicos en los pasajes seleccionados de la obra *Fuzzy Bird Sonata* de Takashi Yoshimatsu (1991) ayudan a la comprensión de la obra en sí misma. Su estudio y diversas combinaciones está basado en el análisis de las posiciones de armónicos tan versátiles que presenta el saxofón, así como las diferentes maneras de combinarlos dependiendo del pasaje instrumental, las dificultades técnicas (coordinación, afinación, sonoridad, ataque, entre otras) y las exigencias del compositor que se encuentren presentes en la obra.

Palabra clave: Armónicos, saxophone, Fuzzy Bird Sonata, Takashi Yoshimatsu.

ABSTRACT

Analyze and rating the altissimo register of the selected spots in the piece *Fuzzy Bird Sonata* by Takashi Yoshimatsu (1991) is very helpful to us for the understanding of the work itself. Its study and different combinations are based in the analyze of the altissimo fingerings, which are very versatile in saxophone; as well as is based in the different ways to blend them, depending of the instrumental spot, technical difficulties (as coordination, tuning, articulation and others) and the composer requirements that we can find in the piece.

Keywords: Harmonics, Altissimo, Fuzzy Bird Sonata, Takashi Yoshimatsu.

1. INTRODUCCIÓN

La creación del saxofón como instrumento innovador a mediados del siglo XIX hizo que muchos compositores de la época comenzaran a interesarse por este instrumento. A pesar de los impedimentos causados por varios problemas que impedían, en la mayoría de

las veces, desarrollar los proyectos del propio inventor, ha llegado a expandirse de manera globalizada en el mundo.

De este modo el repertorio también sufría esta evolución constante, teniendo en cuenta los cambios y características técnicas, así como, estilísticas de cada época. Esto muestra al mismo tiempo, el arte en continuo movimiento y constante cambio y el afán de superación, en el que, a partir del siglo XX comienza una nueva evolución en las obras para saxofón donde se crea una nueva era de investigación del sonido, las posibilidades acústicas, y desarrollo de nuevos elementos innovadores como multifónicos, armónicos, etc. que estaban al servicio de la “nueva música”.

Desde entonces, muchos compositores investigan sobre las posibilidades acústicas, pedagógicas, musicales e interpretativas del saxofón. Esto ha llevado al saxofón a una mejora en todos sus aspectos y parámetros, desde el desarrollo del instrumento hasta su repertorio.

El rendimiento del saxofón en Japón ha aumentado en las últimas décadas provocando un gran desarrollo de la educación clásica del saxofón. Por ello, la importancia de los compositores japoneses que han desarrollado la música desde otro punto de vista. La composición en Japón se ha incrementado notablemente en estos últimos años. A nivel compositivo tenía más importancia Europa y Estados Unidos, pero son muchos los compositores japoneses que favorecen al aumento del repertorio del saxofón componiendo para intérpretes japoneses, tales como: Arata Sakaguchi (1910-1997), Ryo Noda¹ (1948) y Nobuya Sugawa² (1961). Se obtiene así un aumento en las piezas para saxofón de compositores japoneses. Uno de los ejemplos de evolución de la música japonés para saxofón está en la obra *Fuzzy Bird Sonata* de Takashi Yoshimatsu, donde se ve una gran evolución sobre los sonidos del saxofón de hoy en día.

2. MARCO TEÓRICO

La posibilidad de obtener sonidos sobreagudos en el saxofón concentra diferentes planteamientos y problemáticas. La experimentación de estos sonidos a mediados del siglo XX creó una evolución sonora del saxofón y una gran amplitud de su registro. Además, estos sonidos requieren de un estudio técnico específico por parte del intérprete, tanto en la embocadura y la entonación, como en la utilización de digitaciones especiales para su correcta realización. A partir de la explotación instrumental y el trabajo de investigación de intérpretes y compositores durante el siglo XX, hace posible que hoy en día podamos obtener material necesario para hacer una buena interpretación, además de un gran repertorio de obras creado a partir de las grandes investigaciones sobre los sobreagudos. Muchas son las obras dedicadas a Sigurd Rascher³, el intérprete que nos adentró a este mundo de sonidos agudos.

En lo que respecta al saxofón, estos sonidos son problemáticos para la mayor parte de los estudiantes. Por ese motivo, se va a estudiar e investigar sobre la forma de trabajarlos en una obra concreta y cómo solucionar esos problemas que surgen a raíz de enfrentarse a los armónicos.

¹ Saxofonista y compositor japonés que ha escrito varias obras para el saxofón clásico. Se graduó en la universidad de Osaka como saxofonista. Cursó estudios de música avanzada en la Universidad Northwestern bajo Fred L. Hemke y en el Conservatorio de Burdeos bajo Jean-Marie Londeix.

² Saxofonista actual de renombre. Estudió saxofón en la Universidad de Tokio de las Artes con Yuichi Omuro.

³ Sigurd Manfred Rascher (1907-2001) saxofonista alemán que se trasladó a estados unidos y se convirtió en una figura de gran importancia del repertorio para saxofón clásico del siglo XX. Alcanzó gran virtuosismo, en particular al emplear con maestría los sonidos sobreagudos.

Existen catálogos de estos sonidos que han sido realizados por intérpretes y compositores, los cuales han contribuido enormemente al protagonismo que ha tenido el instrumento en los últimos años.

La primera vez que se investigó sobre los armónicos fue en Alemania bajo las investigaciones y experimentaciones de Sigurd Rascher, quien comenzó a estudiar los armónicos con mayor profundidad. Hoy en día, el saxofón es un instrumento evolucionado mecánicamente, pero en aquel entonces Sigurd Rascher contaba de un saxofón que no presentaba, ni prestaba las cualidades, ni posibilidades que nos aporta en la actualidad. El saxofón llevaba creado tan solo un siglo y seguía experimentando transformaciones y evoluciones.

Sin embargo, Sigurd Rascher consiguió estudiar el fenómeno físico- armónico del saxofón y lo explicó en su libro *TOP-TONES of the Saxophone* (Rascher, 1977) . Desde entonces, el registro del saxofón se conocía con dos octavas y media (Sib2 hasta Fa# 5) hasta que Sigurd Rascher lo amplía. Este libro parece que fue uno de los primeros libros con éxito. Hasta entonces solo había experimentos y métodos que no llegaron a funcionar.

Esta gran investigación amplió las posibilidades del saxofón en España, donde aparece el saxofonista Pedro Iturralde⁴ , quien en su libro *Los Armónicos del Saxofón* (Iturralde, 1987), explica otra visión muy parecida a la descrita anteriormente. Opta por una forma de trabajo más simple, de dividir las cuatro extensiones básicas del saxofón, en tres registros: registro grave (11 primeros sonidos), registro medio (5 sonidos siguientes más los obtenidos con la llave de octava) y registro agudo (sonidos restantes obtenidos con la llave superior de octava), los sonidos sobreagudos por tanto son los sonidos superiores a los agudos. Nos diferencia también entre los armónicos naturales y los artificiales.

A raíz de la amplitud del registro sobreagudo, muchos de los intérpretes, pedagogos y profesores, comienzan a establecer sus propias tablas de armónicos, algunas de ellas publicadas en libros y métodos de estudio. Estos investigadores preestablecen sus tablas según sus cualidades y sus factores externos ya que, depende del material que se utilice y del intérprete; a cada uno les será útil unas posiciones de armónicos diferentes. Las tablas realizadas tras la investigación de estos intérpretes cómo, Claude Delangle⁵, Jean-Marie Londeix⁶ en su libro *Hello! Mr. Sax* (Londeix, 1989), Pete Thomas⁷ en su libro *Taming the Saxophone*, Doctor Timothy Mc Allister⁸ , Manuel Miján⁹ (Miján, 1983) e Israel Mira¹⁰ (Mira, 2012b) (Mira, 2012a), entre otros, han contribuido a la gran variedad de posiciones para digitar tan solo un armónico.

⁴ Pedro Iturralde (1929) saxofonista español nacido en Falces (Navarra). Lleva toda una vida dedicada a la música. En él se plasma toda la historia del saxofón en España. A parte de tocar el saxofón también estudió clarinete, piano, violín y armonía. En los años 50 adquiere experiencia como jazzista. Es creada en 1978 la plaza de profesor de saxofón en el Conservatorio Superior de Música de Madrid y fue contratado como profesor especial hasta 1982 en el que pasa a ser profesor especial numerario jubilándose en 1994.

⁵ Claude Delangle (1957) saxofonista clásico francés considerado uno de los mayores precursores de la escuela francesa en música clásica y contemporánea para saxofón. Es profesor de saxofón en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París desde 1988. Estudió saxofón con Serge Bichon en el conservatorio de Lyon y Daniel Defayet en París.

⁶ Marcel Mule (1932) saxofonista francés más importante. Fue alumno de Marcel Mule. Retirado como profesor de saxofón en Burdeos en 2001. Es el presidente honorario de la "Association of Saxophonists of France" (ASAFRA) y presidente del "International Saxophone Committee of the World Saxophone Congress".

⁷ Pete Thomas es un productor británico de música, televisión y cine, además de compositor, músico de grabación, y saxofonista. Nació en Londres y ahora tiene su sede en Southampton, Inglaterra. También es un experto en la música de jazz y la teoría

⁸ Timothy Mc Allister. Soprano del famoso Cuarteto de PRISM y solista de fama internacional, ha sido aclamado como un "virtuoso, uno de los saxofonistas más destacados de su generación" (The New York Times). Profesor Asociado de Saxofón y Co-Director del Instituto de Nueva Música en la Escuela de Música de Bienen en la Universidad Northwestern.

⁹ Manuel Miján (1953) saxofonista español y profesor catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (1992-2013), estudia con Antonio Minaya en Madrid y con Jean-Marie Londeix en Burdeos. Pionero del llamado saxofón "clásico" en España.

¹⁰ Israel Mira (1965) saxofonista español y profesor del Conservatorio Superior de Música de Alicante. Alumno de Manuel Miján en el C.S.M de Madrid.

ESTUDIO Y CLASIFICACIÓN DE ARMÓNICOS EN EL SAXOFÓN ALTO Y POSIBLES COMBINACIONES EN LOS PASAJES DE *FUZZY BIRD SONATA* DE TAKASHI YOSHIMATSU

Por otro lado, se profundiza en un estudio más elaborado y general de física musical, en el libro *Acústica físico-musical* (Calvo-Manzano Antonio¹¹, 1991). Además, se explica desde el origen y formación del sonido hasta cómo se construyen las escalas a raíz de toda la investigación. Al mismo tiempo, se centra más concretamente en la serie armónica y las vibraciones en el tubo, que hacen generar cualquier sonido dependiendo de los orificios cerrados.

Desde el punto de vista físico-acústico más específico del saxofón, se encuentra en general una explicación de acústica individualizada del saxofón. Además de comprender, cómo se produce el sonido, como se expande y cómo se comporta. En aspectos generales, se aborda el comportamiento sobre las ondas sonoras en los instrumentos y más concretamente en el saxofón, la explicación de las ondas ayuda a comprender la gran variedad de armónicos que puede llegar a producir este instrumento (Fuente & Mariano, 2007). Además de obtener la información detallada anteriormente, la búsqueda del comportamiento de los armónicos según el tubo del instrumento hace comprender la presencia de la escala armónica en un tubo cerrado (de Olazábal, 1981).

Para favorecer a la interpretación de la obra, también ha sido investigada la vida y obra del autor así como, a quién está dedicada. Es de mera importancia la evolución de la música japonesa y sobre todo de los compositores japoneses, que cada vez componen más para este instrumento, que presenta grandes cualidades para adecuarse a cualquier estilo musical y fusionarlo.

Es importante aclarar, que la entonación, la colocación de la embocadura y la columna de aire y presión, son conceptos que el intérprete debe tener claros y trabajados. Para lograr, producir y sostener la sonoridad que este desee.

Por ahora, todas las investigaciones sobre los armónicos se centran en crear tablas propias que contienen uno o dos armónicos, también se centran en crear métodos para la enseñanza de los armónicos en el campo pedagógico, donde se ajusta a demostrar una serie de pasos que se deben seguir para aprender a producir un armónico; y la elaboración de ejercicios para afianzar los armónicos y aplicarlos posteriormente a la técnica de base, estudios u obras.

Por consiguiente, el hecho de crear una tabla completa, elaborada a raíz de la unificación de las diferentes tablas creadas por pedagogos e intérpretes, muestra una gran variedad de digitaciones para los armónicos, y sirve para realizar la elección sobre los pasajes de armónicos que se presentan en la obra *Fuzzy Bird Sonata* de Takashi Yoshimatsu.

3. LOS TUBOS SONOROS. LA TRANSFORMACIÓN Y TRAYECTORIA PARA PRODUCIR EL SONIDO EN EL SAXOFÓN

Antes de abordar el desarrollo completo sobre la sonata en cuestión, es imprescindible saber sobre el comportamiento del saxofón como instrumento y tubo sonoro. Es de mera importancia, conocer sus características para poder realizar una elección con criterio.

Los tubos sonoros son aquellos que al producir una columna de aire, se produce por tanto un sonido. El sonido producido es la columna gaseosa, es decir el aire que esta contenido dentro del tubo y no su recipiente. Estos tiene dos clasificaciones, una como tubo cerrado y otra como tubo abierto.

Suponiendo que los tubos son perfectamente cilíndricos y regulares se comienza a explicar que los tubos abiertos son aquellos que tienen los dos extremos abiertos mientras que el cerrado tan solo tiene un extremo abierto. Ahora bien, en los extremos de los tubos abiertos se crean vientres y entre cada vientre se formara un nodo, cuando el aire llega al

¹¹ Profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

extremo abierto gran parte de la energía de sonido se irradia fuera y otra se refleja produciendo la onda estacionaria, de esta manera los tubos abiertos contienen todos los armónicos de la serie armónica (f, 2f, 3f, 4f...). En el caso de los tubos cerrados, el extremo que está cerrado tan solo puede producir un nodo y un vientre en el extremo abierto, por tanto, las ondas estacionarias que se producen se reflejan en función de esto, por lo que los tubos cerrados tan solo pueden contener los armónicos impares (f, 3f, 5f, 7f...), de esta manera, el segundo armónico de un tubo sería el tercero de la serie armónica.

El saxofón es un instrumento que desde sus comienzos hasta la actualidad suscita la mayor parte de contrastes de opiniones, las cuales parten de compositores, intérpretes y público en general. Estos contrastes se centran en la diversidad de opiniones ante todos los aspectos que rodean el instrumento, desde sus orígenes (París 1846) hasta hoy en día, como expone Jean-Marie Londeix:

Símbolo de liberación, de libertad, de modernismo y de regocijo, el saxofón, gracias a sus extraordinarias virtudes intrínsecas, es el instrumento “joven” por excelencia. Durante largo tiempo rechazado por los constructores, es ahora la piedra angular capaz de reunir músicas orales o escritas.(Asensio Segarra, 2004,p.9)

Clasificación del saxofón dentro de los instrumentos de viento-madera

Según el modo de excitación de la columna de aire	Tubo e lengüeta batiente simple (cañas) son las que se colocan sobre los bordes de una abertura contra las que vibran. Vibran sobre el soporte donde están sujetadas y se muestran las vibraciones.
Según la forma interior	Cónico
Según la obtención de la escala	Tubo con orificios, mediante llaves que hacen más largo o corto el tubo. Son orificios de diferentes tamaños que permiten variar la longitud del tubo, así se determina la longitud de la columna de aire en el momento en que se cierra o abre un orificio, produciendo sonidos diferentes.
Según tipo de tubo	Es un tubo cerrado que se comporta como uno abierto.

La explicación procedente al último punto en particular, suscita la mayor parte de las controversias, ya que el saxofón es considerado para algunos, un tubo cerrado que se comporta como uno abierto.

Las ondas que se producen en los tubos son ondas longitudinales, pero la diferencia se encuentra en la forma de estas ondas. Mientras que para un tubo cónico las ondas son esféricas, para uno cilíndrico estas son lineales.

Muchos son los instrumentos que se constituyen como tubos cónicos, uno de ellos es el saxofón, donde la columna de aire y vibración crece desde el punto de excitación que en este caso, es la caña hasta el extremo abierto en forma de campana, haciendo la función de amplificador del sonido.

De hecho todos los instrumentos de viento son tubos cerrados en un extremo, debido a que en momentos concretos la boquilla al vibrar con la caña, produce el cierre del tubo en comparación con la amplitud de la campana. No hay mejor ejemplo que la visualización gráfica del comportamiento de las ondas según su tubo¹²:

¹² Se observa a la izquierda el comportamiento de las ondas en un tubo abierto y en el medio el comportamiento de las ondas en un tubo cerrado. A la derecha se presenta el comportamiento de las ondas en un tubo cónico, donde se observa como las ondas estacionarias son irregulares pero gracias a esta irregularidad a efectos auditivos se parecen a las de los tubos abiertos (ligeramente más diferentes). Debido a esto, no se

ESTUDIO Y CLASIFICACIÓN DE ARMÓNICOS EN EL SAXOFÓN ALTO Y POSIBLES COMBINACIONES EN LOS PASAJES DE *FUZZY BIRD SONATA* DE TAKASHI YOSHIMATSU

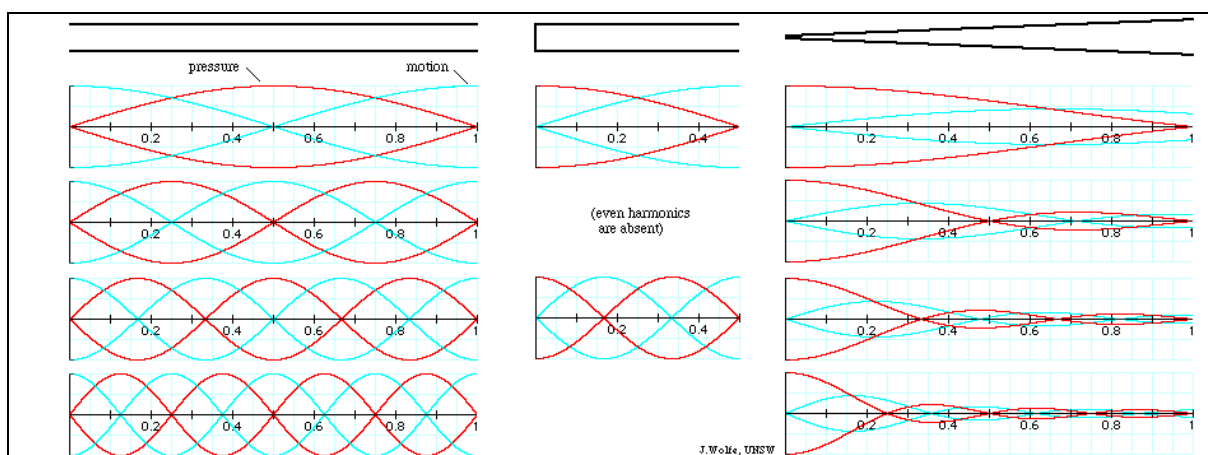


Gráfico 1: El comportamiento de las ondas en diferentes tipos de tubos.

Fuente de imagen: <http://www.phys.unsw.edu.au/jw/pipes.html>

La existencia de orificios perforados en el tubo permite acortar o alargar la longitud de este para poder conseguir diferentes sonidos. Cuando un orificio se abre, la onda se acorta hasta ese orificio. La onda, al abrir un orificio se refleja en ese punto, por lo que el sonido que suene en ese momento depende de la longitud del orificio abierto y el diámetro de este. Es por ello, que encontramos las diferentes posiciones para cada nota en particular, pudiendo tener la oportunidad de elegir la que más convenga dependiendo de nuestras propias exigencias tanto técnicas como interpretativas.

El diámetro de los orificios es realmente importante ya que con la misma longitud de tubo un agujero más pequeño puede producir más armónicos superiores que otro que sea más grande. Además, un orificio pequeño acorta la longitud de la columna de aire y cada una de estas columnas de aire tendrá su sonido fundamental y algunos parciales de este.

Para poder realizar armónicos de las notas fundamentales, además de cambiar la longitud del tubo, se puede obtener armónicos mediante la llave de octava, al accionarla se produce la octava del sonido fundamental (2º armónico). A pesar de ser un armónico puede pasar a ser una nueva fundamental, con la misma fuerza que se produce la fundamental principal. Esto es debido a que el paso del orificio de octava provoca que la fuerza la columna de aire vibre siempre de una forma determinada; es decir, se crea un vientre permanente e inmóvil en una determinada zona del tubo, donde obligatoriamente la columna de aire vibra en función de dicho vientre.

