

AV Notas

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

Nº 7

Mayo 2019

I.S.S.N. 2529-8577

De la noción de *Tempo* y su evolución en el período clásico-romántico:
directrices para intérpretes

Estudio de la Historia a través de la música: la Guerra de la
Independencia

Aleatoriedad controlada aplicada al estudio y práctica de la viola
Cuarteto n°2 op.27 en la menor de Andrés Isasi: consideraciones
analíticas

Patrimonio musical, un acercamiento

Piezas Andaluzas para trompeta y piano de Santiago José Báez
Cervantes (1982): estudio analítico

Principales tecnopatías físicas, psíquicas y emocionales derivadas de la
práctica de la flauta travesera

El violinista Felipe Libón en Londres

Reseña del libro *Correspondencias entre música y palabra: un estudio
sinestésico sobre Harmonie du Soir, Baudelaire/Debussy, y Le Gibet,
Bertrand/Ravel*, de Marta Vela González

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*

Comité editorial, N° 7:

- *Luis Báez Cervantes*
- *Rubén Fernández Gómez*
- *Rocío García Sánchez*
- *Sonia Segura Jerez*
- *Ibon Zamacola Zubiaga*

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

Administrador del sitio web: Ángel Damián Sevilla González

Contacto: csmjrevista@mail.com

Plataforma editorial: OJS, Open Journal System

ISSN: 2529-8577

Indexación: Latindex Catálogo 2.0, DOAJ, CiteFactor, PKP Index, OAIIndex, Electra (Publicaciones Andaluzas en la Red. Biblioteca de Andalucía),

Repositorio de publicaciones de Averroes.

Consejo Editorial

- *Dña. Elsa Calero Carramolino. Universidad de Granada*
- *D. Albano García Sánchez, Universidad de Córdoba*
- *Dña. M^a del Rosario Hernández Iznaga, Universidad de las Artes de Cuba*
- *Dña. Eva María Jiménez Rodríguez. Conservatorio Profesional de Música Ángel Barrios de Granada*
- *D. Sergio Lasuén. Conservatorio Profesional de Música Maestro Chicano Muñoz de Lucena*
- *Dña. M^a Paz López-Peláez Casellas, Universidad de Jaén*
- *D. Víctor Padilla Martín-Caro, Universidad Internacional de la Rioja*
- *D. Juan Miguel Moreno Calderón. Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco de Córdoba*
- *D. Francisco José Rosal Nadales. Investigador independiente. UNED.*
- *D. Jose Manuel Rubia Pliego. Conservatorio Profesional de Música Ramón Garay de Jaén*
- *D. Enrique Rueda Frías, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*
- *Dña. Sonia Segura Jerez. Conservatorio Superior de Música Andrés de Vandelvira de Jaén. Universidad de Jaén*

AV Notas. Revista de Investigación Musical. ISSN: 2529-8577

Nº 7. Mayo de 2019

JAÉN

ÍNDICE

- ⊗ 9. *De la noción de Tempo y su evolución en el periodo clásico-romántico: directrices para intérpretes.*
MARTA VELA GONZÁLEZ
- ⊗ 26. *Estudio de la Historia a través de la música: la Guerra de la Independencia*
FRANCISCO JOSÉ ROSAL NADALES
- ⊗ 36. *Aleatoriedad controlada aplicada al estudio y práctica de la viola.*
JUAN AYUSO JIMÉNEZ
- ⊗ 52. *Cuarteto n°2 op.27 en la menor de Andrés Isasi: consideraciones analíticas.*
IBON ZAMACOLA ZUBIAGA
- ⊗ 81. *Patrimonio musical, un acercamiento.*
YOHANY LE-CLERE COLLAZO
- ⊗ 92. *Piezas Andaluzas para trompeta y piano de Santiago José Báez Cervantes (1982): estudio analítico.*
DAVID SEGADO RAMÍREZ
- ⊗ 107. *Principales tecnopatías físicas, psíquicas y emocionales derivadas de las práctica de la flauta travesera.*
ANA MARÍA GUTIÉRREZ MARTÍNEZ
- ⊗ 127. *El violinista Felipe Libón en Londres.*
ROCÍO GARCÍA SÁNCHEZ
- ⊗ 138. *Reseña del libro Correspondencias entre música y palabra: un estudio sinestésico sobre Harmonie du Soir, Baudelaire/Debussy, y Le Gibet, Bertrand/Ravel, de Marta Vela González.*
SILVIA TRIPIANA MUÑOZ