Para aumentar el rango de frecuencia de un tubo sonoro, en nuestro caso cónico, además de poder cambiar la longitud del tubo gracias a los orificios, se puede reducir la obtención de armónicos mediante llaves específicas, posiciones de armónicos o modificar el sople. De esta forma se producirá el segundo armónico que es la octava. Aunque consta de una doble llave de octava mecanizada que facilita todo este proceso.

3.1. Armónicos naturales y artificiales

produce un armónico par porque realmente no existe, pero la promedia de las vibraciones de la onda hace que se cree ese armónico par. Al ser cónico, la amplitud de las ondas es cada vez más pequeña a medida que pasa de la boquilla a la campana, por lo que las vibraciones de las ondas estacionarias que vuelven por el tubo se van aproximando cada vez a los armónicos pares, por esta razón el saxofón contiene todos los armónicos tanto pares como impares.

Ya que este tema a abordar trata de las diferentes combinaciones posibles para realizar un pasaje en concreto de *Fuzzy Bird Sonata*, es primordial hablar sobre los diferentes armónicos existentes en el saxofón, tanto los naturales como los artificiales.

Los armónicos naturales, son integrantes de un sonido fundamental, es decir, cuando se produce el sonido fundamental ese sonido está formado por todos sus armónicos. Los armónicos son sonidos compuestos por diferentes frecuencias múltiples de la fundamental, el primer sonido existente. Ayudan a que el sonido y el timbre de un determinado instrumento tenga mucha más calidad sonora contribuyendo a la percepción auditiva de estos. Por tanto cuando suena una nota determinada suena todos sus armónicos a la vez y estos se denominan armónicos naturales.

Los sonidos naturales del saxofón producen 16 sonidos fundamentales, escala cromática de si bemol grave hasta do sostenido medio.

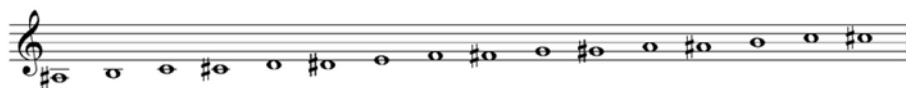


Grafico 2: Sonidos naturales del saxofón

Fuente de imagen: <http://www.adolphesax.com/index.php/articulos-sp-1223929572/928-evaluacion-sobre-la-obtencion-de-los-armonicos-artificiales-a-traves-del-estudio-previo-de-los-armonicos-naturales>

Los sonidos restantes de los sonidos naturales se obtienen gracias a la llave de octava y se les llama sonidos artificiales o armónicos artificiales. Armónicos en el saxofón se les llama a los sonidos que se le acciona la llave de octava. Constan a partir del Re del registro medio, se producen al presionar una llave de octava de dos orificios. El saxofón consta de dos orificios uno en el tubo y otro en el tudel. Gracias a la octava podemos conseguir armónicos de los 16 sonidos naturales del saxofón.



Grafico 3: Sonidos artificiales del saxofón

Fuente de la imagen: <http://www.adolphesax.com/index.php/articulos-sp-1223929572/928-evaluacion-sobre-la-obtencion-de-los-armonicos-artificiales-a-traves-del-estudio-previo-de-los-armonicos-naturales>

Las posiciones de digitaciones que se utilizan normalmente para hacer armónicos artificiales pueden cambiar dependiendo de la marca del instrumentos incluso del modelo de este. También cambia la boquilla o embocadura que se use, incluso la manera de echar la presión de aire y emitir el sonido. Por lo que las tablas de armónicos que aparecen en los libros son relativas, ya que depende de muchos factores. Por tanto es algo que sirve como guía.

4. LA OBRA FUZZY BIRD SONATA Y EL ENTORNO

Fuzzy Bird Sonata consta de tres movimientos diferenciados, *Run*, *Sing* y *Fly*, *rápido-lento-rápido*. El estilo se basa sobre todo en la música programática, concretamente cuenta la historia de un pájaro, aunque no se sabe ciertamente a que pájaro quiere imitar el compositor. Sin embargo, investigando algunas de sus obras, se puede obtener bastante información donde es posible que en esta música se refleje el pájaro toki, del cual anteriormente, hizo una composición para homenajear la muerte de esta particular ave.

La analista de música Chiaki Hanfusa dice:

Yoshimatsu, se acerca a la música para saxofón clásico como un nuevo género. Él busca todos los posibles sonidos que el saxofón puede crear (hermoso tono de “noiselike”) en sus composiciones. La mezcla de otros estilos musicales en una sola pieza es uno de los estilos de composición de Yoshimatsu, que se puede observar en *Fuzzy Bird Sonata*; sin embargo, no se limita a un solo estilo. Este estilo único con

ESTUDIO Y CLASIFICACIÓN DE ARMÓNICOS EN EL SAXOFÓN ALTO Y POSIBLES COMBINACIONES EN LOS PASAJES DE *FUZZY BIRD SONATA* DE TAKASHI YOSHIMATSU

algunos desafíos técnicos atrae saxofonistas y público por igual "(*The Fuzzy Bird Sonata for Saxophone*," Part 2, *Sing*)¹³

Fue escrita para el saxofonista Nobuya Sugawa en 1991 como la continuación de *Bird* la composición anterior de Yoshimatsu. Esta obra proporciona al intérprete no solo una fluidez y lucidez artística, sino que está llena de contrastes y gran variedad de estilos e influencias como, el canto de los pájaros, las melodías folk y jazz, etc. Las aves son de gran inspiración para Yoshimatsu en muchas de sus obras, es algo que le fascina y que integra fácilmente en sus composiciones.

El primer movimiento *Run*, es denso en cuanto a la escritura, ritmo y musicalidad, ya que saxofón y piano van en la mayor parte del tiempo realizando tutti, se requiere por tanto de una gran precisión técnica y rítmica en la ejecución de este movimiento. Este movimiento es de carácter rápido y enérgico, transmitiendo con la música el primer movimiento de las aves al nacer, un movimiento torpe y lleno de imperfecciones, de tropiezos y parones, de ganas de investigar sobre qué habrá más allá del cascarón. Al contrario que el segundo movimiento *Sing*, es un canto tranquilo y expresivo, en el que el saxofón protagonista de este movimiento, se eleva con sus trinos y trémolos convirtiéndose en ese pájaro cantor, alegrando el oído a quien lo escuche por encima del ostinato constante que presenta el piano. El último movimiento *Fly* es fluido, donde el pájaro desprende a volar, encontrando un mundo nuevo de posibilidades que se refleja en una improvisación musical donde se da la libertad al intérprete de darle rienda suelta a su propia imaginación.

4.1. Takashi Yoshimatsu

Compositor japonés nacido en Tokyo en 1953. Estudió en la universidad de Keio como estudiante de ingeniería en la facultad de tecnología en 1972. Comenzó a estudiar composición a manos de Teizo Matsumara, discípulo de Ifukube durante un tiempo. Pero adquirió gran parte de su arte mediante su esfuerzo. Mantiene un profundo respeto y admiración de Jean Sibelius, del que estudia todas sus sinfonías y donde busca la belleza de la música, manteniendo gran respeto y admiración. Se expone de esta forma, a multitud de lenguajes musicales que crecen por ese entonces en Japón. Se une más tarde en los años 20 a bandas de jazz, de rock y la fusión de la música electrónica. Mezcla así la música europea de concierto, el folclore japonés y la improvisación jazzística.

Compone de forma neo-romántica, absorbiendo así todo tipo de música como clásica, jazz, rock, tune cluster y música tradicional, con ritmos populares y melodías románticas. Yoshimatsu no imita, sino que mezcla diferentes estilos, y los integra para formar sus propias creaciones únicas. Prefiere el lirismo y evita las características no musicales de gran parte de la música moderna. Sus composiciones son muy melódicas y sensibles, adaptándose a las capacidades individuales de cada instrumento para el que compone. Su carrera como compositor comienza en los años 70, ganando posteriormente (1980) el premio de la fundación sinfonía Japón por su *Dorian* para orquesta.

Presenta composiciones de diferentes tipos donde se incluyen 6 sinfonías y otras obras orquestales, 10 conciertos, diversas obras para teatro, una serie de música de cámara relacionada con las aves, obras para piano y guitarra y algunas obras para instrumentos tradicionales japoneses. Hizo su debut con la composición *Treno a Toki* en 1981, inspirado en los sentimientos que surgen tras la pérdida y muerte del último Toki, una rara especie de ave en la isla principal de Japón.

¹³<http://transcendentaldram.com/blog/posts/the-fuzzy-bird-sonata-for-saxophone-part-2-sing/>

5. COMBINACIONES DE ARMÓNICOS EN FUZZY BIRD SONATA

Las posibilidades para realizar un armónico son varias, por eso es difícil. Para adentrarse al estudio de esta obra en particular, el trabajo de los pasajes donde se enlazan armónicos es fundamental, ya que existen varias posibilidades para efectuar cada armónico de manera óptima, sin entorpecer la ejecución de lo que le preceda.

Tras la tabla realizada sobre la investigación de las posiciones que tiene cada armónico, extraída de diferentes autores, nos centramos en formar una tabla de posiciones para obtener las combinaciones posibles para cada determinado pasaje armónico, y que servirá para probar todas las posibilidades que sean más convenientes de coordinar con la digitación, facilidad y fluidez de dedos, afinación, ataque, dinámicas, etc. No obstante también es necesario tener en cuenta tanto las notas anteriores al pasaje como las posteriores, ya que es imprescindible obtener una ejecución técnica limpia y coordinada, para posteriormente introducir la interpretación musical acorde a la obra.

Las posiciones coloreadas en verde son las elegidas para realizar el pasaje, aunque también aparecen unas posiciones coloreadas en azul que son, las que por otros motivos, pueden ser otra opción válida. No obstante, hay que destacar que estas posibilidades son elegidas desde el punto de vista del investigador; en este caso yo misma, y dependiendo del material que se use, unas posiciones serán mejores para otros o no.

Sin embargo, se debe mencionar también que todas las posiciones de armónicos existentes en las tablas contienen la llave de octava, que como se menciona en la primera parte de este artículo, facilita la salida del paso del aire del sonido agudo en el saxofón.

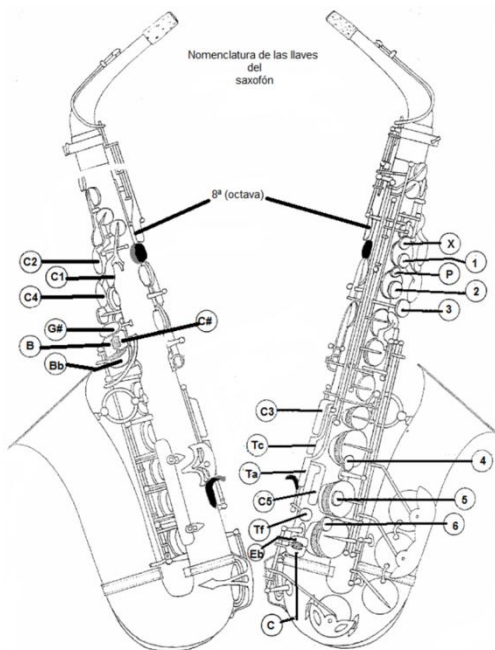


Gráfico 4: Nomenclatura de las llaves del saxofón.

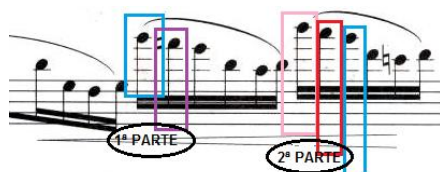
Fuente de imagen: Londeix, J.-M. (1989: 8). *HELLO! Mr. SAX* París, Francia: Editions M. Lámina de Poul Coens Cherbourg

Ahora se van a presentar algunos ejemplos de tablas en los diferentes movimientos y pasajes de la obra objeto de investigación, exponiendo las diferencias posiciones elegidas.

Primer movimiento: Run, bird

ESTUDIO Y CLASIFICACIÓN DE ARMÓNICOS EN EL SAXOFÓN ALTO Y POSIBLES COMBINACIONES EN LOS PASAJES DE *FUZZY BIRD SONATA* DE TAKASHI YOSHIMATSU

Compás 66



Posibles digitaciones	1ª PARTE													
	Sol₆													
	1 4 C5 (Ta)	X 4 5 6 Ta	2 4 5	1 C1 4 5	X 4 Ta	1 (G#) C5	1 3 4 Tf	1 3 6 C	X 1	1 P G# Ta C5	1 3 (6) Ta	1 P 4 Ta C5	1 P Ta C5	1 3 Ta
Fa₆														
	X 2		1 2 4 5		1 2 3 G#		1 2 G# C3		X 2 3 4 5					C1 C2 C3 C4

Combinaciones: 90 posibilidades

Tabla 1

La elección del primer pasaje permite una coordinación de digitación limpia al igual que en ataque y afinación. Anterior a Sol₆¹⁴, aparece un Mi₅ (salto de 10ª) con posición 1 2 3 4 5, la posición elegida permite coordinación del salto de 10ª, coordinación en la digitación por la proximidad de las llaves, proporcionando limpieza en el ataque, soltura y homogeneidad.

La nota posterior es un Fa₆, con posición C1 C2 C3 C4, este cambio es más complejo pero comparado con los demás es la más adecuada para una afinación correcta. En cambio, la otra posibilidad para realizar el Sol₆ 1 4 C5 es también una posición correcta por la digitación pero no por la afinación; aunque con trabajo y estudio puede ser factible.

Posibles digitaciones	2ª PARTE									
	Si₆									
	1 3 4 6	C1 3 4 5	C1 1 2 4	1 2 3 4 5 6 (Eb)	C1 (Tc)	C1 3	C2 2 3 Tc	C1 4 Tc Ta	C2 2 4 5 Eb	C1 C2
	La₆									

¹⁴Nomenclatura de la nota: basada según el índice acústico científico o internacional.

	2	2	2	2	2	2
	3	3	3	3	3	3
	4	Tc		5	4	4
	5			6	5	Tc
	6				6	Ta
					Bb	
Sol₆						
1	X	2	1	X	1	1
4	4	4	C1	4	(G#)	3
C5	5	5	4	Ta	C5	4
(Ta)	6		5		Tf	C
	Ta					C5
						1
						3
						4
						(6)
						Ta
						1
						P
						P
						Ta
						C5
						1
						3
						5
						6

Combinaciones: 900 posibilidades.

Tabla 2

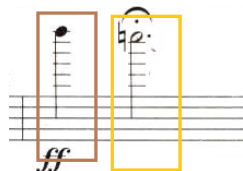
El segundo pasaje está compuesto por las combinaciones: Si₆ con posición 1 2 3 4 5 6, La₆ con 2 3 4 5 6 y Sol₆ con 1 3 4 Ta. Son las posiciones más cómodas de ejecutar en cuanto a coordinación, digitación, limpieza técnica y afinación. Debido a que antes de Si₆, se presenta un Si₅ con posición 1. Sin embargo, puede realizarse de dos maneras dependiendo de la preferencia del ejecutante; por lo que una de las opciones sería realizar Si₆ con posiciones cortas que no interrumpan el cambio y otra con posición larga que integre la llave 1.

En este caso, la posición elegida es la larga, Si₆ 1 2 3 4 5 6; debido a que es una posición con mayor precisión en el ataque al tener todo el tubo cerrado, y suena con más facilidad y sonoridad. Si se escogiera la posición C1 Tc podría fallar el ataque al cambiar a la 8ª aguda.

La posición derivada del armónico anterior facilita la elección de La₆ 2 3 4 5 6, ya que tan solo se mueve la llave 1 para que esta suene. En el caso de que se elija la posición C1 Tc para Si₆, para La₆ se utilizaría otra posición corta como 2 3 ó 2 3 Tc. Estas posiciones en un pasaje tan rápido de semicorcheas y saltos grandes como este, no proporcionan un ataque limpio ni afinado, porque al ser posiciones cortas tienen mayor dificultad al producir el sonido en el ataque. Por este motivo, se eligen posiciones largas y que tengan las máximas llaves posibles, por la búsqueda de precisión en ataques y afinación, la coordinación técnica del pasaje y por supuesto la comodidad del interprete y la seguridad que genera no producir el error.

Para la elección de Sol₆ se opta por la posición 1 3 4 Ta, ya que al venir de La₆ 2 3 4 5 6, es una posición que no interrumpe el cambio y tiene los ataques limpios al igual que la afinación. Después de Sol₆ aparece un Re₆ con posición C1 por lo que la de Sol₆ también es válida. La otra posibilidad para Sol₆ sería 1 4 C5, esta posición se utilizaría si la elección para el pasaje hubieran sido posiciones cortas tales como: C1 Tc ó 2 3 Tc para Si₆ y La₆ respectivamente. No sería factible utilizar Sol₆ con 1 4 C5 combinándolas con las posiciones largas elegidas, ya que el cambio de La₆ a Sol₆ sería interrumpido por el cambio de las llaves 5 y 6 hasta llegar a C5.

Compás 67



Posibles digitaciones	Re₆									
	C1	X	1	X	1	1	2	C1	C1	X
	C2	Ta	C4	C3	Tc	C3	4	C2	C2	
	C3					C4		C4	C3	

ESTUDIO Y CLASIFICACIÓN DE ARMÓNICOS EN EL SAXOFÓN ALTO Y POSIBLES COMBINACIONES EN LOS PASAJES DE *FUZZY BIRD SONATA* DE TAKASHI YOSHIMATSU

	C4							C5 4 Tc Ta	C4 C5	
	Do₇									
	C1	1	1	C1	1	1	1	C1	C1	
	C2	3	4	1	(3)	3	4	C2	C2	
		4	5	2	4	5	5	4	C3	
		6		4		6	6	Tc		
		(Eb)		Tc				Ta		

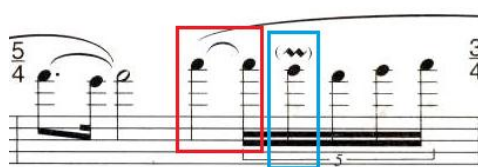
Combinaciones: 90 posibilidades.

Tabla 3

Después de haber ejecutado el pasaje anterior rápido de semicorcheas, se presenta un reposo en este compás. La última nota del compás anterior es un Re₅ semicorchea con posición C1, se enlaza con un salto de octava a Re₆ armónico C1 C2 C3 C4 C5. La elección de esta combinación, se debe a que C1 de Re₅ está integrado en la posición del Re₆ armónico siguiente. Cuanto más aguda está la nota, más compleja es de afinación y presenta más dificultades. No obstante, en este compás, la ventaja es que es un salto de octava, por lo que para realizar Re₆ anteriormente suena su octava baja y para el ejecutante es más fácil tener una referencia grave para afinarlo. Sin embargo, en la siguiente posición de Do₇, la regla expuesta anteriormente, de intentar integrar las llaves comunes en los pasajes armónicos no es aplicable. La elección de Do₇ con posición 1 4 5 es, precisamente, la que se encuentra más afinada después de Re₆.

Los cambios de “la mano izquierda” en el registro sobreagudo, suelen producir problemas en cuanto a limpieza de ataques y octavación grave. La posición C1 C2 C3 para Do₇ sería la idónea por el cambio, pero no es válida debido a la complejidad de su afinación. Por este motivo, la elección de la posición es diferente y con un cambio completo de digitación, aunque no por eso debe de producir un impedimento.

Compás 77



Posibles digitaciones	Sol₆														
	1	X	2	1	X	1	1	1	X	1	1	1	1	1	1
	4	4	4	C1	4	(G#)	3	3	1	P	3	P	P	3	3
	C5	5	5	4	Ta	C5	4	6		G#	4	4	Ta	Ta	5
	(Ta)	6		5			Tf	C		Ta	(6)	Ta	C5		6
		Ta								C5	Ta	C5			
	La₆														
	2		2		2		2		2		2		2		2
	3		3		3		3		3		3		3		3
	4		Tc				5		4		4		4		4
	5						6		5		5		5		Tc
	6								6		6		6		Ta
									Bb						

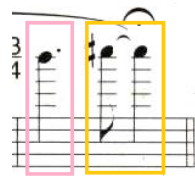
Combinaciones: 90 posibilidades.

Tabla 4

Para realizar un mordente superior con el Sol₆, debemos obtener una posición que permita realizar un mordente de Sol-La. Las posiciones que tenemos en la tabla no permiten realizar ninguna combinación con el Sol₆ 1 4 C5, por lo tanto se puede crear un mordente cercano, como puede ser La₆ con 1 4 C5 Tc; por lo que, tan solo se movería Tc para subir a La₆ y realizar ese mordente. Estas posiciones salen un poco bajas de afinación ya que la posición utilizada para hacer el Sol₆ queda baja a no ser que se le añada Ta. Pero es la forma más rápida, por lo que no se aprecia la desafinación. La posición escogida se debe a que se viene de un La₆ 2 3 4 5 6 y termina en un Fa#₆ con C1 C2 C3 C4 C5.