DE LA NOCIÓN DE *TEMPO* Y SU EVOLUCIÓN EN EL PERÍODO CLÁSICO-ROMÁNTICO: DIRECTRICES PARA INTÉRPRETES

NOTION OF TEMPO AND ITS EVOLUTION IN THE CLASSIC-ROMANTIC PERIOD: GUIDELINES FOR INTERPRETERS

Marta Vela González
Universidad Internacional de la Rioja

RESUMEN

El *tempo* resulta fundamental en la interpretación, dado que remite a la velocidad de la música, que ha sido, a través de los años, difícil de medir y, sobre todo, de fijar en papel, de cara al intérprete del futuro, con los rudimentarios medios de notación musical. Así pues, desde el siglo XVII entran en juego los llamados *tempi ordinari*, procedentes del italiano, como referencia de un *tempo* básico, con una mezcla entre *tempo* y carácter, que tuvieron validez, prácticamente, hasta la mitad del siglo XX. Sin embargo, el carácter general de estos términos, junto a la imposibilidad de *mecanizar* la música con una pulsación siempre absolutamente regular, propició todo tipo de discusiones. Los distintos efectos de *rubato*, desde el siglo XVII, y sus múltiples exageraciones hasta el final del siglo XIX, junto a la aparición del metrónomo, hacia 1815, son fenómenos que demuestran la complejidad del asunto y el afán del ser humano, respectivamente, de *liberar* y *congelar* el parámetro del *tempo* con fines interpretativos más allá del momento presente. Este artículo pretende ofrecer, según criterios históricos, directrices para intérpretes en cuanto al *tempo* relativas al período clásico-romántico.

Palabras clave: música, *tempo*, *rubato*, interpretación

ABSTRACT

Tempo is fundamental in the interpretation, given that it refers to the speed of the music, which has been, over the years, difficult to measure and, above all, to fix on paper, facing the interpreter of the future, with the rudimentary means of musical notation. Thus, since the seventeenth century come into play the so-called *tempi ordinari*, from Italian, as a

reference of a basic tempo, with a mixture of tempo and character, which were valid, practically, until the middle of the twentieth century. However, the general nature of these terms, together with the impossibility of mechanizing the music with a pulsation that is always quite regular, led to all kinds of discussions. The different effects of *rubato*, from the seventeenth century, and its multiple exaggerations until the end of the nineteenth century, together with the appearance of the metronome, around 1815, are phenomena that demonstrate the complexity of the subject and the desire of the human being, respectively, free and freeze the *tempo* parameter with interpretive purposes beyond the present moment. This article aims to offer, according to historical criteria, guidelines for interpreters regarding the tempo relative to the classic-romantic period.

Keywords: music, *tempo*, *rubato*, performance

INTRODUCCIÓN

El *tempo* se revela como uno de los parámetros fundamentales de la interpretación musical, sobre todo, en cuanto a que tiene la capacidad de *encarnar* la música, del *papel* al sonido, de ahí la necesidad, desde el punto de vista del intérprete, de conocer las diversas directrices históricas del *tempo* y sus correspondientes transformaciones estéticas.

En otros términos, la música no es un objeto físico, ni siquiera un objeto real, es una *imagen* que con la *ejecución* y sólo con la *ejecución* se comunica al oyente por una cierta manera de ligar, modelar y acentuar los sonidos. Si es verdad que la obra musical se puede concebir en la imaginación hasta los menores detalles, de hecho no se realiza más que por la ejecución y es en la ejecución donde se presenta como un lenguaje de imágenes melódicas en el que el *verbo* es el *movimiento armónico*, que, junto con el *tempo*, mantienen conducen el despliegue melódico (Ansermet, 2000: 62).

Así pues, el *tempo* incide sobre otros parámetros fundamentales del discurso musical, a saber, el carácter o la expresividad, que, en el transcurso de una de las épocas más esplendorosas de música instrumental, el período clásico-romántico, fueron evolucionando según las premisas estéticas marcadas por el estilo. De hecho, precisamente a causa de la condición *simbólica* de la música (Vela, 2018) y de su pobre sistema de notación (Rosen, 2010:23), el *tempo* se revela como una noción temporal efímera y volátil, asociada al acto de la interpretación misma, por un lado y, por el otro, a las múltiples convenciones estilísticas más allá de lo anotado en papel y, en realidad, de lo que es posible anotar.