Otras posibilidades que podrían ser efectivas, aunque tendrían sus inconvenientes sería: hacer el Sol₆ con la posición 1 3 5 6 y La₆ con 2 3 4 5 6 donde solo se movería la llave 2 con la 1 y se añadiría 4. Esta posición está muy afinada, pero el problema que causa es que el Sol₆ último del mordente se dirige a un Fa#₆, por lo que el cambio de digitación debe de ser rápido y limpio. Es necesario, por tanto, utilizar las menos llaves posibles. Otra posibilidad sería hacer el Sol₆ con 2 4 5 y La₆ con 2 3 es una digitación que debe de ser trabajada con precisión debido a la suciedad e imperfección del cambio de llaves y por su afinación baja, pero puede que en otras marcas de saxofón esto último no ocurra.

Compás 78



Posibles digitaciones	Si₆									
	1	C1	C1	1	C1	C1	C2	C1	C2	C1
	3	3	1	2		3	2	4	2	C2
	4	4	2	3			3	Tc	4	
	6	5	4	4			Tc	Ta	5	
				5					Eb	
				6						
				(Eb)						
	Do #₇									
	C1	X	C4	X	1		C1	C1		
	C2	C1	1	4			C2	C2		
	C3	4	4				C4	C3		
			5				4	C4		
							Tc			
							Ta			

Combinaciones: 70 posibilidades.

Tabla 5

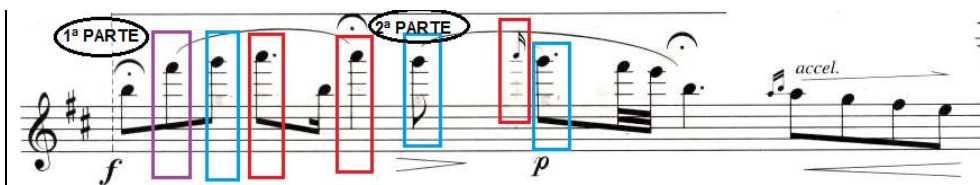
Las digitaciones elegidas son adecuadas en cuanto a afinación, limpieza y coordinación en la digitación. La posición de Si₆ se le añade la llave Eb para bajar la afinación, debido a que al antecederle La₆, la nota Si₆ se queda un poco alta. Estas notas deben de estar totalmente afinadas debido a que son notas importantes en el pasaje, son largas y cierran una sección (en este caso, sección H Andante). No obstante en este compás como en los vistos anteriormente de esta sección todo debe de ser delicado en ataques y afinación ya que, es una sección expresiva y rubateada, por lo que los armónicos deben de dar sensación de naturalidad y más sabiendo que en la frase anterior aparece la misma melodía una octava grave, por lo tanto, es importante la precisión.

Por otro lado, hay otras opciones para realizar Si₆ como: C1 3 ó C1. Estas son posiciones de afinación baja, para subir esa afinación se les podría añadir Tc a las dos. No obstante son posiciones que, tienden a quedarse bajas en este pasaje, debido a que el

ESTUDIO Y CLASIFICACIÓN DE ARMÓNICOS EN EL SAXOFÓN ALTO Y POSIBLES COMBINACIONES EN LOS PASAJES DE *FUZZY BIRD SONATA* DE TAKASHI YOSHIMATSU

ejecutante está cansado de tocar la sección; por lo que se debe escoger una posición alta para que salga afinado. Otras posiciones para el Do \sharp_7 , serían: X 4 ó C1 C2 C3.

Compás
107



1ª PARTE														
Posibles digitaciones	Fa\sharp_6													
	X	X	1	X	1	X	X	X	1	1	X	1	C1	
	2	3	4	2	C3	4	2	1	2	2	2	3	C2	
	C5	4	5	Ta	G \sharp	5	4	P	3	3	3	4	C3	
		Eb	Eb	(G \sharp)		6	5		G \sharp	4	Ta	6	C4	
						Eb			Ta	Ta		Eb	C5	
	Sol$_6$													
	1	X	2	1	X	1	1	X	1	1	1	1	1	
	4	4	4	C1	4	(G \sharp)	3	3	1	P	3	P	3	
	C5	5	5	4	Ta	C5	4	6		G \sharp	4	4	Ta	
	(Ta)	6		5			Tf	C		Ta	(6)	Ta	C5	
		Ta							C5	Ta	C5			
	La$_6$													
	2		2		2		2		2		2		2	
	3		3		3		3		3		3		3	
	4		Tc				5		4		4		4	
	5						6		5		5		Tc	
	6								6		6		Ta	
									Bb					

Combinaciones: 1170 posibilidades.

Tabla 6

El cambio de posición de Fa \sharp_6 a Sol $_6$ es algo dificultoso por el cambio de C5 de Fa \sharp_6 a Ta de Sol $_6$, pero es una posición firme y afinada, por lo que es importante trabajar el paso de posición. Por otro lado la posición de La $_6$ sale un poco alta, pero se le puede añadir Bb para bajar la afinación. Es más fiable debido a que después de ese La $_6$ aparece un Si $_6$ y el cambio del paso es más rápido y limpio.

Otra posición del Sol $_6$ podría ser: 1 4 C5 y se puede utilizar la llave Ta para subir la afinación, ya que esta posición queda un poco baja al igual que 2 3 para La $_6$. Para tener más posibilidades, al realizar el pasaje se podría usar la posición X 1 P para hacer Fa \sharp_6 . Esta posición esta afinada, pero su emisión cuesta por lo que al ser un pasaje expresivo se requiere de una emisión más suave, rápida y limpia.

2ª PARTE														
Posibles digitaciones	Sol$_6$													
	1	X	2	1	X	1	1	X	1	1	1	1	1	
	4	4	4	C1	4	(G \sharp)	3	3	1	P	3	P	3	

C5 (Ta)	5 6 Ta	5	4 5	Ta	C5	4 Tf	6 C		G# Ta C5	4 (6) Ta	4 Ta C5	Ta C5	Ta	5 6
La₆ mordente														
2			2		2		2		2		2		2	
3			3		3		3		3		3		3	
4			Tc				5		4		4		4	
5							6		5		5		Tc	
6									6		6		Ta	
									Bb					

Combinaciones: 90 posibilidades.

Tabla 7

En la segunda parte de este pasaje son empleadas algunas de las posiciones anteriores para algunas notas determinadas. Una de las posiciones empleadas para hacer el mordente La₆ es 2 3 añadiéndole, si es necesario, Tc para subir la afinación. No obstante, hay que mencionar que el mordente La₆ tiene como referencia de sonido el La₆ de la primera parte del pasaje 2 3 4 5 6 Bb, por lo que es imprescindible la homogeneidad. Además de que al ser un mordente tiene que ser rápido y es más recomendable utilizar una posición corta para no interrumpir el paso del cambio de las digitaciones.

Como se observa, la digitación para Sol₆ es 1 3 4 Ta, viniendo de La₆ 2 3 4 5 6 Bb es una posición limpia y coordinada, no impidiendo el paso de un armónico a otro con ninguna llave. La dificultad está en el siguiente Sol₆ después del mordente, ya que aparece un Fa#₆ con posición C1 C2 C3 C4 C5, el cambio tiene que ser rápido como pasa anteriormente en la primera parte. Otras de las posiciones para realizar el Sol₆ sería 1 4 C5, el problema de esta posición es la afinación ya que el cambio de paso de una posición a otra es coordinado. Se necesita unas posiciones limpias en ataques, afinadas y con sonoridad, debido a que es un pasaje expresivo de notas largas y es necesario utilizar posiciones que creen una confianza en los aspectos mencionados anteriormente.

Segundo movimiento: Sing, bird

Compás
17



Posibles
digitaciones

Fa #₆														
X	X	1	X	1	X	X	X	1	1	X	1	C1		
2	3	4	2	C3	4	2	1	2	2	2	3	C2		
C5	4	5	Ta	G#	5	4	P	3	3	3	4	C3		
	Eb	Eb	(G#)		6	5		G#	4	Ta	6	C4		
)		Eb			Ta	Ta		Eb	C5		
								C5						
Sol₆														
1	X	2	1	X	1	1	1	X	1	1	1	1	1	1
4	4	4	C1	4	(G#)	3	3	1	P	3	P	P	3	3
C5	5	5	4	Ta)	4	6		G	4	4	Ta	T	5
(Ta)	6		5		C5	Tf	C		#	(6)	Ta	C	a	6
)	Ta								Ta)	C	5		
									C5	Ta	5			

Combinaciones: 195 posibilidades.

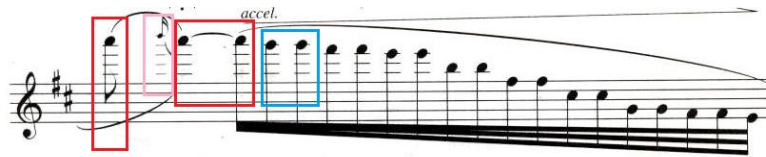
Tabla 8

debería utilizar Ta para subir esa afinación; con lo cual la llave Ta dificulta el cambio de posición de Fa#₆ a Sol₆.

Para realizar el mordente de Si₆ es recomendable escoger una posición que tenga pocas llaves, porque tiene que ser rápido. Sin embargo, hay una posición para Si₆ que tiene más número de llaves y no viene mal de posición que sería 1 3 4 6, anteriormente usando Sol₆ con 1 3 4 Ta, esta es la elegida.

Otra posible posición para producir el mordente de Si₆ sería C1 Tc, normalmente es una digitación que se puede usar con C1 pero esta queda baja de afinación por lo que se le añade Tc para subir esa desafinación. Para realizar el paso de Sol₆ a La₆ con glissando, se puede realizar de dos maneras: con la posición 2 3, que sería la más rápida para enlazarla otra vez con Sol₆. Pero esta posición está sujeta al cansancio del intérprete, por lo que si sale alta se le puede añadir 4 5 6 para bajar la afinación. Con las dos posiciones es posible ejecutar el pasaje y la posición 2 3 4 5 6 no dificulta el pasaje, sino que asegura la emisión de la nota.

Compás 25



Posibles digitaciones	La₆													
	2	2			2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
	3	3			3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
	4	Tc			5	5	5	5	5	5	5	5	5	Tc
	5				6	6	6	6	6	6	6	6	6	Ta
	6									Bb				
	Si₆													
	1	C1	C1	1	C1	C1	C2	C1	C2	C1				
	3	3	1	2	(Tc)	3	2	4	2					C2
	4	4	2	3			3	Tc	4					
	6	5	4	4			Tc	Ta	5					
				5					Eb					
				6										
				(Eb)										
	Sol₆													
1	X	2	1	X	1	1	1	X	1	1	1	1	1	
4	4	4	C1	4	(G#)	3	3	1	P	3	P	P	3	
C5	5	5	4	T	C5	4	6		G#	4	4	Ta	T	
(Ta)	6	5	a			Tf	C		Ta	(6	Ta	C5	a	
	Ta								C5)			6	
										Ta				

Combinaciones: 900 posibilidades.

Tabla 10

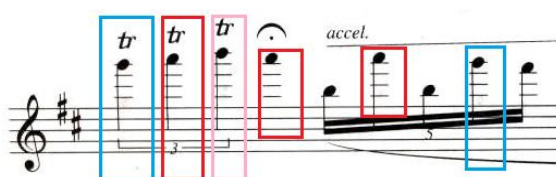
Las posibilidades elegidas para este pasaje son las coloreadas en verde. No obstante se puede observar la presencia de varias posiciones en verde, esto es porque debido a las exigencias del pasaje ambas son válidas: 2 3 es una posición más ligera en digitación y corta, en el caso de quedar alta de afinación, La₆ 2 3 4 5 sería una buena opción ya que no obstaculiza la coordinación y cambio del pasaje, y en el caso de quedar baja se añade Tc para subir la afinación (opción marcada en azul).

ESTUDIO Y CLASIFICACIÓN DE ARMÓNICOS EN EL SAXOFÓN ALTO Y POSIBLES COMBINACIONES EN LOS PASAJES DE *FUZZY BIRD SONATA* DE TAKASHI YOSHIMATSU

En este caso Si₆ se encuentra con la digitación C1 Tc casando perfectamente con La₆ 2 3, y en el caso escoger La₆ 2 3 4 5 6 el mordente puede realizarse con Si₆ 1 2 3 4 5 6 pero esta posición a veces es de afinación alta, por lo que para corregir es recomendable añadir Eb a la posición. Con lo cual esta posición es demasiado larga para realizar un mordente, es primordial escoger para mordentes, trinos o pasaje rápidos digitaciones cortas, coordinadas con las demás digitaciones y encontrar la mayor relación de doigtés entre ellas, para evitar cambios bruscos y realizar pasos que no interrumpan ni dificulten la interpretación del pasaje objeto de atención.

Las posiciones de Sol₆ son diversas, aunque la elegida para este pasaje es la más afinada aunque dificulta el paso de Sol₆ a Fa#₆ posterior que se realizaría con C1 C2 C3 C4 C5. No obstante, si se trabaja es posible realizar ese paso. Las otras opciones también pueden ser posibles pero no tienen una afinación tan exacta.

Compás 26



Posibles digitaciones	Trino de Sol₆ (Sol₆-La₆)														
	1	X	2	1	X	1	1	1	X	1	1	1	1	1	1
	4	4	4	C1	4	(G#)	3	3	1	P	3	P	P	3	3
	C5 (Ta)	5	5	4	Ta	C5	4	6		G#	4	4	Ta	Ta	5
		6	Ta	5			Tf	C		Ta	(6)	Ta	C5		6
	Trino de La₆ (La₆-Si₆)														
	2		2		2		2		2		2		2		
	3		3		3		3		3		3		3		
	4		Tc				5		4		4		4		
	5						6		5		5		Tc		
	6								6		Eb		Ta		
	Trino de Si₆ (Si₆-Do#₇)														
	1	C1	C1	1	C1	C1	C2	C1	C2	C1	C2	C1	C1	C1	
	3	3	1	2	(Tc)	3	2	4	2	4	2	4	C2	C2	
	4	4	2	3			3	Tc	4	Ta	4	5	C3	C3	
	6	5	4	4			Tc		5		Eb		C4	C4	
				5											
				6											
				(Eb)											
	Do#₇														
	C1	X	C4	X	1	C1	C1	C1	C1	C1	C1	C1	C1	C1	
	C2	C1	1	4						C2			C2	C2	
	C3	4	4							C4			C3	C3	
			5							4			C4	C4	
										Tc					
										Ta					

Combinaciones de trino de Sol: 90 posibilidades

Tabla

11

Combinaciones de trino de La: 60 posibilidades.

Combinaciones de trino de Si: 70 posibilidades.

Trino se Sol₆-La₆

La posición elegida para realizar dicho trino es de investigación propia, ya que no se encuentra ninguna combinación posible en la tabla que se adecue a las exigencias del pasaje, no se encuentran posiciones cortas, rápidas ni flexibles, para el cambio posterior.

Es conveniente para pasajes de trinos sucesivos, escoger posiciones que no contengan excesivas llaves; ya que, la realización de un trino debe de ser rápida y es aconsejable utilizar posiciones con menor número de digitaciones posible que no impidan el cambio y estén coordinadas. En este caso la elección de este trino es 1 4 C5 para Sol₆ pulsando Tc para subir la afinación llegando a La₆. La posición 1 4 C5 se queda baja de afinación, no obstante con entrenamiento y estudio de la presión de aire y labio, es una posición buena y asequible para realizar el trino posterior La₆-Si₆.

No obstante, otras posibles digitaciones podrían ser 1 3 5 6 para Sol₆ y para realizar el trino a La₆ sería mover el 1 por el 2, realizando así La₆ con 2 3 5 6, aunque es una posición con demasiadas llaves y cambios cercanos de 1 y 2.

Trino de La₆-Si₆

Las posiciones elegidas para realizar el trino La₆-Si₆ son 2 3 Tc para La y C2 2 3 Tc para Si₆. Este trino si nos permite escoger posiciones que están presentes en la tabla, ya que tan solo se mueve C2. Es una posición que viene bien para las posiciones del trino anterior y posterior.

Otras posiciones para este trino sería: 2 3 4 5 6 para La₆ y 1 2 3 4 5 6 para Si₆; estas posiciones son muy eficaces para realizar notas largas, debido a que tienen casi todo el tubo cerrado del saxofón y hay muchas llaves presionadas, por lo tanto el sonido sale limpio, directo y normalmente afinado. Sin embargo, hay que pensar que es una posición necesaria para un trino, y dadas las características no funciona para realizar un trino.

Trino de Si₆-Do#

Para la realización de este trino no se ha encontrado ninguna combinación posible que suene limpia y rápida, por lo que se ha investigado para conseguir una posición de trino que permita hacerlo. La posición elegida para Si₆ es C1 Tc, y para subir la afinación al Do#₇ se le añade C4. Esta posición viene muy bien porque utiliza muy pocas llaves y la antecede un trino de La₆-Si₆.

Otra posibilidad para realizar este trino sería C1 C2 para Si₆ y C1 C2 C3 C4 para Do#₇. Tan solo se movería C3 C4 para hacer el trino. Esta posición es buena de afinación, pero el inconveniente está en que hay que tener un control muy preciso sobre las llaves de la mano izquierda; la mano izquierda y derecha deben moverse en igualdad. Es muy común que no vayan coordinadas y se escuche el típico “tra”.

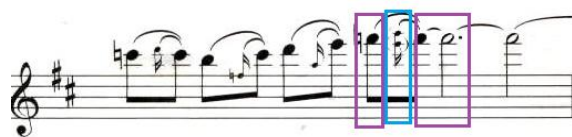
Para el La₆, después del pasaje de los trinos, la posición elegida es 2 3 4 5 6 porque al estar utilizando trinos con pocas posiciones es preferible que este La₆ con calderón, sea una posición larga, es decir, con mayor número de digitaciones para ser precisa, limpia y afinada. Sin embargo cualquiera de las posiciones existentes podrían ser válidas como 2 3 ó 2 3 Tc, dependiendo de la afinación y el cansancio que lleve el intérprete.

Las posiciones siguientes para realizar el La₆ y Sol₆ del quintillo, son posiciones con pocas llaves debido a los saltos de intervalos. En el salto de Si₅ a La₆, la posición será 2 3 Tc aunque otra posible posición podría ser 2 3. El salto de Si₅ a Sol₆ con 1 4 C5, aunque esta posición quede un poco baja de afinación, es más rápida y viene mejor de posición debido a que después aparece un Fa#₆. Otra posible digitación para Sol₆ podría ser 1 3 4 Ta que está más afinada pero no es tan rápida en el cambio a Fa#₆.

ESTUDIO Y CLASIFICACIÓN DE ARMÓNICOS EN EL SAXOFÓN ALTO Y POSIBLES COMBINACIONES EN LOS PASAJES DE *FUZZY BIRD SONATA* DE TAKASHI YOSHIMATSU

Tercer movimiento: *Fly, bird*

Compás 13



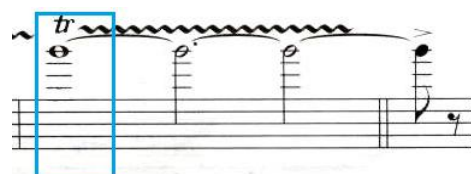
Posibles digitaciones	Fa₆														
	X 2	1 2 4 5	1 2 3 G#	1 2 G# C3	1 2 3 4 5	X C1 C2 C3 C4									
Posibles digitaciones	Sol₆														
	1 4 C5 (Ta) Ta	X 4 5 6 Ta	2 4 5	1 C1 4 5	X 4 Ta	1 (G#) C5	1 3 4 Tf	1 3 6 C	X 1	1 P G# Ta C5	1 3 4 (6) Ta	1 P 4 Ta C5	1 P Ta C5	1 3 Ta Ta	1 3 5 6

Combinaciones: 90 posibilidades.

Tabla 12

La posición para Fa₆ es C1 C2 C3 C4, debido a que el Mi₆ anterior C1 C2 C3 y es la posición más cómoda, aunque queda un poco baja, debido a que Mi₆ queda alto de afinación (se deberá subir la afinación mediante la presión y la embocadura). Para realizar el mordente de Sol₆ se utiliza la posición 1 4 C5, esta posición no está afinada completamente; aunque es la posición más cómoda desde la posición de Fa₆ anterior. Sin embargo, la posición 1 3 4 Ta para Sol₆ también es posible, esta afinada pero desde la posición de Fa₆ es menos precisa en la digitación.

Compás 16



Posibles digitaciones	Trino de Sol₆-La₆														
	Sol														
1 4 C5 (Ta) Ta	X 4 5 6 Ta	2 4 5	1 C1 4 5	X 4 Ta	1 (G#) C5	1 3 4 Tf	1 3 6 C	X 1	1 P G# Ta C5	1 3 4 (6) Ta	1 P 4 Ta C5	1 P Ta C5	1 3 Ta Ta	1 3 5 6	
Posibles digitaciones	La₆														
	2 3 4 5 6	2 3 Tc	2 3	2 3 5 6	2 3 4 5 6 Bb	2 3 4 Tc Ta									

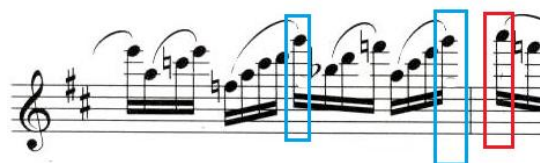
Combinaciones: 90 posibilidades.

Tabla 13

La posición elegida para realizar este pasaje, parte de la propia investigación, debido a que no se encuentra ninguna posición representada en la tabla que nos permita realizar un trino flexible, limpio y afinado. Se debe pensar que es un trino de una nota larga, por lo que la precisión de este debe de ser adecuada. En este se elige posiciones con pocas digitaciones y pensando en el trino anterior, por eso se elige para este trino, la posición 1 4 C5 para Sol₆ y para subir a La₆ se añade Tc. Este trino no está afinado completamente, queda bajo de afinación, no obstante con práctica y estudio de la presión de aire, labio y posición de la cavidad bucal se pueden solucionar dichos problemas.

Otra posible digitación, puede ser la coloreada en azul, 1 3 5 6 para Sol₆ y cambiar 1 y 2, realizando así La₆ con 2 3 5 6. Esta posición tiene demasiadas llaves para realizar un trino y es dificultosa por el cambio de 1 a 2, aunque puede ser válida para algunos saxofonistas si se lleva a la práctica.

Compás 26
y 27



Posibles digitaciones	Sol₆														
	1	X	2	1	X	1	1	1	X	1	1	1	1	1	1
	4	4	4	C1	4	(G#)	3	3	1	P	3	P	P	3	3
	C5	5	5	4	Ta	C5	4	6		G#	4	4	Ta	Ta	5
	(Ta)	6		5			Tf	C		Ta	(6)	Ta	C5		6
		Ta								C5	Ta	C5			
	La₆														
	2		2		2		2		2		2		2		2
	3		3		3		3		3		3		3		3
	4		Tc				5		4		4		4		4
	5						6		5		5		Tc		Tc
	6								6		6		Ta		Ta
									Bb						

Combinaciones: 90 posibilidades.

Tabla 14

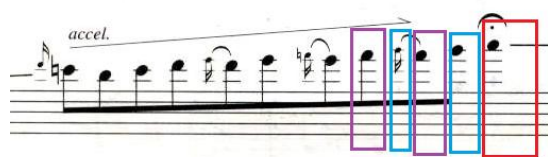
Para realizar el pasaje del compás 26, se utiliza para los saltos a Sol₆ la posición 1 4 C5, en ambos casos, porque al realizar posiciones diferentes pueden notarse diferencias en la afinación y timbre. El primer Sol₆ que aparece en el tercer tiempo del compás, está entre un Sib₅ con posición P y un Re₆ con C1; y el segundo, que aparece en el cuarto tiempo, en la última semicorchea, anteriormente tiene un Mi₆ con C1 C2 C3 y un La₆ con 2 3 Tc.

Otras posiciones en las que podría realizarse Sol₆ podrían ser 1 3 4 Ta, ésta sería adecuada para el primer Sol₆ ya que viene antes un Re₆ aunque para el segundo sería más complicado debido a que antes aparece un Mi₆ C1 C2 C3 que dificulta el paso de C3 a Ta. Después, aparece un La₆ 2 3 Tc y el paso de Ta a Tc puede producir un impedimento en el cambio de la digitación.

Para realizar el La₆ del compás 27, se utiliza la posición que aparece en color verde. Es un pasaje de saltos de semicorcheas y rápido, por lo que las posiciones de armónicos que se escogen son con pocas digitaciones. Otra posición que se podría utilizar sería 2 3, aunque esta queda baja de afinación, por ese motivo se utiliza 2 3 Tc, porque Tc sube la afinación de dicha nota.

ESTUDIO Y CLASIFICACIÓN DE ARMÓNICOS EN EL SAXOFÓN ALTO Y POSIBLES COMBINACIONES EN LOS PASAJES DE *FUZZY BIRD SONATA* DE TAKASHI YOSHIMATSU

Compás 52



Posibles digitaciones

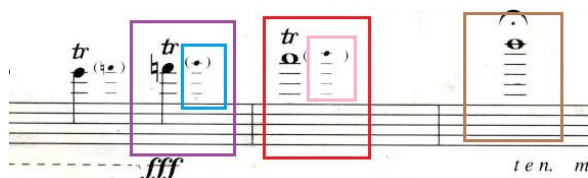
Fa₆															
X	1	1	1	X	C1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
2	2	2	2	2	C2	4	4	3	G#	3	3	3	3	3	3
	4	3	G#	3	C3	5	5	G#	C3	4	4	4	4	4	4
	5	G#	C3	4	C4					5	5	5	5	5	5
Sol₆															
1	X	2	1	X	1	1	1	X	1	1	1	1	1	1	1
4	4	4	C1	4	(G#)	3	3	1	P	3	P	P	3	3	3
C5	5	5	4	Ta	C5	4	6		G#	4	4	Ta	Ta	5	5
(Ta)	6	5	5		Tf	C			Ta	(6)	Ta	C5		6	6
	Ta								C5	Ta	C5				
La₆															
2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
4	4	Tc	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
5	5		5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	Tc	5
6	6		6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	Ta	6
										Bb					

Combinaciones: 540 posibilidades.

Tabla 15

Las posiciones elegidas para realizar el pasaje son las coloreadas en verde. Sin embargo, también existen otras posibilidades que permiten realizar este pasaje. Para realizar el mordente de Sol₆, se escoge la posición 1 4 C5, esta posición esta baja de afinación pero es la más limpia de digitación ya que antes de Sol₆ hay un Fa₆ con posición C1 C2 C3 C4. La posición para Sol₆ 1 3 5 6 también podría ser posible, ya que esta afinada y después aparece un La₆ en el que se puede utilizar tanto la posición elegida, como las otras posiciones coloreadas en azul. La posición 2 3 es menos precisa en cuanto al ataque; por eso utilizo 2 3 Tc, ya que aunque Tc sube la afinación ayuda a la emisión de la nota y mediante la embocadura y garganta se baja la afinación de esta. Otra opción más afinada para La₆, sería la posición completa de 2 3 4 5 6 Bb. pero el cambio de Sol₆ 1 4 C5 a La₆ 2 3 4 5 6 Bb es menos coordinado que el elegido.

Compás 62, 63 y 64.



Posibles digitaciones

Trino de Fa₆-Sol₆					
Fa₆					
X	1	1	1	X	C1
2	2	2	2	2	C2
	4	3	G#	3	C3
	5	G#	C3	4	C4
				5	

Sol₆														
1	X	2	1	X	1	1	1	X	1	1	1	1	1	1
4	4	4	C1	4	(G#)	3	3	1	P	3	P	P	3	3
C5	5	5	4	Ta	C5	4	6		G#	4	4	Ta	Ta	5
(Ta)	6		5			Tf	C		Ta	(6)	Ta	C5		6
	Ta								C5	Ta	C5			
Trino de La₆-Si₆														
La₆														
2		2			2				2				2	
3		3			3				3				3	
4		Tc							5				4	
5									6				5	Tc
6													6	Ta
													Bb	
Si₆														
1	C1	C1	1		C1	C1	C2	C1	C2	C1				
3	3	1	2		C1 (Tc)	3	2	4	2					C2
4	4	2	3				3	Tc	4					
6	5	4	4				Tc	Ta	5					
			5						Eb					
			6											
			(Eb)											
Re₆														
C1	X	1	X	1	1	2	C1	C1	X					
C2	Ta	C4	C3	Tc	C3	4	C2	C2						
C3					C4		C4	C3						
C4							C5	C4						
							4	C5						
							Tc							
							Ta							

Combinaciones de trino de Fa: 90 posibilidades.
 Combinaciones de trino de La: 60 posibilidades.
 Combinaciones de Re: 10 posibilidades.

Tabla 16

Trino Fa₆- Sol₆

Para realizar el trino Fa₆-Sol₆, las posiciones elegidas no son las que se presentan en la tabla debido a que son elecciones por investigación propia de los sonidos del saxofón, y que se han ido comprobando mediante un afinador y cambiando posiciones. Para poder obtener así un trino flexible, rápido, afinado y que no impida los cambios de digitaciones anteriores o posteriores respectivos de este trino.

Fa₆ X 2, para realizar el trino a Sol₆ con 1 4 C5 no es posible cambiar X por 1, por lo que la llave X se queda pulsada debido a que no varía nada la afinación de una llave a otra. Por lo tanto, el trino se realiza con X 2 para Fa₆ y se mueve 4 C5 para subir a Sol₆, esta posición no está afinada completamente, se queda bastante baja. No obstante, al ser una nota trino de negra y en un pasaje en Presto, podría valer como trino, aunque dificulta el cambio del paso de las notas anteriores, que es trino de Mi₆-Fa₆ con posiciones C1 C2 C3 para Mi₆ y C1 C2 C3 C4 para Fa₆ (tan solo se mueve C4 para realizar el trino)..

Sin embargo, gracias a las comprobaciones mediante la investigación de las posiciones del saxofón, se puede encontrar la posición 1 2 3 C5 para Fa₆ y 1 C5 para Sol₆, para realizar el trino tan solo se muven las llaves 2 3. Este trino no impide el cambio de digitación de las notas anteriores ni posteriores. Es rápido, flexible y está más afinado que la posición escogida anteriormente. Con esto, no se niega ninguna de las posiciones propuestas anteriormente, pero la elegida para este pasaje de trino es esta última.

Trino de La₆-Si₆

Las posiciones elegidas para realizar el trino La₆-Si₆ son: 2 3 Tc para La₆ y C2 2 3 Tc para Si₆. Este trino si nos permite escoger posiciones que están presentes en la tabla ya que, tan solo se mueve C2 para que suene Si₆. Estas posiciones son elegidas por que contienen poco número de llaves y para los pasajes de trino son esenciales obtener y encontrar posiciones con pocas digitaciones. También hay que tener en cuenta el trino anterior y la nota posterior que se encuentran entre el trino La₆-Si₆. Esta digitación de trino no impide ningún cambio de posición o llave. El trino que aparece anterior es Fa₆-Sol₆ por lo que mantienen en común las llaves 2 3.

La elección de Re₆ C1 C2 C3 C4 C5 es difícil, ya que es la última nota de la obra y en “fff”. Por lo que debe tener una precisión en ataque, afinación, sonoridad y potencia. Esa posición ha sido elegida tanto por su afinación, como por la digitación del trino anterior, que mantienen en común la llave C2.

6. CONCLUSIÓN

Con la aportación de las investigaciones, avances y desarrollo de este instrumento, se han encontrado una gran variedad de autores y saxofonistas que desde los comienzos han realizado sus propias tablas de armónicos basándose en su propio criterio.

La obtención de todas las combinaciones posibles en los pasajes de armónicos en la obra *Fuzzy Bird Sonata*, proporciona el conocimiento necesario para abordar las dificultades que presenta la ejecución de armónicos en el saxofón. El hecho de plasmar mediante tablas todo este trabajo hace que visualmente sea mucho más cómodo de consultar, y por lo tanto de encontrar la combinación que más conviene al intérprete.

Debo matizar que no hay una posición perfecta o idónea para cada pasaje o cada nota. Es importante para el trabajo de lectura e interpretación de esta obra el análisis propio de las posibilidades de cada intérprete, atendiendo a la coordinación, afinación, ataque, sonoridad, homogeneidad y sobre todo atender a las anotaciones del compositor, ya que este trabajo es una guía para los que se quieran sumergirse al estudio de esta obra en particular. Es primordial tener claros todos los conocimientos sobre el funcionamiento de los armónicos en el saxofón y saber ejecutarlos atendiendo a todos los elementos técnicos, mecánicos e interpretativos. El uso del afinador, como elemento visual en el ejercicio de elección de las posiciones correctas para cada pasaje, es indispensable, es necesario atender a todas las características anteriormente mencionadas para su elección y elegir por ello aquellas posiciones que más ventajas presenten, utilizando el conocimiento y sentido musical.

La documentación obtenida sobre las tablas y recopilación de todas ellas en una tabla común ha sido a partir de fuentes secundarias obtenidas de otros intérpretes o pedagogos. Pero el estudio sobre los pasajes armónicos de la obra es propio de cada pasaje, dando un amplio abanico de posibilidades a los intérpretes que quieran conocer otras formas de poder interpretarlos. Aun así, también puede servir para aquellos que quieran ejecutar otra obra diferente y en ella aparezcan iguales o parecidas combinaciones de armónicos. Ellos pueden formar sus tablas para estudiar los pasajes armónicos de estas.

Las investigaciones y desarrollos de la técnica del saxofón ayudaron por tanto a seguir investigando, componiendo e incrementando el desarrollo cada vez más del saxofón. Ha servido de inspiración para muchos compositores e intérpretes que han proporcionado una evolución expandiéndose en otros países. Y se espera que el estudio de este artículo sea práctico para futuros saxofonistas.

BIBLIOGRAFÍA

Libros utilizados

Asensio Segarra, M. (2004). *Historia del saxofón* (Edición au., p. 392). Valencia, España: Rivera Editores.

Calvo-Manzano, A. (1991). *Acústica físico-musical* (p. 268). Madrid: Real Musical.

Chautemps, J. L., Kientzy, D., & Londeix, J. (1998). *El Saxofón* (p. 92). Jean- Clau, Span Press Universitaria.

Delangle, C. Lista de armónicos para el saxofón alto.

De Olazábal, T. (1981). *Acustica musical y organología*. Buenos aires: Ricordi.

Fuente, M. de la, & Mariano, J. (2007). *Vibraciones de la Música*. Alicante: Editorial club universitario.

Iturralde, P. (1987). *Los armónicos en el saxofón* (Primera Ed.). Madrid (España): Musicinco s.a.

Londeix, J.-M. (1989). *HELLO! Mr. SAX* (p. 111). París, Francia: Editions M.

Miján, M. (1983). *TECNICA DE BASE* (vol. 2.). Madrid (España): Real Musical, S.A.

Raschèr, S. (1977). *TOP-TONES for the SAXOPHONE* (tercera ed.). New York: Carl Fischer.

Rayleigh, J.W.S. *The Theory of Sound* (1894). New York (United States):Dover.

Páginas Webs y pdf utilizados

El movimiento ondulatorio, tipos de ondas (s.f.). Consultado 2014, 20 Mayo. [recursostic.educacion.es] de:

http://recursostic.educacion.es/secundaria/edad/4esofisicaquimica/4quincena11/4q11_c ontenidos_1c.htm

ETS. Ing. de Telecomunicaciones. *Proyecto para la universidad de Valladolid ingeniería de las ondas* (2006). Consultado 2014, 2 Febrero [lpi.tel.uva.es] de: http://www.lpi.tel.uva.es/~nacho/docencia/ing_ond_1/trabajos_05_06/io2/public_html/sonido.html

Grüner, C. *La serie Armónica* (1998). Consultado 2014, 7 Julio [aulaactual.com] de: <http://www.aulaactual.com/especiales/serie-armonica/>

Hammond, J. *The Fuzzy Bird Sonata for Saxophone. Part 2. Sing.* (s.f.). Consultado 2014, 29 Marzo [transcendentaldram.com] de: <http://transcendentaldram.com/blog/posts/the-fuzzy-bird-sonata-for-saxophone-part-2-sing/>

Hernandez, A & Zamaro, J.M. *Departamento de Física. Universidad de Murcia* (1999). Consultado 2014, 13 Diciembre de: http://www.if.ufrgs.br/tex/fis01201/Ondas/Cap4_Clasesondas.html

Wolfe, J. *Music acoustics* (2010). Consultado 2014, 5 Abril [University de new South Wale] de: <http://www.phys.unsw.edu.au/jw/pipes.html>

TRATAMIENTO DEL CONTRAFAGOT EN EL SINFONISMO POSTROMÁNTICO CENTROEUROPEO

Francisco González Sánchez
Conservatorio Superior de Música *Andrés de Vandelvira* de Jaén

RESUMEN

El presente artículo aborda el estudio del papel que desempeñó el contrafagot en la literatura sinfónica postromántica. Hace un recorrido por los sinfonistas más relevantes de este periodo estilístico musical, con el fin de determinar las principales características del tratamiento que de este instrumento llevan a cabo. Es en este periodo en el que el instrumento alcanza un protagonismo muy notable respecto a estilos anteriores en su papel dentro de la orquesta debido al desarrollo óptimo del contrafagot. Por tanto, se realiza un análisis de los solos de esta época, teniendo en cuenta los libros de pasajes orquestales más significativos, para explicar el papel del contrafagot en cada uno. Además, se elabora un estudio histórico del instrumento para observar su evolución y se establece una comparativa entre fagot y contrafagot. Por último, se analiza la digitación más adecuada mediante la interpretación de dichos pasajes.

Tras la investigación desarrollada se pueden resaltar las siguientes conclusiones. En primer lugar, el número de trabajos relacionados no es elevado y la mayoría están en inglés, por lo que se requiere un mayor número de investigaciones. Por otro lado, ha sido necesario concretar de manera específica los pasajes orquestales más relevantes de un género como el sinfonismo postromántico, dejando a un lado otros géneros.

Palabras clave: Contrafagot; postromanticismo; orquesta.

ABSTRACT

The current article tackles the study of the role that the contrabassoon played in the postromantic symphony literature. It shows a tour through the most relevant symphonies' composers of this musical period, with the aim of establish the main features of the treatment that is conducted about this instrument. It is in this period when the instrument achieves a very notable prominence in relation to previous styles in its orchestral role due to optimal contrabassoon development. Thus, it performs a in-depth analysis of the solos of this era, keeping in mind the more significant orchestral excerpts books, to explain the contrabassoon role in each one. Moreover, it develops a historical study of the instrument to observe the progress and it sets a comparison between the bassoon and the contrabassoon. Finally, it analyses the more properly fingering through the performance of these excerpts.

Following this research can be highlighted the following conclusions. Firstly, the number of related works is not high and most of them are in English, so it requires a higher number of researches. Furthermore, it has been necessary to specify the most relevant orchestral excerpts of the postromantic symphonism, leaving aside other genres.

Keywords: Contrabassoon; postromanticism; orchestra.

1. INTRODUCCIÓN

El contrafagot pertenece a la familia de los instrumentos de lengüeta doble y se caracteriza por ser el instrumento más grave de la sección de viento-madera dentro de la orquesta. Posee un sonido oscuro y profundo y su empleo en la orquesta se asimila a instrumentos de otras familias orquestales como la tuba (viento-metal) o el contrabajo (cuerda). En general, la función de este tipo de instrumentos dentro de la orquesta es reforzar armónicamente el registro grave. Sin embargo, en algunas ocasiones estos instrumentos adquieren más importancia, desde el punto de vista melódico o incluso desempeñan el papel de solista. En este artículo, se analizará esta última función con el objetivo de resaltar la relevancia del contrafagot en la orquesta.

El contrafagot es un instrumento peculiar en comparación con otros por varias razones. En primer lugar, se trata de un instrumento cuyo aprendizaje es tardío puesto que su práctica a edades tempranas es inviable debido a las dimensiones propias del instrumento. De hecho, en la mayoría de los casos, el intérprete que toma su primer contacto con el contrafagot ya tiene unas nociones al menos básicas con el fagot. Por otro lado, respecto a la cuestión económica, se trata de un instrumento de precio elevado al que pocos fagotistas pueden o quieren acceder. En un marco educativo, el acceso al contrafagot es bastante limitado, ya que no todos los centros de enseñanza poseen un instrumento de estas características. Incluso muchas bandas y orquestas profesionales no disponen de este instrumento. El contrafagot, en definitiva, es un instrumento de difícil acceso, aprendizaje tardío, y en cierto sentido secundario, en términos de presencia en centros musicales u orquestas.