En un *tempo* rápido, en las notas ligadas, como, por ejemplo, las notas corcheas que vinculan dos tiempos de un compás (no sólo en el Barroco y en el Clasicismo), han de ejecutarse casi siempre como silencios. Quien no sepa esto fracasará ya en la ejecución técnica; el intérprete de cuerda, por ejemplo, tendrá problemas con la división del arco. La exposición adecuada en la dinámica y en la articulación se ve distorsionada debido al esfuerzo por tocar de una manera *fidel al texto* (Mantel, 2010: 30).

De este modo podemos observar una utilidad muy limitada en las corrientes que propugnan esta mencionada –y *pretendida*– *fidelidad* a las notas, un fenómeno, en cierto sentido, antiguo, que ya criticaba Furtwängler en el período de entreguerras del siglo XX, dada su restricción en la labor creativa del intérprete:

Por otro lado, surgió el molesto postulado de la *interpretación fiel a las notas*, que no sólo quisiera castigar con la muerte cualquier desviación de lo escrito por el autor, lo cual no carece de importancia, sino que desea reducir al mínimo imaginable cualquier libertad subjetiva (Furtwängler, 2012: 77).

Por tanto, en un parámetro como el *tempo*, sutil y delicado, sujeto, en efecto, a diversos preceptos estéticos en constante evolución, resulta relativamente fácil caer en determinados giros extremos y/o exagerados, como han denunciado, en tiempos recientes, algunos intérpretes de nuestra época:

Muchos artistas juegan con grandes *crescendi*, con *tempi* rápidos. Utilizan como valor primordial la excitación. Tiene sus valores esto, claro está, ¿pero son realmente valores musicales? (Ros Marbà en Madigan, 2008: 56).

Hay extremistas del *tempo*: tocan los pasajes rápidos aún más rápidamente y los pasajes lentos aún más lentamente que el resto de los mortales comunes y corrientes. También hay extremistas del volumen; en su caso queda yermo el pasaje musical entre el volumen más fuerte posible y el más bajo. ¡Cultívense los espacios intermedios! Toda la amplitud de la dinámica, toda la variedad de *tempi* están a nuestra disposición. Sólo deberíamos recurrir a los estrenos cuando la música lo requiere de verdad (Brendel, 2013: 42).

Asimismo, sería conveniente considerar el parámetro del *tempo* en el conjunto de su evolución a lo largo del tiempo, particularmente, la aparición y consolidación de los *tempi ordinari*, el fenómeno de la metronomización y el *rubato*, un efecto que ya se conocía a finales del siglo XVII y que alcanzó su culmen durante la primera mitad del siglo XIX. Como ha recordado Schoenberg (1990:143), de la misma manera que “una abrumadora proporción de las formas musicales está compuesta estructuralmente por tres partes”, otra abrumadora mayoría de las obras que se interpretan –y, por ende, se enseñan– en la actualidad pertenecen, igualmente, al período clásico-romántico, que podemos considerar como un gran período artístico unitario (Vela, 2017), motivo por el cual ha sido elegido para el presente estudio.

DE LOS *TEMPI ORDINARI* Y LA APARICIÓN DEL METRÓNOMO

Desde comienzos del siglo XVIII, los compositores comenzaron a escribir, con más minuciosidad que en la centuria precedente, la velocidad de la música, a partir de términos procedentes del italiano, la *lingua franca* en el mundo musical de la época. Inevitablemente, ya desde fechas tempranas, la anotación del *tempo* se mezcló la del carácter de la música, dado que, originariamente, *allegro* significaba *alegre* –en vez de rápido–, y *adagio*, *suave* –en lugar de lento–. Sin embargo, *circa* 1750, la mayoría de las indicaciones de *tempo* en italiano poseían ya el significado aproximado que conocemos en la actualidad, mezclando, de esta forma, velocidad con carácter.

En el *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* de Quantz (1752), se observa una aproximación a los valores del *tempo*, a partir de las indicaciones de estos mencionados *tempi ordinari*, en el siguiente cuadro:

<i>Presto, Allegro Assai</i>	 = 160
<i>Vivace, Allegro, Allegro moderato</i>	 = 120
<i>Allegretto</i>	 = 80
<i>Adagio cantabile</i>	 = 80
<i>Adagio Assai</i>	 = 40

Figura 1: J. J. Quantz, *tempi ordinari* (adaptado de Ferguson, 2003: 57)