Otro factor destacable es la estrecha relación entre el fagot y el contrafagot. Esto significa que no se puede entender la historia del contrafagot sin tener en cuenta el desarrollo propio del fagot, ya que este último se originó antes. Es decir, el contrafagot es fruto del desarrollo del fagot en búsqueda de nuevos registros y sonoridades para la orquesta. Además, aunque ambos instrumentos pertenezcan a la misma familia y, por tanto, comparten algunas similitudes, también existen diferencias que deben tenerse en consideración por parte del intérprete. Tanto las similitudes y diferencias serán explicadas más adelante en este artículo. Aparte de las características relacionadas con la organología también se explicarán otras como: historia, fabricación, intérpretes, constructores, etc. A través del estudio de todos estos factores se fundamenta el tema de este artículo, ya que en el período postromántico de *entresiglos* (s. XIX-XX) el contrafagot alcanzará su máximo apogeo técnico, y su papel será más relevante en las obras de los compositores de dicha época. La producción sinfónica de finales del siglo XIX y principios del XX es muy amplia ya que los principales géneros serán los más explotados por los compositores. Por esto, el estudio se circunscribe únicamente al sinfonismo alemán de la segunda mitad de siglo XIX y primeros años de siglo XX, estudiándose el papel que desempeña el contrafagot en la obra de compositores como Mahler, Strauss, Wagner, Bruckner y Brahms, entre otros. Dentro del análisis de estos fragmentos, aparte del papel que desempeña dicho instrumento, se tendrán en cuenta digitaciones y se señalarán las características principales del pasaje en términos dinámicos, agógicos, rítmicos, etc.

2. CONTEXTUALIZACIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Tal y como se ha apuntado, el objetivo principal de este trabajo es tratar el papel del contrafagot en la literatura sinfónica postromántica, analizando aquellas obras en las que aparecen pasajes orquestales o solos de contrafagot desde el punto de vista teórico y también interpretativo.

Algunas de las preguntas que llevaron al desarrollo del presente estudio fueron: ¿Qué trabajos existen sobre el contrafagot en el sinfonismo postromántico? ¿Cuáles son las características técnicas más reseñables del uso del contrafagot en un entorno sinfónico? ¿Existe una intencionalidad de los compositores en desarrollar los recursos del contrafagot? ¿Ha determinado el tratamiento que del contrafagot se hizo en este periodo en el ulterior desarrollo de aquel?

En lo referente a las fuentes, se debe destacar la escasez de contenido en español, ya que la mayoría de libros, artículos o tratados que versan sobre el contrafagot están en inglés. Concretamente, es digno de mención el trabajo de algunas universidades estadounidenses que han desarrollado estudios en profundidad del contrafagot de gran utilidad para este artículo. La mayoría de trabajos relacionados con el tema corresponden a autores que poseen una gran experiencia interpretativa del contrafagot, es decir, músicos especializados en dicho instrumento.

En el estudio llamado *The contra-bassoon. A guide to performance* nos encontramos con una guía para la *performance* o práctica interpretativa. Su autor (Anderson 1977) describe con detalle las 3 funciones que el contrafagot desempeña dentro de la orquesta.

Estas tres funciones son:

- Es el grave de la sección de fagotes o de la sección de todos los instrumentos de lengüeta.
- Otra función sería doblar los violonchelos y contrabajos para aportar color
- La última función es la de asumir el papel de instrumento grave en la sección de metales.

El autor justifica estas distintas funciones poniendo como ejemplo aquellas obras en las que el contrafagot posee un rol u otro. Por ejemplo, en la *Sinfonía n.º 5 de Beethoven* debe ignorar a los vientos y ajustarse a la cuerda para una correcta ejecución del pasaje.

Aparte de esto, Anderson pone como ejemplo la *Sinfonía n.º 1 y Variaciones de un tema de Haydn* de Brahms, *Muerte y Transfiguración* de R. Strauss o la *Sinfonía n.º 4* de Mahler, para señalar obras en las que el contrafagotista puede encontrar alguna dificultad.

En general, esta guía es de gran ayuda tanto para un contrafagotista aprendiz como para uno experimentado, ya que en ella se pueden encontrar apartados como: postura y equipamiento, cañas, digitación, pasajes orquestales, etc.

El libro *The bassoon*, cuyo autor es el fagotista James B. Kopp, está dedicado a la historia del fagot entre los siglos XVI y XXI con un capítulo especial sobre el contrafagot. En él se puede destacar lo que el autor dice sobre la presencia del contrafagot en la orquesta entre los años 1831 y 1879. Según Kopp (2012), en estos años Wagner empleó este instrumento en sus obras, así como Mahler en *La canción de la tierra*.

Una fuente similar a la anterior es el libro *The bassoon and double-bassoon* cuyo autor es Lyndesay G. Langwill. Aquí también se aborda la historia del fagot y el contrafagot. Sin embargo, este tratado desarrolla con más profundidad el papel del contrafagot en distintos países, destacando sobre todo Austria y Alemania. Se puede señalar que hasta el año 1850 el empleo de este instrumento dependía de la disponibilidad de la orquesta en cuestión (Langwill, 1942). Resulta curioso observar cómo existía variedad de instrumentos similares al contrafagot dependiendo del país. El autor adjunta una lista de obras de compositores franceses en las que se empleó el contrafagot entre los años 1867 y 1894 de gran interés. Como curiosidad, en Francia era común sustituir este instrumento por el sarrusofón. Sirva

como ejemplo la obra *Les noces de Prométhée* de C. Saint-Saëns de 1867. Por último, Langwill (1942) señala la poca importancia que tenía este instrumento en Inglaterra, ya que hasta el año 1890 solo había dos contrafagotistas en Londres.

En la página web de la Universidad de Michigan aparece un listado de pasajes y solos orquestales tanto de fagot como de contrafagot. Todos estos pasajes orquestales aparecen agrupados en una tabla que contiene los siguientes datos: compositor, obra, partes, compases y orquestas. En este listado aparecen los pasajes requeridos en audiciones de orquestas de Estados Unidos y otras orquestas internacionales en los últimos 25 años (Lyman, 2000). Aparecen pasajes de diversos estilos musicales, destacando aquellos fragmentos para contrafagot en el periodo del sinfonismo de entresiglos de Brahms, Wagner, Mahler y R. Strauss. Es una lista de gran utilidad y un gran acierto por parte del autor realizar la lista mezclando pasajes tanto de fagot como de contrafagot, ya que en la mayoría de audiciones de contrafagot, se suele solicitar al intérprete pasajes de los dos instrumentos.

Otra web relevante es *The orchestral bassoon* de Brett Van Gansbeke, debido a la lista de pasajes orquestales y el correspondiente análisis interpretativo que realiza dicho autor. Para ayuda del intérprete adjunta tanto audios de diversas orquestas como el fragmento de la partitura correspondiente al pasaje. Respecto al tema que trata este artículo, los pasajes del contrafagot que se encuentran en esta página son los siguientes: Beethoven:

- Brahms: Sinfonía nº1 en do menor, Op. 68.
- Brahms: Sinfonía nº3 en fa mayor, Op. 90.
- Brahms: Variaciones sobre un tema de Haydn, Op. 56a.
- Mahler: La canción de la tierra.
- Mahler: Sinfonía nº2 en do menor “Resurrección”.
- Mahler: Sinfonía nº4.
- Mahler: Sinfonía nº5.
- Mahler: Sinfonía nº9.
- Strauss: Don Juan, Op. 20.
- Strauss: Muerte y transfiguración, Op. 24.

Dentro del tratado de orquestación titulado *The Cambridge guide to orchestration*, Sevsay (2013) señala en qué obras de compositores postrománticos aparece el contrafagot. También explica cuál es el registro de este instrumento, destacando los diversos colores que este posee. El registro grave sería profundo, el medio, neutral pero efectivo y el agudo, menos efectivo. Señala que el registro más característico es el grave y que el resto de registros se usan sobre todo en música contemporánea. Sevsay además establece una diferencia destacable entre el fagot y el contrafagot: el contrafagot no responde igual de rápido en *stacatto*. Por último, afirma que los compositores inexpertos cometen algunos errores al incorporar este instrumento en sus piezas.

Otro tratado de orquestación relevante es *Orchestration* cuyo autor es el musicólogo y compositor inglés Cecil Forsyth. Respecto a la diferencia de registro entre el fagot y el contrafagot, Forsyth (1982) explica brevemente el hecho de que el contrafagot es un instrumento transpositor, mientras que el fagot no. Como ejemplo, el autor explica las distintas funciones de este instrumento en la *Sinfonía en do menor* de Brahms, entre otras obras.

Por último, en la web titulada *The woodwind fingering guide* (Guía de digitación de viento-madera) Timothy Reichard elabora una tabla con digitaciones básicas y alternativas de contrafagot de sistema Heckel. Teniendo en cuenta que uno de los problemas que suele tener el contrafagot es que no hay escritos muchos métodos de estudio, por lo que estas tablas de digitaciones son muy útiles. También es destacable el análisis de algunos pasajes orquestales realizados por este autor.

3. MARCO METODOLÓGICO

La metodología empleada en el estudio que expone este artículo ha sido de tipo musicológico-interpretativa ya que en la investigación se han tenido en cuenta factores como el análisis, la historia musical o la organología. El análisis teórico de las partituras se complementa con el análisis de tipo interpretativo.

4. MARCO TEÓRICO

4.1. *Contrafagot: reseña histórica*

El contrafagot es un instrumento de doble lengüeta de la familia de viento-madera. Se trata del instrumento más grave de esta sección madera y es, junto a la tuba contrabajo, el instrumento más grave de la orquesta. Se trata de un instrumento transpositor, ya que suena una octava por debajo de lo que está escrito. El material típico con el que suele construir este instrumento es el arce, aunque en algunas ocasiones se usa el plástico. Aparte de estos materiales, también se usa el metal para partes como el tudel, las llaves o la campana. La longitud del tubo del instrumento es de aproximadamente 5 metros y medio, pero debido a su construcción cónica en forma de doble U, el instrumento solo mide 1 metro y 35 centímetros de altura. En cuanto a las partes del instrumento, este se compondría de: campana, tudel, caña de lengüeta doble, llaves, tubo (enrollado y dividido en varias partes) y pica.

Langwill (1942) afirma que la primera vez que se habla en un libro de un fagot con un registro más grave es en el año 1592. Esta primera alusión a un fagot de registro más grave que el normal aparece en el libro de Ludovico Zacconi titulado *Prattica di Musica*. Zacconi (1596) menciona un instrumento de un registro más grave al *choristfagott* y que bajaba una cuarta o quinta del registro. Se trataría del primer contrafagot, aunque aún no se llamaba como tal. Sin embargo, otros tratadistas sitúan su origen en las chirimías del siglo XVI. Por otro lado, en el tratado de Kopp (2012) el origen del contrafagot está relacionado con el bajón, ambos antecedentes del fagot y no del oboe. Sea como fuere, hay una cosa clara, su origen se sitúa a finales del siglo XVI.

Durante el siglo XVII, comienzan a emplearse bajones de un registro más grave llamados *Quartfagott* y *Quintfagott*, debido a la necesidad de reforzar o doblar la parte grave (Kopp, 2012). Otro instrumento que nos encontramos en el año 1619 es el *fagotcontra*, instrumento más grave que el *choristfagott* ideado por Hans Schreiber en Berlín (Sachs, 2006). En Augsburgo se empleaban bajones de registro contrabajo para la música de consort (Kopp, 2012). Es decir, en esta época había infinidad de contrafagotes dependiendo del lugar y del instrumento del que procedían. Se construían mediante una perforación que atravesaba todo el instrumento. Esta práctica tenía el peligro de que uno de los extremos del instrumento se quedara al descubierto, es decir, estaban construidas en una sola pieza. Existen en un museo de Sondershausen dos bajones de este tipo que datan de 1681 y que posiblemente Johann Sebastian Bach tuviera conocimiento de su existencia.

Ya a mediados del siglo XVII los constructores de instrumentos de Amsterdam, París y Nuremberg comienzan a construir bajones divididos en cuatro partes, lo que provocó un cambio significativo en la evolución del instrumento. A partir del siglo XVIII, se construirán los contrafagotes más similares a los actuales.

Baines y Boulton (1967) afirman que el primer contrafagot como tal, es decir, el primer instrumento que recibió ese nombre, fue construido por el fabricante de instrumentos Andreas Eichentopf en Leipzig en el año 1714. Más adelante, en la familia Stanesby se construye un contrafagot en el año 1727 y posteriormente, en 1739. Este último medía 2,75 metros, tenía 4 llaves y fue tenido en cuenta por Händel para su música. Sin embargo, el contrafagot que guarda más similitud con el actual es el desarrollado en Austria y fue empleado en la música del clasicismo vienés, así como en las bandas militares. En Austria,

Francia y Alemania será donde se produzca una mayor evolución y desarrollo del instrumento, mientras que en países como Inglaterra, Bélgica o Italia el desarrollo será menor y dependerá de los países anteriores. Como se dijo antes, se trata de un instrumento de difícil disponibilidad y hasta 1850 no gozaba de gran popularidad, salvo en Austria. Este hecho provocará que compositores como Beethoven o Haydn se fijen en él y lo incorporen a sus partituras. En la Sinfonía nº 5 de Beethoven ya aparece uno de los primeros pasajes orquestales de contrafagot de relevancia, de carácter incluso virtuosístico. Las sinfonías de Beethoven supondrán un punto de inflexión en el papel del contrafagot en la orquesta, lo que significará un mayor protagonismo en las obras posteriores.

Por otro lado, en Francia este instrumento era sustituido por otros como el *bass-horn* o el oficleido y existía cierta confusión sobre cómo era el contrafagot, tal y como descubrió Berlioz, puesto que solía confundirse con un fagot de tipo ruso. Respecto a las características propias del instrumento, durante este siglo aumentará el número de llaves, la digitación será más sencilla y se producirán cambios de tipo sonoro que mejorarán la calidad y las posibilidades del instrumento, hasta su desarrollo definitivo de principios del siglo XX.

Buffet en Francia y Heckel en Alemania se convertirán en las marcas más importantes de contrafagotes del siglo XX, ya que ambos modelos suponen la consolidación evolutiva de dicho instrumento. Ambos contrafagotes comparten un registro, tamaño y campanas similares, pero se diferencian sobre todo en las digitaciones y el timbre. En el caso del contrafagot Heckel, su evolución fue tal que Wagner lo incorporó a su obra *Parsifal* y desde ese momento fue un instrumento presente en sus obras.

4.2. Estilo postromántico

Teniendo en cuenta que es difícil situar un punto concreto de la historia musical para hablar del comienzo del postromanticismo, ya que ni siquiera los tratadistas se ponen de acuerdo en ello, se hablará en este artículo de sinfonismo de entresiglos (finales del s. XIX-principios del s. XX). A pesar de todas las diferencias existentes entre tratadistas, hay un compositor que marca un punto de inflexión en esta época: Richard Wagner. Por tanto, se puede tener en cuenta este compositor como punto de partida a la hora de estudiar este período.

Esta tensión se trasladará a la música y significará la ruptura del concepto de tonalidad tradicional. El postromanticismo no se puede entender como un estilo independiente sino como un grupo heterogéneo de varios estilos. Es un estilo cuyo ideal se aleja de la vida real, ya que el artista continúa el ideal romántico y no transmite la dureza de estos años. Pretende continuar los ideales románticos en una sociedad que ha cambiado considerablemente en términos políticos, sociales y culturales. Los ideales románticos que permanecerán en el estilo postromántico serán los siguientes:

- La forma clásica es menos importante que el contenido musical.
- Existe una experimentación constante en cuanto a nuevas formas, colores, texturas y armonías cromáticas.
- Empleo de acordes refinados, combinaciones tonales arriesgadas y disonancias dolorosas.
- El sonido rico, sensual y colorido del romanticismo se mantendrá durante el postromanticismo.
- La música del postromanticismo continuará con el subjetivismo del período romántico. Este subjetivismo se percibe en los poemas de Strauss o en las sinfonías de Mahler.

Uno de los principales cambios entre el romanticismo y el postromanticismo reside en la forma. La textura sinfónica se amplía considerablemente de manera que la orquesta de esta etapa aumenta e integra instrumentos cada vez más perfeccionados y evolucionados. La forma sonata y la música de cámara son menos tenidas en cuenta por los compositores, salvo en el caso de Brahms y sus seguidores.

4.3. Orquestación

La orquestación del posromanticismo puede entenderse como una orquestación similar a la del romanticismo pero evolucionada en términos de calidad y cantidad instrumental. La calidad instrumental tiene que ver con el desarrollo y evolución que sufren los instrumentos en estos años. Existe una gran competencia entre los grandes constructores de instrumentos del panorama musical europeo que propicia el desarrollo de todos los instrumentos musicales. Todo esto tiene que ver con el desarrollo industrial de las ciudades y con los años de paz que se viven en las últimas décadas del siglo XIX.

Según Banús y Gago (2001), en la orquestación de Bruckner hay que destacar el empleo de masas sonoras superpuestas al estilo barroco. Esto significa metal triplicado, tubas bajas y al final 8 trompas. El estilo de Bruckner no se puede englobar en la corriente de los progresistas como Wagner y Liszt, ni en los conservadores como Brahms. Bruckner aparece como un barroco en la época romántica.

Por otro lado, la orquesta posromántica destaca por la gran cantidad de instrumentos que se usan. Desde el período clásico hasta ahora, el número de instrumentos aumenta notablemente en todas las secciones de la orquesta. Para conocer mejor este hecho Grout y Palisca (1996) ponen como ejemplo la *Sinfonía n°2* de Gustav Mahler. Esta sinfonía fue estrenada en el año 1895 y requiere una gran sección de cuerdas, diecisiete instrumentos de viento-madera, veinticinco de viento-metal, seis timbales y otros instrumentos de percusión, cuatro o más arpas y un órgano, además de las voces del coro y solistas. Este aumento no se quedó aquí, ya que más tarde se amplió el número de instrumentos, como por ejemplo en la *Sinfonía n°8* del mismo compositor. En esta obra, según la información de Banús y Gago (2001), la orquestación se compone de una gran orquesta, 8 solistas y 3 coros.

Palisca & Grout (1996) también destacan el tratamiento instrumental de los compositores de esta época. Estos emplean combinaciones instrumentales más arriesgadas con el fin de buscar sonoridades nuevas o peculiares, es decir, los compositores buscan con esta nueva música sorprender con efectos sonoros nunca antes escuchados. Uno de los procesos para conseguir estas peculiaridades sonoridades será la incorporación de nuevos instrumentos en la orquesta.

En estas últimas décadas del siglo XIX el contrafagot es conocido y tenido en cuenta cada vez por más compositores. De hecho, Wagner ya escribe para este instrumento en su obra Parsifal en el año 1882 Vienna Symphonic Library (2016). Según Anderson (1977), las tres funciones más importantes que el fagot desempeña en la orquesta son las siguientes:

- Es el grave de la sección de fagotes o de la sección de todos los instrumentos de lengüeta.
- Otra función sería doblar los violonchelos y contrabajos para aportar color.
- La última función es la de asumir el papel de instrumento grave en la sección de metales.

En el postromanticismo, debido al auge de este instrumento gracias a su perfeccionamiento, algunos compositores le darán el papel de solista. Según Forsyth (1982) en su tratado sobre orquestación, lo más adecuado es el uso del contrafagot en pasajes de velocidad estrictamente moderada en el registro grave del instrumento. Este autor habla de los problemas que existen si se pretende explotar el registro agudo del instrumento o si se intenta que este instrumento ejecute un pasaje rápido en sus registros más extremos. Sevsay (2013) en su guía dedicada a la orquestación también menciona los problemas técnicos del contrafagot a la hora de ejecutar un pasaje rápido en *stacatto*, ya que este instrumento no responde a la misma velocidad que un fagot. Forsyth (1982) también menciona los errores que pudo cometer Beethoven en la orquestación de este instrumento debido a su sordera. Estos errores servirán para descubrir en qué destaca el contrafagot y en qué no.

Otro caso importante en el que se explota el registro del contrafagot es en la *Sinfonía en do menor* de Brahms. En el último movimiento de la obra aparece esta diferencia de registro desde un si bemol grave hasta un la del registro sobreagudo.

Por último, cabe destacar la labor de doblaje de este instrumento a los chelos, contrabajos y otros instrumentos graves de metal, que producirá un sonido más lleno y completo de la orquesta.

5. SINFONÍA POSTROMÁNTICA: DESCRIPCIÓN Y PRINCIPALES COMPOSITORES

La sinfonía postromántica recibió gran influencia de la tradición alemana. Según Palisca & Grout (1996), Wagner impresionó profundamente a los compositores europeos del último cuarto del siglo XIX. Mientras que muchos siguieron la tradición wagneriana, otros lucharon por crear una música distinta y romper esta tradición. Por ejemplo, Hugo Wolf continuó en toda su obra la tradición wagneriana, y Mahler creció admirando a Wagner. Las características de la sinfonía postromántica se dibujan a través de la obra de Mahler. En general, las obras postrománticas destacan por su envergadura, mayor masa orquestal, mayor complejidad formal, mayor extensión y carácter a veces programático.

Mahler continuó la línea de sinfonistas alemanes que parte de Haydn y pasa por Mozart, Beethoven y los románticos. Entendía la sinfonía como una obra en varios movimientos con una forma determinada y un programa. Strauss, por el contrario, no entenderá así la sinfonía, ya que seguirá la línea más radical que se reflejará en su poema sinfónico. En su poema se observa la influencia de Berlioz y Liszt. Este poema sinfónico también tiene carácter programático como en las sinfonías de Mahler, pero en la obra de Strauss el programa podía ser de dos tipos: filosófico o descriptivo. Las sinfonías más destacadas de este compositor con programa filosófico son *Muerte y transfiguración* y *Así habló Zaratustra*. Por otro lado, las más destacadas con programa descriptivo serían *Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel* y *Don Quijote*. Palisca & Grout (1996) describen la obra *Muerte y transfiguración* como “un allegro en forma sonata libre, con una introducción lenta y un epílogo himnico” p.857.

Debido a la popularidad que tuvo el contrafagot en esta época, son muchos los compositores que emplearon este instrumento en sus obras, por lo que es conveniente concretar aquellas composiciones en las que el contrafagot tenga mayor relevancia. La segunda cosa a tener en cuenta es que esta investigación se centra en el sinfonismo postromántico de finales del siglo XIX y principios del XX, periodo en el que existe una gran producción sinfónica en cuanto a óperas, lieder orquestales, sinfonías y poemas sinfónicos. Debido a la gran cantidad de obras existentes, solo tratará la sinfonía propiamente dicha y los poemas sinfónicos de Strauss. Las fuentes que se han empleado para concretar los pasajes a analizar son las siguientes:

- Volumen VI, *Das Kontrafagott*. Perteneciente al libro *Das Fagott* de W. Seltmann y G. Angerhöfer.
- Orchester Probespiel für Fagott. K. Kolbinger y K. Rinderspracher.

Por tanto, de todos los compositores más significativos de la etapa postromántica, de los cuáles se habla en el apartado anterior, se van a estudiar los siguientes:

- Johannes Brahms.
- Richard Strauss.
- Gustav Mahler.

También hay que matizar que este sinfonismo es sobre todo el desarrollado en el entorno germánico y no tanto en la corriente postromántica nacionalista o francesa impresionista. Por tanto, no se van a tratar obras de Debussy o Ravel.

5.1. Johannes Brahms

A pesar de que muchos teóricos consideraron en su tiempo a Brahms un compositor romántico, debido sobre todo a la influencia que tuvo la música de Haydn, Mozart y Beethoven en su obra, se trata de un compositor postromántico (Geiringer, 1984). Aunque hay que señalar que sus obras gozan de un carácter conservador en comparación a otros compositores postrománticos como Mahler o Strauss. En lo relativo a su repertorio sinfónico, Brahms compuso 4 sinfonías, de las cuales todas incluyen contrafagot excepto la *Sinfonía n°2*. Aparte de esto, caben destacar para esta investigación los pasajes que aparecen en la *Sinfonía n°1* y en la *Sinfonía n°3*. En el libro *Orchester Probespiel* sobre pasajes de orquesta, el tratado de Anderson sobre el contrafagot y el Volumen VI *Das Kontrafagott* no aparece nada sobre la Sinfonía n°4, por lo que no se va a tener en cuenta en este trabajo.

5.1.1. Sinfonía n°1 en do menor, Op. 68

Esta sinfonía consta de cuatro movimientos y fue compuesta entre 1862 y 1876. Los movimientos en los que el contrafagot tiene un papel más relevante son el primero y el cuarto. (Symphony No.1, Op.68 (Brahms, Johannes) - IMSLP, 2015.)

El primer movimiento es un *Allegro* en tempo 6/8. Las intervenciones más importantes del contrafagot se encuentran en los siguientes compases:

Compás 46-51. Este pasaje no es de difícil ejecución, ya que se emplea el registro medio del instrumento. Además, la dinámica es *f* y los intervalos son de segunda. Por último, destacar los grupos de 3 semicorcheas que aparecen en 3 ocasiones. A pesar de ser un tempo rápido, estas semicorcheas no empeñan gran dificultad técnica en cuanto a digitación. El contrafagot va acompañado en este pasaje por los dos fagotes.

Compás 161-181. En estos compases Brahms explota el registro del contrafagot en sus dos extremos. Aparece un mi bemol que debe ejecutarse con precisión y con la articulación correcta y justo después un sol bemol agudo. Este salto es de gran complejidad porque se requiere gran flexibilidad por parte del intérprete.



Ilustración 1. Compás 161 del I Mov. Fuente: Ed. Peters, extraído de *Orchester Probespiel für Fagott*. (p. 43).

Otro factor a tener en cuenta es la digitación, ya que es necesario para la nota sol bemol, probar varias posiciones, porque según el contrafagot una posición sonará mejor o peor. En cuanto al matiz de esta parte, es todo *ff*, además aparecen algunos acentos y *sforzandos*. Por último, señalar la articulación en *stacatto* que aparece del compás 169 en adelante y que debe ser muy precisa.

Compás 293-320. Esta intervención se diferencia del resto de pasajes de este movimiento por su carácter melódico. Es un pasaje de gran delicadeza ya que empieza con un *pp* y va poco a poco *crescendo* hasta alcanzar un *forte*. Además, se trata de una progresión porque va subiendo un semitono conforme avanza la melodía. Por último, cabe mencionar los saltos de octava que aparecen en todo el fragmento y que requieren de una gran flexibilidad a la hora de tocar.



Ilustración 2. Progresión cromática y saltos de octava. Fuente: Ed. Peters, extraído de Orchester Probenspiel für Fagott. (p. 44).

Compás 335-341. Estos compases destacan por el carácter energético que quiere imprimir Brahms. Esto se ve reflejado en los acentos, la articulación y la dirección del tema. Para imprimir esta energía aparece un *f*, acentos y *stacatissimos* en algunas notas. Además, este fragmento comienza con un *fa#* agudo y va descendiendo hasta alcanzar un *re* grave. La figuración rítmica es similar al primer pasaje analizado antes. Anderson (1977) recomienda lo siguiente a la hora de utilizar las llaves para notas agudas del pulgar de la mano izquierda.

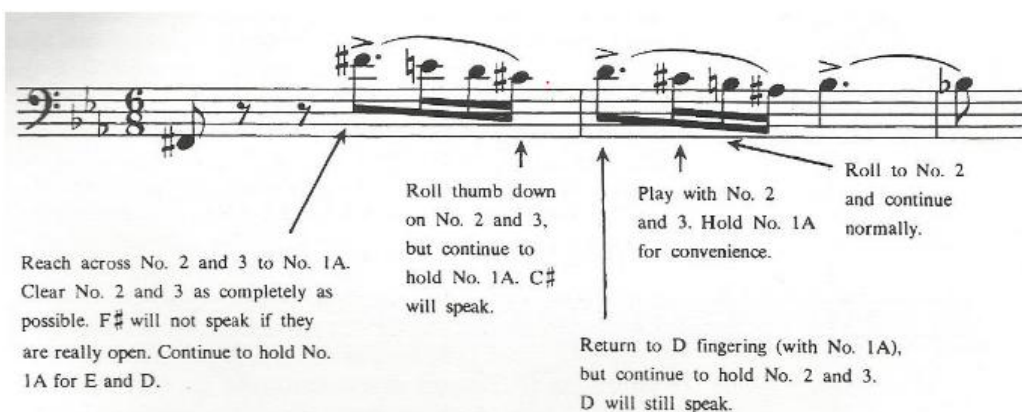


Ilustración 3. Recomendaciones de Anderson para los compases 335-337. Fuente: Ed. Elkan-Vogel, extraído de: The contra-bassoon. A guide to performance. (p. 17).

Se debe pulsar las llaves 2 y 3 para la nota *fa#* y posteriormente extender el pulgar hasta la llave 1 para las notas *mi* y *re*. Para *do#* se pulsan las llaves 2 y 3 y para *re* solo la llave 1. A partir de la nota *si* se emplea solo la llave 2.

Estas llaves referidas en el párrafo anterior son las que aparecen en la imagen de abajo con los números 1, 2 y 3.

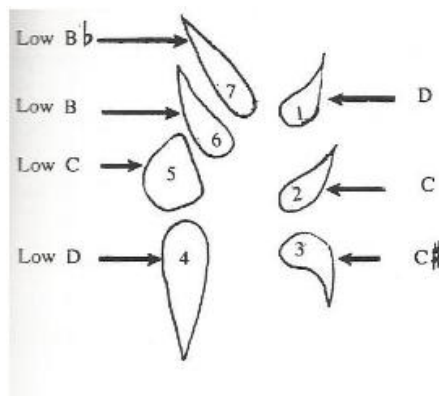


Ilustración 4. Llaves en las que interviene el pulgar de la mano izquierda. Fuente: Ed. Elkan-Vogel, extraído de: The contra-bassoon. A guide to performance. (p. 45).

El cuarto movimiento en tempo *Adagio* y después *Allegro non troppo, ma con brio*, y en compás de 4/4 también posee algún pasaje reseñable:

A partir del compás 94, ya en el *allegro*, el contrafagot es empleado para ejecutar un pasaje enérgico, rápido y con un ritmo sincopado. Se emplean acentos y *sforzandos*. El ámbito es amplio y hay que señalar la nota sol que aparece en el compás 97 y que entraña cierta dificultad. También existe cierta dificultad en los grupos de semicorcheas que aparecen más adelante. Se recomienda un estudio lento del pasaje, porque aunque el registro de los grupos de semicorcheas no es extremo, la velocidad es muy rápida.



Ilustración 5. Fragmento donde aparece la nota Sol y el pasaje de semicorcheas. Fuente: Ed. Peters, extraído de Orchester Probeispiel für Fagott. (p. 44).

5.1.2. Sinfonía n°3 en Fa mayor, Op. 90

Esta sinfonía compuesta en el año 1883 consta de cuatro movimientos. Para esta investigación se van a tener en cuenta el primer y el cuarto movimiento. (Symphony No.3, Op.90 (Brahms, Johannes) - IMSLP, 2015.)

El primer movimiento en compás de 6/4 tiene un tempo *Allegro con brio*. Cabe destacar la intervención que realiza el contrafagot en el compás 113. Se trata de 8 compases en los que el contrafagot comienza en *pp* y a partir del quinto compás tiene que crecer hasta un forte. La complejidad de este fragmento reside en el matiz, ya que tocar *pp* en el registro más grave del instrumento entraña cierta dificultad. Para evitar problemas es necesario que el paso de mi bemol a do bemol sea muy preciso y debe ser acompañado de una buena base de aire, con el fin de evitar que se corte la nota más grave o que se produzca un sonido “explosivo”. Anderson (1977) aconseja tocar mi bemol en su posición normal y rápidamente doblar el pulgar para pulsar la llave de si bemol con el nudillo. Recomienda esta técnica cada vez que haya que descender de mi bemol a otra nota más grave. En el resto del pasaje se debe cuidar el paso de una nota a otra para que el *legato* sea percibido correctamente.

El cuarto movimiento en compás binario de 2/2 posee un tempo *allegro* que tiene un pasaje de gran complejidad técnica para el contrafagot por varios motivos. En primer lugar, el ámbito de este fragmento es extremo en el registro agudo, ya que se alcanza la nota la en el compás 45. Más tarde, a partir del compás 178 aparece un pasaje de corcheas en staccato de cierta dificultad. Esta dificultad no reside en el registro, sino en el tempo. Se requiere de mucha precisión a la hora de tocar un pasaje rápido con una articulación corta. Para ello es aconsejable que los cambios de digitación y la lengua vayan a la vez. Un estudio lento de este fragmento exagerando el staccato ayudaría a una adecuada interpretación.

5.2. Richard Strauss

Sobre este compositor no se van a tener en cuenta para este trabajo sus óperas, a pesar de ser obras en las que el contrafagot posee pasajes orquestales y solos dignos de estudio, ya que esta investigación se centra en el sinfonismo puro. Aparte de esto, en el repertorio sinfónico de Strauss tiene más peso para este trabajo el poema sinfónico que la sinfonía propiamente dicha, debido a que en el primero el contrafagot tiene un papel más protagonista. Se van a analizar pasajes de los siguientes poemas sinfónicos: *Aus Italien*, *Don Juan*, *Muerte y transfiguración* y *Así habló Zaratustra*.

5.2.1. Aus Italien, op. 16

La intervención más significativa aparece en el segundo movimiento titulado *In den Ruinen von Rom*. Se trata de un movimiento con compás 6/4 y tempo *Allegro molto*. En la primera intervención, el contrafagot junto a los dos fagotes, violonchelos y contrabajos ejecutan un pasaje ligero en matiz *ff* y crescendo. La única dificultad reside en el tempo rápido, ya que el registro es bastante cómodo para cualquier instrumentista. Este primer pasaje aparece en el compás 48 y dura 3 compases. El motivo que aparece aquí aparecerá más tarde transportado una tercera descendente. El otro fragmento destacable de esta obra es el que aparece en el compás 121. Se trata de un motivo que ejecuta a la vez el contrafagot, los dos fagotes, violas, chelos y bajos. El tema que aparece aquí va pasando por toda la orquesta. Se caracteriza por el carácter enérgico que se observa en la indicación de *stacatto* que indica Strauss en la partitura además del matiz *ff*.



Ilustración 6. *In den Ruinen von Rom*. Contrafagot. Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.82).

Es muy importante ejecutar este fragmento con una articulación muy clara, ya que a esta velocidad y con la mezcla de ligadura y *stacatto*, es fácil que no se entienda. Por último, destacar que la función del contrafagot tanto en este pasaje como en el anterior es la de doblaje de los instrumentos graves.

5.2.2. Don Juan, op.20

Este poema sinfónico comienza con un tempo *Allegro molto con brio* en compás binario de 2/2. En los primeros cinco compases de la obra tiene el contrafagot la primera intervención destacada. Se trata del tema que ejecutan la mayoría de los vientos. El contrafagot, los trombones y tubas contrastan con los instrumentos de viento agudos como flauta y oboes, consiguiendo una gran amplitud en cuanto al registro. Dependiendo de la velocidad de picado del intérprete, el tresillo de corcheas que aparece en el segundo compás podría ejecutarse de dos formas: picado simple o doble picado. De cualquier forma, la articulación de este tresillo debe ser lo más clara posible.



Ilustración 7. Fragmento donde aparece el tresillo de corcheas. Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.82).

Más adelante, en el compás 23 aparece un fragmento de escalas ascendentes con tresillos de corcheas como protagonistas. En este pasaje las corcheas van pasando de los fagotes, contrafagot, y cuerda grave al resto de la cuerda. Armónicamente este fragmento no tiene la función de melodía principal, sino más bien de acompañamiento, pero merece la pena destacar la complejidad que entraña para el contrafagot el picado de estas corcheas a este tempo. En cuanto al registro, este no supone gran problema.

En el tempo vivo se encuentra otro pasaje con tresillos de corcheas como protagonistas, pero en este caso su ejecución es algo más asequible gracias a la ligadura. El hecho de que las 6 corcheas aparezcan ligadas, el registro medio y los intervalos conjuntos, reducen la dificultad de este fragmento.



Ilustración 8. Tresillos de corcheas. Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.82).

En este fragmento el contrafagot vuelve a tener la función de soporte armónico grave acompañando a los fagotes, chelos y bajos.

5.2.3. Muerte y transfiguración, op. 24

Esta obra también pertenece al género de poema sinfónico y fue compuesta entre los años 1888 y 1889. (Tod und Verklärung, Op.24 (Strauss, Richard) - IMSLP, 2014.) Comienza con un tempo *Largo* en compás de 4/4. En esta parte de la obra el contrafagot no tiene nada relevante, solo notas tenidas. Más adelante, cuando comienza el *Allegro molto agitato* aparece la primera intervención destacada de contrafagot. En esta ocasión, este instrumento abandona la función de doblaje o de soporte armónico, ya que lleva la melodía principal junto a los fagotes, clarinete bajo, chelos y contrabajos. Se trata de un pasaje caracterizado por varias cosas: el tempo rápido, matiz *ff*, y los acentos. Otro punto característico tiene que ver con el ritmo, ya que la figuración rítmica es variada, desde blancas con puntillo, hasta tresillos de corcheas. El punto de este pasaje al que se debe prestar mayor atención es cuando aparecen los últimos tresillos de corchea antes del cambio a compás binario. Se deben tener en cuenta el tempo, los acentos, la articulación, el matiz *crescendo* y el cambio rítmico entre tresillos de corcheas y corcheas. En cuanto al ámbito no hay gran problema porque la mayor parte se desarrolla por el registro medio del instrumento.



Ilustración 9. Muerte y transfiguración, punto de mayor tensión y complejidad. Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.83).

Por último, señalar otro fragmento donde destaca el contrafagot. Este se encuentra en el *molto appassionato* en compás de 4/4, que aparece justo antes del *Tempo primo*. En esta parte el contrafagot, junto a fagotes, clarinete bajo y cuerda grave llevan un tema que sobresale respecto a los demás instrumentos de la orquesta. Consiste en un pasaje de tresillos de corchea y negras que se repite cada dos compases. Strauss suele emplear el contrafagot para momentos enérgicos de la obra, pero aquí busca un carácter más melódico y *cantabile*. Sobre este fragmento señalar únicamente el paso de la nota do a re bemol.



Ilustración 10. Molto appassionato de Muerte y transfiguración. Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.83).

Para este paso es necesario que el pulgar de la mano izquierda se arrastre, ya que para la nota do solo es necesaria la llave número 2 y para re bemol la llave 2 y 3. Todo lo relacionado con estas llaves apareció anteriormente en este trabajo cuando se habló de Brahms.

5.2.4. Así habló Zarathustra, op. 30

Este poema sinfónico fue compuesto en el año 1896. Strauss se inspiró en la obra homónima del filósofo alemán Nietzsche. A diferencia de las obras analizadas anteriormente en esta obra varía la orquestación. En vez de 2 fagotes y contrafagot Strauss escribe para 3 fagotes y contra. (Also sprach Zarathustra, Op.30 (Strauss, Richard) - IMSLP, 2015.)

La primera intervención destacada del contrafagot aparece en compás de 2/4 bajo la indicación *Weniger breit* y es la siguiente:



Ilustración 11. Así habló Zarathustra, primer motivo. Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.84).

Este motivo que comienzan los chelos y bajos anteriormente va pasando por distintos instrumentos de la orquesta. Más tarde, este mismo motivo aparece enlazado desde los instrumentos graves a los agudos en un momento de gran tensión antes de cambiar a 4/4. Es solo un compás pero entraña cierta dificultad debido al gran número de notas que se deben ejecutar en tan poco tiempo. Además, el contrafagot debe tocar a la misma vez que los 3 fagotes, chelos y bajos. Se debe prestar especial atención a la rítmica y a la articulación. Respecto a lo segundo, señalar las dos semicorcheas que aparecen en *stacatto*. El registro y la intérvlica facilitan la ejecución de este compás.

Otro fragmento relevante lo componen los 6 compases que aparecen en el ensayo 6 justo antes del cambio de tono. El contrafagot, acompañado del resto de graves de la orquesta, ejecuta un tema que aparecerá de forma recurrente en distintos momentos de la obra, como se puede ver en la imagen:

Ilustración 12. Motivo recurrente de Así habló Zaratustra. Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.84).

Técnicamente, la única dificultad reside en la velocidad, por lo demás se trata de un pasaje asequible gracias a la intervállica por grados conjuntos y el registro. Destacar las distintas indicaciones en cuanto a matices y articulación que aparecen en este fragmento.

5.3. Gustav Mahler

Según Banús y Gago (2001) la obra de Mahler, en cuanto a sinfonías se refiere, es extensa. Este compositor de origen bohemio-austriaco escribió 10 sinfonías, de las cuales la última quedó inacabada. La principal diferencia que existe entre las sinfonías de Mahler y el resto de sinfonías analizadas en este trabajo es la función que desempeña el contrafagot en algunas de ellas. Hasta ahora, el contrafagot tenía la función de acompañamiento, reforzaba la parte grave y en ocasiones ejecutaba la melodía, pero siempre junto a fagotes, cuerda grave o algún viento. Con Mahler, el contrafagot tendrá un papel más protagonista, es decir, será solista. Para la selección de los solos y pasajes orquestales más relevantes del contrafagot en la obra de Mahler se tendrá en cuenta el tratado sobre contrafagot de W. Seltmann y G. Angerhöfer, ya que en el libro *Orchester Probespiel* no aparece nada.