Así pues, la utilización de los *tempi ordinari* pretendía fijar una referencia estable de *tempo*, salvo, quizá, en el caso de las variaciones de tipo seccional o tema y variaciones (Gauldin, 2009), cuyos contrastes de *tempo*, carácter e, incluso, tonalidad, variación a variación, permitían una concepción más libre. Sin embargo, durante todo el siglo XVIII, estos *tempi ordinari* poseían un valor aproximado, a causa de su maridaje entre *tempo* y carácter, por lo que su velocidad oscilaba ligeramente en cada caso –como la afinación–, aunque, con el tiempo, se extendieron por toda Europa. En las obras elaboradas a partir de la forma sonata, que acaparó gran parte de la música culta desde 1750 –a través de los géneros de sonata, sinfonía, concierto y cuarteto–, los *tempi ordinari* clasificaron los distintos movimientos que la conformaban: el primer tiempo solía ser *allegro*; el tiempo lento, *adagio* o *andante*, incluso, *allegretto* –en este caso, similar al minuetto–; mientras que el último tiempo, o *finale*, solía ser *allegro assai* o *vivace, presto* o, incluso, en Haydn y Mozart, también *allegretto*, un *tempo* ligeramente más lento.

Pero, ya en los albores del siglo XIX, el carácter seguía mezclado con la velocidad, dado que sólo en algunas ocasiones se utilizaba un término para el *tempo*, de los anteriormente mencionados, y otro distinto para el carácter, como se puede observar en el movimiento lento de la *Sonata KV 457* de Mozart (1784), lo que demuestra el afán de exhaustividad del compositor a la hora de plasmar el sonido sobre el papel, aunque no se convirtiera en una costumbre sistemática.

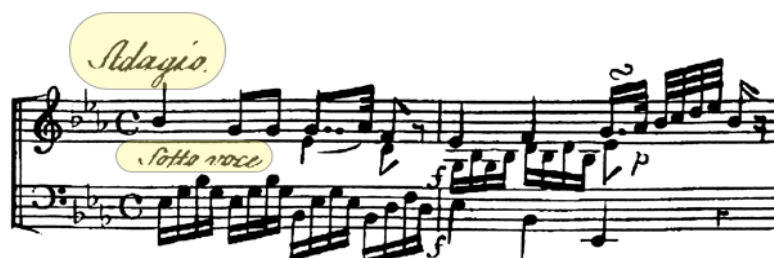


Figura 2. W. A. Mozart, *Sonata KV 457*, II

A partir de 1800, cuando los *tempi ordinari* se habían establecido en la música como noción de *tempo* básico, desde los términos italianos, la norma empezó a variar de nuevo, dado que, durante el período romántico, se convirtió en un parámetro más flexible y, por ende, más rápido, mientras que sus gradaciones intermedias se fraccionaban cada vez más, en pos de movimientos más originales y sutiles que los del período clásico. Paradójicamente, mientras los *tempi* de las dos primeras décadas del siglo XIX trataban de liberarse de la estandarización clasicista, se inventó un artilugio mecánico capaz de

determinar con milimétrica precisión el *tempo* de la música, permitiendo al compositor fijar la velocidad exacta al intérprete venidero: el metrónomo.

Fue en 1815 cuando el relojero vienés Mälzel, en cuyo recuerdo Beethoven escribió el *Allegretto* de la *Octava Sinfonía Op. 93*, patentó el metrónomo. A partir de ese año, Beethoven comenzó a metronomizar frenéticamente algunas de sus obras anteriores –especialmente, las de género sinfónico– que, en algunas ocasiones, había escrito quince o veinte años atrás, con el miedo de que la muerte le sorprendiera sin haber acabado la tarea de fijar la velocidad exacta de cada obra, y ya, apenas dos años después, en 1817, apareció un folleto en la *Allgemeine Musikzeitung* con las indicaciones de las ocho primeras sinfonías metronomizadas por el compositor y, al año siguiente, el *Septimino Op. 20* y los once primeros cuartetos, editados por Steiner (Metzger y Riehn, 2003: 94)¹.

De hecho, la separación entre las nociones de *tempo* y carácter, incipiente ya en la obra de Mozart, fue advertida también por Beethoven a raíz de la invención del metrónomo, que se la representó en la dualidad simbólica de cuerpo-espíritu, como ha señalado Kolisch (Metzger, 2003). No obstante, la anotación de ambos términos, separada y sistemática, ni siquiera fue constante en la obra del propio Beethoven a partir de los años 1816-1817, ni en las obras nuevas, ni en la metronomización de las antiguas.