5.3.1. Sinfonía nº2 en do menor

En el tercer movimiento de esta sinfonía aparece un pasaje destacable de contrafagot en compás de 3/8 y con la indicación de tempo *Vorwärts*, que significa “hacia adelante”. Se trata de un fragmento de semicorcheas en matiz *ff* y a velocidad rápida a la que hay que sumar el *stacatto* que aparece indicado en la partitura. En cuanto al registro, señalar que el contrafagot se mueve por el registro medio. La mayor dificultad reside en mantener esta articulación a este tempo. El mismo pasaje aparece transportado más tarde una segunda mayor ascendente. Otro punto a tener en cuenta es la respiración, ya que si no se respira

adecuadamente puede haber problemas a la hora de acabar el pasaje. En la imagen de abajo aparece señalado el punto más adecuado para respirar.



Ilustración 13. Pasaje del III mov. de la Sinfonía nº2. Respiración marcada en rojo. Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.76).

En el quinto movimiento, justo un compás antes del número 4 de ensayo aparece un solo de contrafagot. Se trata de una intervención de únicamente un compás de duración, pero este instrumento es el principal protagonista. El contrafagot culmina el motivo de tresillos de corchea que empieza la flauta tres compases antes. La indicación de articulación requerida es picado-ligado. La principal complicación que se presenta para ejecutar este solo es el matiz *pp* en el registro grave del instrumento.



Ilustración 14. Solo de la Sinfonía nº2 de Mahler. Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.76).

Se debe tener una caña adecuada y es preciso mantener una buena base en la columna de aire. Este mismo solo, pero transportado una cuarta ascendente aparecerá más tarde.

5.3.2. Sinfonía nº3 en re menor

Sobre esta sinfonía de 6 movimientos compuesta en el año 1896 (Symphony No.3 (Mahler, Gustav) - IMSLP, 2015), merece la pena destacar la intervención del contrafagot en el quinto movimiento. En este movimiento aparece la indicación *Lustig im Tempo und keck im Ausdruck*. En compás de 4/4 y tempo rápido, 3 fagotes, clarinete bajo y contrafagot van acompañando con matiz *pp* la melodía principal que canta el coro. Es un momento delicado de la obra justo al comienzo del movimiento, ya que aparte de la problemática del matiz, la articulación debe ser muy corta. Además este pasaje acaba con un matiz de *ppp* en el registro grave del instrumento, por lo que se debe cuidar la precisión en el picado, ya que el contrafagot es un instrumento que no responde igual que los demás a la hora de articular. La figuración rítmica de corchea, silencio de semicorchea, semicorchea y corchea debe ser muy precisa.



Ilustración 15. Momento más delicado de la Sinfonía n°3 de Mahler. Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.77).

5.3.3. Sinfonía n°5 en do# menor

Esta sinfonía compuesta en el año 1902 y revisada en dos ocasiones en 1904 y 1911, tiene 5 movimientos (Symphony No.5 (Mahler, Gustav) - IMSLP, 2016). Las intervenciones más destacadas del contrafagot se encuentran en el primer movimiento y en el último.

El primer movimiento titulado *Trauermarsch* en compás de binario de 2/2, se caracteriza por un fragmento en el que aparecen varios trinos seguidos.



Ilustración 16. Trinos de la Sinfonía n°5 de Mahler. Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.78).

Es necesario un estudio lento de los trinos, analizando cuál es la mejor digitación para cada uno de ellos. Por las características del instrumento, la velocidad de los trinos es más lenta que en el fagot, pero afortunadamente las posiciones de los trinos son similares en ambos instrumentos.

Más tarde, en ese mismo movimiento, aparece un fragmento muy delicado en el que el contrafagot tiene que tocar un motivo *pp*, después *ppp* y finalmente *pppp*. La dificultad reside en tocar las últimas notas con el matiz *pppp*, ya que además del matiz se suma la dificultad del registro grave del instrumento.



Ilustración 17. Matices extremos en el primer mov. de la Sinfonía n°5. Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.78).

En el último movimiento de la obra titulado *Rondo-Finale*, aparece otro pasaje relevante para el contrafagot. Es un movimiento con compás binario de 2/2 en tempo *Allegro giocoso*. Se trata de un fragmento de corcheas ligadas en re mayor. En matiz *ff*, este instrumento debe ejecutar un pasaje rápido que requiere de un dominio técnico del instrumento, ya que se intercalan intervalos conjuntos con saltos. El hecho de que aparezcan estos saltos de

notas ligadas aumenta la dificultad porque se necesita mucha flexibilidad. El registro del pasaje no alcanza los extremos del instrumento.

5.3.4. Sinfonía n°8 en mi bemol mayor

Según Banús y Gago (2001) en el segundo libro de *Atlas de música*, esta sinfonía fue compuesta entre 1906-1907 y consta de dos partes. El fragmento de contrafagot más relevante para esta investigación aparece en el *Allegro impetuoso* del primero movimiento. En este movimiento, titulado *Veni, creator spiritus*, aparecen dos pasajes destacables: uno de corcheas ligadas y otro de semicorcheas. En el fragmento en el que salen las corcheas hay que destacar el salto de octava de la nota mi central a mi agudo. Es necesario buscar una posición concreta para la segunda nota, ya que es fácil desafinar. Esta digitación dependería de cada contrafagot. Aparte de esto, el registro del pasaje no alcanza los extremos del instrumento y la mayoría de los intervalos son grados conjuntos.



Ilustración 18. Las dos primeras notas corresponden a la octava de la que se habla anteriormente.
Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.80).

Para el segundo pasaje de este movimiento, el de las semicorcheas, señalar que es un pasaje cuya dificultad reside en el tempo. El registro, los intervalos y la articulación facilitan la ejecución del pasaje. Solo matizar que es aconsejable utilizar una digitación específica para la nota mi agudo. Consistiría en tocar la nota con la misma posición que la nota mi del registro medio, añadiendo la llave número 1 o número 2, ya que dependiendo del contrafagot una llave puede sonar mejor que otra.



Ilustración 19. Segundo fragmento de la Sinfonía n°8. Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.80).

5.3.5. Sinfonía n°9 en re menor

Esta sinfonía compuesta entre los años 1909 y 1910 consta de 4 movimientos (Banús y Gago, 2001). En esta obra el contrafagot tiene un papel protagonista, ya que desempeña la función de solista en dos movimientos: el segundo y el cuarto.

El segundo movimiento está en do mayor en compás de 3/4 y con un tempo rápido. El contrafagot, los 3 fagotes, chelos y bajos interpretan un motivo que ya han presentado los oboes al principio del movimiento. En este fragmento la figuración rítmica está compuesta por negras y corcheas. Aparecen trinos pero no suponen mucha dificultad porque no hay que emplear ninguna digitación alternativa. Aparte de esto, señalar la articulación que indica Mahler, el *stacatto*. El ámbito por el que se mueve este motivo es el registro medio

del instrumento. Por último, cabe destacar el contraste de matiz de *ff* a *piano súbito* para pasar posteriormente a un *pp*.

Justo después del último cambio de tonalidad del movimiento aparece un pasaje de similares características, pero con una gran diferencia, en este momento el contrafagot sí tiene un solo propiamente dicho. Bajo la indicación *Sehr gemächlich*, es decir, muy sosegado, el contrafagot ejecuta un solo con el acompañamiento de trompas y fagotes. Se trata de un solo escrito en el registro medio del instrumento en el que el contrafagot emplea tanto la articulación en *stacatto* como el *legato*. Mahler quiere que el contrafagot destaque sobre el resto de instrumentos por eso indica un *fal* contra y *p* al resto de instrumentos que acompañan. Además, aparecen una serie de indicaciones de matices que deben ser tenidas en cuenta a la hora de tocar el solo, ya que Mahler busca explotar todas las posibilidades melódicas del instrumento.

En el compás 13 del cuarto movimiento aparece otra intervención significativa de contrafagot. El contrafagot, los 3 fagotes y los contrabajos llevan la melodía principal. Esta melodía tiene carácter enérgico. El matiz es *f* y el tempo adagio. Además, hay que destacar una serie de acentos que aparecen al final de este fragmento.

Aparte de esto, aparecen diversos solos de corta duración, de los que merece la pena destacar uno en cuestión. Se trata del solo que aparece justo después del primer cambio de tono. El contrafagot y los chelos interpretan una melodía con carácter misterioso en *ppp* y *pp* respectivamente. La dificultad de este pasaje se encuentra en tocar con ese matiz extremo en el registro grave del instrumento.



Ilustración 20. Ambas intervenciones del cuarto mov. de la Sinfonía nº9. Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.81).

6. CONCLUSIONES

Después de la investigación llevada a cabo en este artículo y tras el análisis musicológico-interpretativo de los fragmentos musicales se puede afirmar que el postromanticismo es la etapa en la que el contrafagot alcanzó su mayor desarrollo. Esto es, desde el punto de vista organológico, ya que a principios del siglo XX se construirán los dos modelos de contrafagotes que siguen siendo vigentes en la actualidad. Teniendo en cuenta su presencia musical en los distintos géneros, el postromanticismo es la etapa de mayor plenitud para el instrumento, ya que gozará de gran popularidad y será muy tenido en cuenta por los compositores de la época.

En cuanto a qué se conoce sobre el papel de este instrumento en el sinfonismo de entresiglos aún queda mucho por hacer. De hecho, solo hay dos tratados que se centren en los pasajes orquestales de contrafagot, por lo que cualquier intérprete puede sentirse perdido si no conoce dichos métodos. Por tanto, es necesaria una mayor difusión y llevar a cabo más tareas de investigación para comparar más puntos de vista.

Por último, insistir en los frentes que quedan abiertos sobre este tema, animando a cualquier músico que experimente con este instrumento a investigar con el objetivo de que

la interpretación de pasajes orquestales para contrafagot goce de una buena base fundamentada.

REFERENCIAS

- Anderson, C. (1977). *The Contra-Bassoon. A Guide To Performance*. Elkan-Vogel, Inc.
- Angerhöfer, G. y Seltmann, W. (1977) *Das fagot. VI. Kontrafagott*. Breitkopf & Härtel.
- Baines, A., y Boult, A. (1967). *Woodwind Instruments and Their History*. Courier Corporation.
- Forsyth, C. (1982). *Orchestration*. Courier Corporation.
- K. Kolbinger y K. Rinderspracher. (1991). *Orchester Probespiel für Fagott*. Edition Peters.
- Kopp, J. B. (2012). *The Bassoon*. Yale University Press.
- Langwill, L. G. (1942). *The Double-Bassoon: Its Origin and Evolution*.
- López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música*.
- Lyman, J. (2000). Table of Orchestral Excerpts for Bassoon and Contrabassoon. Recuperado el 15 de mayo de 2017 de <http://www-personal.umich.edu/~jlym/pages/excerpts.html>
- Palisca, C., & Grout, D. (1996). *Historia de la música occidental, volumen II*. Alianza música.
- Reichard, T. (n.d.). First Octave - Alternate Fingering Chart for Heckel-System Contrabassoon - The Woodwind Fingering Guide. Recuperado el 16 de febrero de 2015 de http://www.wfg.woodwind.org/bassoon/cbasn_alt_1.html
- Sachs, C. (2006). *La historia de los instrumentos musicales*. Dover publications, inc.
- Sevsay, E. (2013). *The Cambridge Guide to Orchestration*. Cambridge University Press.
- Van Gansbeke, B. (2016). The Orchestral Bassoon - Contrabassoon Excerpts. Recuperado el 15 de febrero de 2017 de <http://www.orchestralbassoon.com/contrabassoon-excerpts/>
- Zacconi, L. (1596). *Prattica di musica*.

REPERTORIO PARA CLARINETE CON INFLUENCIA JAZZÍSTICA. ANÁLISIS DEL PRIMER MOVIMIENTO BLUES DE LA SONATA PARA CLARINETE Y PIANO DE DAVID BAKER

Paulo Jorge Almeida Temeroso
Universidad de Évora

RESUMEN

Este artículo contextualiza la influencia del jazz y del third stream en el repertorio para clarinete, realzando la importancia del swing como elemento interpretativo diferenciador. Como caso de estudio se analizará el primer movimiento (Blues) de la Sonata de David Baker, identificando su relación con el lenguaje jazzístico y la forma sonata¹.

Palabras clave: jazz, third stream, clarinete, David Baker, blues, sonata.

ABSTRACT

This article contextualizes the influence of jazz and third stream in the clarinet repertoire, highlighting the importance of swing as a differentiating interpretative element. As a case study the first movement (Blues) of the Sonata by David Baker will be analysed, identifying their relationship with the jazz language and the sonata form².

Keywords: jazz, third stream, clarinet, David Baker, blues, sonata.

¹ Este artículo fue elaborado con la inestimable orientación del Dr. Eduardo Lopes del *Instituto de Investigación y Formación Avanzada* de la *Universidad de Évora*, Portugal.

² This article was elaborated with the invaluable guidance of Dr. Eduardo Lopes of the *Institute of Research and Advanced Training* of the *University of Évora*, Portugal.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Jazz

Joachim E. Berendt³ en su libro *El jazz: de Nueva Orleans al jazz rock* define el origen del jazz como una fusión de elementos de la tradición musical afroamericana como work songs, espirituales y blues, con la música de tradición europea, como marchas y música de salón principalmente. La combinación de estos elementos, durante la segunda mitad del siglo XIX, originó un proceso de sofisticación rítmica y armónica que llevó al surgimiento del ragtime y del estilo new orleans o dixieland, considerados géneros precursores del jazz. Ya en el siglo XX, el dixieland evoluciona hacia el chicao jazz style que dará origen a las populares swing bands en la década de los treinta, la swing era. A partir de este momento el jazz madura hasta la llegada del bebop que marca el inicio del jazz moderno derivando en su eclecticismo actual.

1.2. Third Stream

La influencia del jazz sobre la música erudita contaba ya en el primer cuarto del siglo XX con varias referencias a estilos precursores como el ragtime en la música de compositores como Igor Stravinsky (*Ragtime para 11 instrumentos*, 1918; *Piano Rag Music*, 1919), Aaron Copland (*Three Moods*, 1921; *Concierto para piano*, 1926), Paul Hindemith (*Suite*, 1922), Darius Milhaud (*Troi Rag Caprices*, 1922; *La Creación du Monde*, 1923) George Gershwin (*Rhapsody in blue*, 1924), George Antheil (*Jazz Symphony*, 1925), Ernst Krenek (*Jonny spielt auf*, 1927), Ferde Grofé (*Metropolis: a Fantasy in Blue*, 1928), y continuó con Ravel, Bernstein, entre otros.

Uno de los músicos impulsores de esta hibridación, apodada inicialmente de jazz sinfónico, fue el director de orquesta Paul Whiteman, encomendando numerosas obras (entre ellas *Rhapsody in blue*) para su orquesta “híbrida” que incluía cuerdas y músicos de jazz, con el objetivo de llevar el género a una audiencia más erudita. Esta corriente continuó durante toda la década de los treinta con Gershwin alcanzando su cénit en la ópera *Porgy and Bess* (1935).

No obstante, le seguía faltando algo esencial del jazz, la improvisación. En este sentido, y desde el campo jazzístico músicos como Duke Ellington (*Creole Rhapsody*, 1931; *Reminiscing in tempo*, 1935) y Artie Shaw (*Interlude in B-flat*, 1936) ayudaran a desarrollar el género que siguió evolucionando en las décadas siguientes, hasta que en 1957 Gunther Schüller⁴ acuñó el término *third stream*⁵ (tercera vía), refiriéndose a la música a medio camino entre el jazz y la música clásica que fusionaba técnicas de ambos.

2. EL SWING

2.1. Definición

Según Berendt (1962, p.695):

³ (Berendt, 1962) p.695

⁴ (Howland, 2009), (Schuller G. , 1957)

⁵ (Schuller, 1986) p.120

El jazz difiere de la música europea en tres elementos básicos, que sirven, todos ellos, para aumentar su intensidad:

1. Una relación especial con el tempo, definida como *swing*.
2. Una espontaneidad y vitalidad de la producción musical en las que la improvisación desempeña un papel relevante.
3. Una sonoridad y manera de frasear que reflejan la individualidad de los músicos ejecutantes.

En palabras del mismo autor (Berendt, 1962)⁶, el jazz desarrolla una complicación e intensidad rítmicas alrededor de un patrón base sujeto a variaciones. La singularidad rítmica del jazz, o lo mismo, del swing, es un conjunto de desviaciones aplicadas a la división regular del tiempo, con énfasis en el contratiempo (off beat) o en otras partes débiles del compás. Estas desviaciones generan una tensión que se relaciona con el sentido africano del tiempo y que se formó a través de un largo proceso de fusión. En términos prácticos, podemos afirmar que este sentido africano está muy ligado a una percepción casi ternaria de las corcheas.

En su inicio, los músicos de jazz intentaban imitar los melismas y sonoridad abierta del canto y habla de los negros a través de un conjunto de técnicas interpretativas, algunas de ellas clásicas como el vibrato, glissando, portamento, que poco a poco fueron evolucionando hasta incluir otras más jazzísticas como el growl, blend, ghost notes, digitaciones alternativas, shakes, flip, subtone, laid back, entre otras. El fraseo jazzístico actual resulta, en gran parte, de la sinergia de estas técnicas y del uso de diferentes tipos de ataque (doo, dit, dot, tu, entre otros), muy ligados a la proporcionalidad rítmica de las corcheas, lo que influye directamente en la percepción del swing.

Marques (2013)⁷, en su tesis sobre la música de Daniel Schnyder, dice, en relación a la proporción rítmica de las corcheas, que la identificación de una norma de ejecución es fundamental para la comprensión y explicación de la dicotomía de estilos presente en la música de dicho autor. En este sentido, el swing es un elemento diferenciador importante a la hora de interpretar una pieza con una clara influencia jazzística y requiere de una ejecución estilísticamente adecuada, fundamental para situar al oyente en la interpretación idiomática del jazz.

2.2. Ejecución

Un error típico en la ejecución del swing es la transformación rítmica de las corcheas en tresillos (quizás en pulsaciones lentas se pueda “engañar” el oyente...) pero, para que sea convincente, esta transformación debe venir acompañada de una pequeña acentuación en las notas a contra-tiempo y de la articulación y técnicas interpretativas mencionadas antes.

A medida que la pulsación es más rápida debemos uniformizar la división rítmica y suavizar cada vez más la articulación, manteniendo el apoyo del aire en las notas a contra-tiempo, aunque no siempre en todas, dependiendo de la velocidad del pasaje y su contorno melódico (normalmente se acentúan las extremidades), digamos que en este aspecto se requiere de alguna experiencia jazzística.

En el caso concreto del clarinete, el uso del diafragma (para las acentuaciones) y de boquillas abiertas con cañas blandas facilitará el control y diversificación de las técnicas y articulaciones asociadas al jazz y una paleta de timbres mucho más amplia.

⁶ p.301

⁷ (Marques, 2013) p. 66.

3. REPERTORIO

El acercamiento del jazz a la música erudita, y consecuente incremento del repertorio para clarinete con influencia jazzística se lo debemos al encargo de numerosas obras por parte de clarinetistas como Bennie Goodman, Artie Shaw y Woody Herman. Por otro lado, si abarcamos las obras que incluyen improvisación, también los clarinetistas y compositores Jimmy Giuffre, William O. Smith⁸ y más recientemente Eddie Daniels tienen un papel importante. El presente artículo se centra apenas en las obras que no requieren de improvisación.

Para tener una visión global de esta influencia jazzística se realizó una pesquisa basada en la audición de grabaciones⁹ y, siempre que fue posible, un análisis de la partitura. Así mismo, se buscó el uso de determinados elementos jazzísticos (motivos/clichés, escalas, ritmos, agógica) en la totalidad de la obra o en un determinado movimiento o sección, siendo excluidas las obras que poseen solo pequeñas frases o guiños idiomáticos.

A continuación se enumeran las obras seleccionadas, en beige las obras para clarinete y piano; en gris las obras para clarinete solo; en blanco las obras para demás formaciones:

AÑO	OBRA	COMPOSITOR	INSTRUMENTACIÓN
1922	Sonatina	Arthur Honegger	clarinete y piano
1942	Sonata	Leonard Bernstein	clarinete y piano
1939	Mood in Question	Alan Schulman encargo y estreno de Artie Shaw	clarinete y orquesta de cuerdas
1945	Ebony Concerto	Igor Stravinsky encargo y estreno de Woody Herman	clarinete y ensamble de jazz
1946	Rendezvous	Alan Schulman encomienda y estreno de Artie Shaw	clarinete y orquesta de cuerdas
1947	Concierto para clarinete	Aaron Copland encargo y estreno de Benny Goodman	clarinete, orquesta de cuerdas, piano y harpa
1949	Prelude, Fugue, and Riffs	Leonard Bernstein	clarinete y ensamble de jazz arr. de Riffs para clarinete y piano
1949	Pocket-Size Sonata No. 1	Alec Templeton	clarinete y piano
1951	Sonatina	Malcom Arnold	clarinete y piano

⁸ También conocido por Bill Smith en el ámbito jazzístico.

⁹ La mayoría de estas grabaciones están disponibles *Youtube*, *Spotify*, *Apple Music*, o en CD.

REPERTORIO PARA CLARINETE CON INFLUENCIA JAZZÍSTICA. ANÁLISIS DEL PRIMER MOVIMIENTO BLUES DE LA SONATA PARA CLARINETE Y PIANO DE DAVID BAKER

1955	Derivations	Morton Gould encargo y estreno de Benny Goodman	clarinete y ensamble de jazz arr. clarinete y piano
1956	Concierto para clarinete	Elie Siegmeister	clarinete y orquesta
1959	Pocket-Size Sonata No. 2	Alec Templeton	clarinete y piano
1963	Sonata	Alec Wilder	clarinete y piano
1964	Benny's gig	Morton Gould	clarinete y contrabajo
1974	Concierto No. 2 Op. 115	Malcolm Arnold	clarinete y orquesta
1975	Suite on themes of Gershwin	Paul Milton Harvey	clarinete solo
1981	Sonatina	Joseph Horowitz.	clarinete y piano
1983	Time pieces	Robert Muczinsky	clarinete y piano
1984	Little suite of four dances	Robert Bolcom	requinto y piano
1984	Recovery Music for Benny	Morton Gould	clarinete solo
1986	Tributes	Geoffrey Bush	clarinete y piano
1990	Sonata	David Baker	clarinete y piano
1992	Concierto para clarinete	Armando Ghidoni	clarinete y orquesta de cuerdas
2004	Benniana	Steven Harlos	clarinete y piano
2004	After you, Mr. Gershwin!	Béla Kovács	clarinete y piano
2008	Elegie	Véronique Poltz	clarinete y piano
2010	Concierto para clarinete	Frank Ticheli estreno de Håkan Rosengren	clarinete y orquesta arr. clarinete y piano
2011	Easy moments	Béla Kovacs	clarinete y piano
2012	Virtuoso Swing	Armando Ghidoni	clarinete solo
2015	Ricercare per clarinetto solo	Giuseppe Carannante.	clarinete solo
2015	Journaux éparpillés	Carlo Francesco Defrancheschi	clarinete solo

Tabla 1: Repertorio para clarinete con influencia jazzística

4. ESTUDIO DE CASO

4.1. Movimiento I-Blues de la SONATA para clarinete y piano de DAVID BAKER¹⁰

El objetivo de este estudio es analizar su estructura formal, armónica y melódica, identificando sus elementos y la forma en que se relacionan con el lenguaje jazzístico.

La Sonata para clarinete y piano (1990) es un buen ejemplo de una obra con una evidente influencia jazzística. Se eligió su primer movimiento Blues porque es el que más se identifica con este género. Así mismo, se hará un repaso formal del blues con la intención de facilitar la comparación de los elementos musicales analizados.

4.2. El Blues

Actualmente la forma más común de blues es la de 12 compases cuaternarios en esquema AA'B, sobre una progresión armónica del tipo (en do): C7-C7-C7-C7, F7-F7-C7-C7, G7-F7-C7-C7. Existe una clara hibridación entre la armonía funcional tonal (modo mayor) y la melodía (generalmente en modo menor) que impone las 3^{as} y 7^{as} menores, designadas como blue notes¹¹, con el paso del tiempo se empieza a usar la 5^a disminuida¹² y así llegamos a la escala de blues actual:



Ilustración 1: Escala de blues

En su versión menor (que es la del blues de la sonata) se suele usar la siguiente armonía (en do): Cm7-Cm7-Cm7-Cm7, Fm7-Fm7-Cm7-Cm7, Ab7-G7-Cm7-Cm7.

5. ANÁLISIS

En el movimiento I-blues de la sonata, el tema principal en Do menor (Re menor para el clarinete), es expuesto a capella precedido por una pequeña introducción construida con escalas disminuidas u octatónicas. Estas escalas simétricas, con solo tres transposiciones disponibles, son muy comunes en el jazz, pues rítmicamente (al tener 8 notas) se acoplan perfectamente a cualquier acorde de 7^a de dominante (alterado o no) y a acordes disminuidos (de las que derivan). En este caso vemos los tres modos posibles; dos desde Fa ($\frac{1}{2}T$, 1T, $\frac{1}{2}T$,

¹⁰ Músico de jazz (trombón, cello), compositor y profesor emérito de la universidad de Indiana, David Baker fue uno de los impulsores de los estudios de jazz en América. Compuso más 2000 obras, de las cuales cerca de 500 fueron encomiendas para combos de jazz, orquestas, ensambles de música de cámara y bandas sonoras. Su estilo, en la línea del *third stream*, buscó la fusión de los géneros jazz y clásico. (Herzig, 2011)

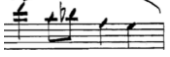
¹¹ Las *blue notes* cumplen una función programática de representación de dolor y soledad, añadiendo colorido y riqueza armónica.

¹² “Más tarde, después que los músicos de bebop introdujeron la “flatted fifth”, la quinta diminuta, también este intervalo se convirtió en una blue note, en primer lugar en los blues de modo menor, pero más tarde en todo tipo de música blues (...).” Extraído de (Berendt, 1962) p.254.

1T... y 1T, ½T, 1T, ½T...) y una tercera, incompleta, desde Fa# (½T, 1T, ½T, 1T...) que se precipita rítmicamente sobre el tema a modo de anacrusa.



Ilustración 2: Compases 1-4

Cuando entra el piano (c. 20), la estructura del tema principal se presenta bastante simple, dos frases de 8 compases divididas en dos semi-frases de 4 compases cada una. El motivo principal  es usado de manera recurrente ayudando a estructurar el tema: aparece en el primer compás de **a1** y **a2**, y en **b1** y **b2** sufre desplazamientos y variaciones. La primera frase (**a1** y **a2**) discurre en modo eolio y la segunda (**b1**) en modo dórico. Además, aparecen algunos cromatismos que en **b2** desembocarán en una melodía cromatizada basada en una serie de dominantes alteradas.

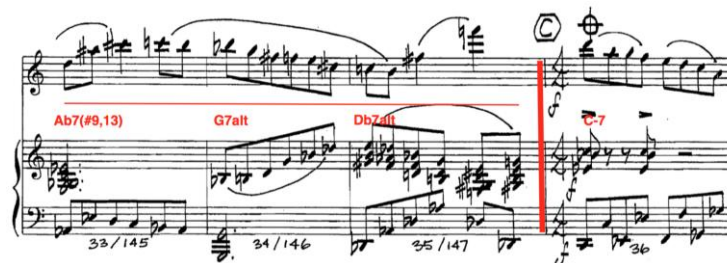


Ilustración 3: Compases 33-36

A partir del compás 36 (sección **C**) tenemos la misma sección (**A/B**) con una melodía de carácter más improvisado, acompañada por el piano, con un walking bass en la mano izquierda y comentarios rítmicamente incisivos en forma de acorde o pequeñas melodías en la mano derecha.

Es clara la cromatización armónica y melódica de esta sección, donde podemos observar el uso de acordes de paso, escalas menor melódica, superlocrio (modo del 7º grado de la menor melódica), octatónica o disminuidas, así como varias frases paralelas entre el piano y el clarinete basadas en esas escalas y patrones de 4^{as}.



Ilustración 4: Compases 48-49



Ilustración 5: compás 50



Ilustración 6: compás 51

En el compás 52 (sección **D**) hay una modulación a un blues mayor en La bemol, ahora sí, siguiendo el esquema tradicional del blues. Se produce una alternancia de compás 4/4-3/4, una ralentización del tiempo y una bajada de dinámica (pasando de **f** a **mf**). El acompañamiento transita del walking bass a un ostinato en forma de pregunta-respuesta (línea de bajo y acordes).



Ilustración 7: Compases 54-55

La melodía adopta un carácter marcadamente blues y octatónico. Por otro lado, destaca el incremento en la densidad rítmica con el uso de semicorcheas, que a su vez crean un efecto polirrítmico con los tresillos del piano.

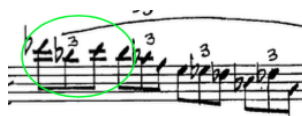


Ilustración 8: compás 56



Ilustración 9: Compás 61

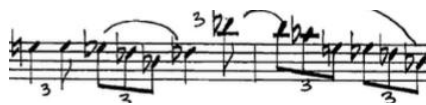


Ilustración 10: compás 62

En la sección E (c. 64) hay un cambio de tonalidad del blues a Mi, precedido por el acorde de Eb7 que funciona como sustituto de B7 (dominante de Mi). Este cambio de 5ª disminuida se suele llamar de sustitución de tritono en la jerga jazzística. Tenemos también un pequeño incremento del tempo, discurriendo el piano sobre un walking bass en tresillos a dos manos, en líneas paralelas sin acordes, lo que deja más espacio para la melodía. Ésta acentúa el carácter de blues, imponiendo 3ªs menores y 5ªs disminuidas sobre los acordes de 7ª de dominante.

Además, podemos ver el uso de clichés típicos del blues, algunos ya presentes en la sección anterior (ilustración 12: compás 62):



Ilustración 11: compases 64-66

...la escala hexatónica:



Ilustración 12: compás 72

La sección F (c. 76) mantiene el carácter del blues pero expandiendo la forma a 16 compases, con el piano elevando la dinámica del acompañamiento a f con acordes en bloque (block chord voicing) de movimiento paralelo y en un diálogo pregunta-respuesta con el clarinete.



Ilustración 13: compás 76

Por primera vez aparece la indicación bluesy en el clarinete, indicando claramente una interpretación swing de las corcheas, pero es interesante ver que el último pulso está notado con un tresillo (quizás para acentuar el swing...).



Ilustración 14: compás 78

Seguimos viendo el uso de escalas y frases con patrones octatónicos...



Ilustración 15: compás 81



Ilustración 16: compases 83-84

...y emiolias.



Ilustración 17: compás 85

En la sección **G** (Ilustración 20) tenemos un cambio de atmósfera con la introducción de un nuevo tema en 3/4 que discurre sobre Sol mixolidio antes de desarrollarse. Hay una clara dicotomía entre el ostinato del bajo (citando All blues de Miles Davis) y la armonía.

Ilustración 18: compás 92

Por último, la sección **H** (compás 116) se ralentiza a la mitad del tiempo anterior, volviendo al compás cuaternario e introduciendo un nuevo tema (retomando el formato de blues menor en Si bemol), precedido de una introducción de 4 compases. El piano sigue la armonía standard junto a un ostinato con voces en movimiento contrario en Si bemol suspendido y una melodía que se expone calmamente (sempre legato).

Ilustración 19: compases 118-122

Termina con una pequeña coda de 4 compases, mezclando patrones octatónicos.

Ilustración 20: compases 148-151

Sistematizando la estructura formal y comparándola con la forma sonata tenemos:

Exposición

Sección	Intro	A/B			
Subsección		a		b	
Nº compases	3	8 (4+4)		8 (4+4)	
Melodía		a1	a2	b1	b2
Armonía		C-	F-	C-	G7
Observaciones	4/4- 3/4 184 bpm	A tema clarinete solo B tema con acompañamiento de piano			

Tabla 2: sección A/B

improvisación sobre la exposición

Sección	C (igual que A/B)			
Subsección	a		b	
Nº compases	8 (4+4)		8 (4+4)	
Melodía	melodía de carácter improvisado			
Armonía	C-	F-	C-	G7
Observaciones	4/4, walking bass			

Tabla 3: sección C

Desarrollo
blues

Sección	D (forma blues 12 compases, A-A'-B)		
Subsección	d1 (A)	d2 (A')	d3 (B)
Nº compases	4	4 (2+2)	4 (1+1+1+1)
Melodía	más densidad rítmica		
Armonía	Ab7	Db7 Ab7	Eb7 Db7 Ab7 Db7-Eb7
Observaciones	4/4-3/4, slower, very rhythmic, 116 bpm ostinato típico del blues en el piano (tresillos)		

Tabla 4: sección D

Sección	E (forma blues 12 compases, A-A'-B)		
Subsección	e1 (A)	e2 (A')	e3 (B)
Nº compases	4	4 (2+2)	4 (1+1+2)
Melodía	menos densidad rítmica, carácter blues		semicorcheas
Armonía	E7	A7	E7 B7 A7 E (C7...)
Observaciones	4/4, <i>slightly faster</i> , 126 bpm, walking bass en ostinato (tresillos)		

Tabla 5: sección E

Sección	F			
Subsección	f1	f2	f3	f4
Nº compases	4 (2+2)	4 (1+1+2)	4 (2+1+1)	4 (1+1+2)
Melodía	estilo responsorial/trading fours			
Armonía	F7	Bb7 B7 C7	F7 Bb7-B7	Ab7alt/C C7 F7
Observaciones	<i>deliberate, bluesy</i> , “block chord voicing” <i>f</i> en tresillos			

Tabla 6: sección F

Interludio
nuevo tema

Sección	G			
Subsección	g1	g2	g3	g4
Nº compases	8 (4+4)	4	8 (4+4)	4 (1+1+2)
Melodía	nuevo tema	desarrollo...		
Armonía	Gsus7...F G7	C7 Bb7 C7	Gsus7...C/F Gsus7 E D-	C...F
Observaciones	3/4, <i>lilting</i> , 144 bpm, bajo en ostinato (<i>All blues</i>), acordes en notas largas			

Tabla 7: sección G

nuevo tema, preparación re-exposición

Sección	Intro	H (forma blues 12 compases, A-A'-B)			D.S. (B)	CO DA
Subsección		g1	g3	f4		
Nº compases	4	4	4 (2+2)	4 (1+1+2)		4
Melodía		nuevo tema				
Armonía	Bbsus	Bb-7	Eb-7 Bb-7	Gb7 F-7 Bbsus		C
Observaciones	4/4, <i>slow-1/2 time, sempre legato, ostinato</i> contrapuntístico					

Tabla 8: sección H

6. CONCLUSIÓN

En relación con la parte I de este artículo, en la que se contextualiza la influencia del jazz y Third Stream en el repertorio para clarinete, podemos ver un claro incremento de obras en los últimos años. Este dato demuestra la progresiva integración del jazz en el lenguaje de muchos compositores contemporáneos, motivada también por el encargo de obras por parte algunos intérpretes relevantes. Por otro lado, y a pesar de que muchas de estas obras suelen tener acompañamiento orquestal o de ensemble (algunas con arreglos para piano disponibles), las obras originales para clarinete y piano (beige) y clarinete solo (gris) son las más numerosas recientemente, quizás para facilitar sus posibilidades de ejecución y por su menor complejidad de composición.

En lo que concierne a la parte II, estudio de caso del primer movimiento Blues de la sonata para clarinete y piano Davis Baker, podemos ver claramente que después de la exposición del tema (A y B) tenemos un chorus¹³ que es claramente una especie de improvisación sobre la misma armonía (C) antes de entrar en el desarrollo (D) que modula Ab7 (relativo mayor del IV menor), en vez de Eb (relativo mayor) de la forma sonata.

En E, prosiguiendo el proceso modulante común en la forma sonata, tenemos un cambio de tonalidad a Mi7, este cambio es normalmente aplicado a la sustitución de acordes de 7ª de

¹³ En el jazz se denomina de chorus a la estructura armónica que soporta la melodía y que posteriormente se usa para improvisar.

dominante, pues poseen el mismo trítono. En este caso, sorprende porque es un cambio tonal completo, aprovechando quizás que el acorde de tónica del blues es estructuralmente un acorde de 7^a de dominante.

La sección **F** es una continuación de **E** modulando a Fa que introduce un mecanismo muy común en el jazz, que es el de intercambiar compases de improvisación (trading fours), extendiendo la forma a 16 compases, funcionando a modo de interludio antes de la nueva sección.

En la sección **G**, se presenta un nuevo tema en Sol (dominante de Do menor) siguiendo el canon normal de la forma sonata. Así mismo, el compás 3/4 y el aumento de velocidad le otorga a dicha sección un carácter alegre y liltig¹⁴, constituyendo un aspecto novedoso.

Por último, la sección **H**, más lenta, introduce un nuevo tema y retoma el formato de blues menor, sirviendo para preparar la re-exposición. Esta termina con una pequeña codetta de 4 compases, mezclando patrones de Do y Fa#, reforzando así la sonoridad disminuida u octatónica presente en todo el movimiento, y atestando el carácter conclusivo muy típico de la forma sonata.

Resumiendo, se puede concluir diciendo que este movimiento utiliza elementos estructurales de la forma sonata, con sus 3 secciones (exposición, desarrollo y re-exposición) como si fuera una performance jazzística dentro de la tradición del blues.

A nivel interpretativo, el uso del swing a partir de compás 36 sería una buena manera de diferenciar la interpretación de este movimiento, pues este compás marca el final de la exposición y el comienzo de un blues con una melodía de carácter improvisatorio y acompañamiento típicamente jazzístico (walking bass y comping rítmico) que continuará en las secciones siguientes. El retorno a una interpretación más “clásica” se justificaría en la sección **H** (compás 116), pues su cambio temático, pulsación lenta y la indicación siempre legato invitan a una división homogénea de las corcheas.

REFERENCIAS

- Berendt, J. E. (1962). *El jazz, de Nueva Orleans al jazz rock*. Bogotá, Colombia: Fondo de cultura económica.
- Herzig, M. (2011). *David Baker: A Legacy in Music*. Bloomington, Indiana, EE.UU.: Indiana University Press.
- Howland, J. (2009). *Annual Review of Jazz Studies, Volumen 14*. *Annual Review of Jazz Studies*, 14.
- Marques, M. D. (2013). *Aspetos de interpretação na música para saxofone na obra de Daniel Schnyder*. Évora, Portugal: Instituto de Investigação e Formação Avançada.
- Schuller, G. (1986). *Musings: The Musical Words of Gunther Schuller*. Oxford: Oxford University Press.

¹⁴ Sinónimo de “lifting up” y que se traduce musicalmente por una cadencia que sube y baja de manera agradable al oído

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Austin, B. S. (1980). *The American Federation of Musicians' recording ban, 1942-1944, and its effects on radio broadcasting in the United States*. Denton: North Texas State University.
- Bair, J. (2003). *Cyclic Patterns in John Coltrane's Melodic Vocabulary as Influenced by Nicolas Slonimsky's Thesaurus of Scales and Melodic Patterns: An Analysis of Selected Improvisations*. Texas: University of North Texas.
- Brubeck, I. D. (1 de Febrero de 2010). Interview: Dave Brubeck. Recuperado de www.jazzwax.com: <http://www.jazzwax.com/2010/02/interview-dave-brubeck-part-1.html>
- Farley, J. (2008). *Making America's Music: Jazz History and the Jazz Preservation Act*. Glasgow: University of Glasgow.
- Harrison, M., Fox, C., & Thacker, E. (1984). *The Essential Jazz Records (Vol. 1)*. Londres, Inglaterra: Mansell.
- Jones, Q. (11 de Junio de 2016). www.quincyjones.com. Recuperado de <http://www.quincyjones.com/about/>
- Marques, M. D. (2013). *Aspectos de interpretação na música para saxofone na obra de Daniel Schnyder*. Évora, Portugal: Instituto de Investigação e Formação Avançada.
- Pick, M. M. (15 de 02 de 2016). Recuperado de <http://riverwalkjazz.stanford.edu/program/reluctant-genius-jazz-artie-shaw>.
- Powers, D. B. (2002). *Carl Philipp Emanuel Bach: A Guide to Research*. Nova York: Routledge.
- Sanders, A. (2013). *Artie Shaw 's Concerto for Clarinet: A Lecture Recital*. Honors College Capstone Experience/Thesis Projects, Western Kentucky University.
- Schuller, G. (1957). *The future of form in jazz*. Oxford: Oxford University Press.
- Schuller, G. (1968). *Early Jazz: Its Roots And Musical Development*. Oxford: Oxford University Press.
- Shulman, J. (21 de 02 de 2016). www.capital.net/com/ggjj/shulman/works.htm.
- Sudhalter, R. (1999). *Lost Chords*. Oxford: Oxford University press.
- White, J. (2004). *Artie Shaw : his life and Music*. Nova Iorque: The Continuum International Publishing Group Inc.
- Woideck, C. (1998). *Charlie Parker: His Music and Life*. Ann Arbor: University of Michigan Press.