Me alegra de veras la opinión que comparte conmigo respecto a las denominaciones del *tempo*, que provienen del período bárbaro de la música, pues, ¿puede haber un contrasentido mayor que el del término *Allegro*, cuyo significado no es, ni más ni menos, que el de *alegre*? A menudo estamos tan lejos del significado de este *tempo*, que la misma pieza dice *lo contrario de su designación* (...) Otra cosa ocurre con las palabras que designan el carácter de la pieza; en este caso, no podemos prescindir de ellas, pues, mientras el compás es más propiamente el cuerpo, *ellas hacen relación al espíritu de la pieza*. En cuanto a mí hace ya tiempo que he pensado en abandonar estas denominaciones sin sentido de *Allegro*, *Andante*, *Adagio*, *Presto*. El metrónomo de Mälzel nos ofrece, en este punto, la mejor ocasión, y aquí mismo le doy *mi palabra* de que *nunca* más las utilizaré en mis nuevas composiciones (carta de Beethoven al consejero de la corte Von Mosel, diciembre de 1817, en Metzger y Riehn, 2003: 93).

Sin embargo, la alegría inicial de Beethoven por la aparición del metrónomo progresivamente se fue tornando en desengaño, porque pronto advirtió las limitaciones de las indicaciones de *tempo* a partir de un número de pulsaciones determinado, que, en el fondo, *mecanizaba* la música, por lo que se lee en el manuscrito de su canción *Nord oder Süd* de 1817:

[*Tempo*]: 100 según Mälzel, pero esto debe considerarse aplicable solo a los primeros compases, ya que el sentimiento también tiene su tiempo y no puede ser expresado completamente mediante este número (Rosen, 2005: 69).

En el afán de dejar al intérprete del futuro la velocidad *justa* en cada una de sus obras, Beethoven cometió numerosos errores: no recordaba con exactitud el *tempo* de las obras más tempranas, y su sordera, casi total hacia 1815, le provocaba una suerte de *ilusión acústica* (Stadlen, 2003) que también pudo deformar, en buena medida, la metronomización de algunas obras. Por otro lado, numerosas referencias en su correspondencia de la época muestran que, en ocasiones, el metrónomo se estropeaba y era preciso mandarlo a arreglar: “podrías traer contigo el metrónomo, pues no se puede reparar”, Beethoven a su sobrino el 14 de septiembre de 1824; “próximamente les enviaré los *tempi* de metrónomo, el mío está enfermo y el relojero le ha de hacer recuperar nuevamente su pulso constante y forme”, Beethoven a Schott, en marzo de 1825, (Riehn, 200: 98).

¹En esta referencia se puede consultar una fiel reproducción del mismo, donde también se encuentra una recopilación de cartas y documentos referidos a la metronomización de las obras de Beethoven por él mismo.

De hecho, aunque encontramos una última referencia al metrónomo en una carta del 18 de marzo de 1827, sólo doce días antes de su muerte (Riehn, 2003: 101), la obra tardía de Beethoven muestra que perdió poco a poco la confianza en la utilidad del metrónomo – incluso, encontró diferencias de pulsación entre los distintos metrónomos diseñados por Mälzel (Stadlen, 2003)–, como demuestra el hecho de que tanto en las últimas tres sonatas para piano –compuestas entre 1820 y 1822–, como en los últimos cinco cuartetos, del duodécimo al decimosexto –entre 1825 y 1826–, Beethoven incumplió su *promesa*, suprimiendo la velocidad metronómica en favor de los antiguos *tempi ordinari* –por el contrario, la *Novena Sinfonía Op. 125*, de 1824, fue metronomizada hasta en dos ocasiones, con resultados muy dispares entre sí...–.



Figura 3: L. v. Beethoven, Sonata Op. 110, II (primera edición)

DEL ORIGEN DEL *RUBATO*

El *rubato* –del italiano, robado, *derobé*, en francés–, una leve alteración del tiempo general o, en otros casos, una ligera acentuación en parte débil, era ya un fenómeno conocido durante la primera mitad del siglo XVIII, sobre todo, en el canto, motivo por el cual aparece ya en fechas tempranas (1723), en *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, de Tosi (1653-1732), que refiere un *rubamento di tempo* en las arias italianas del final del siglo XVII.

En el *Versuch* de Quantz (1752), en uno de los capítulos finales –en concreto, el XVII, sección VI, párrafo 7, dedicado al acompañamiento con instrumentos de tecla–, aparece una definición de *tempo rubato* como prolongación de un determinado diseño melódico, sobre todo, en el caso de la ornamentación, muy profusa en la época, tanto a nivel instrumental vocal.

El acompañante debe mostrar seguridad en el pulso, pero también saber contener sus ansias por apresurarse en el *tempo rubato*, cuando el solista, justo en medio de sus ornamentaciones, en su mejor momento, quiere retener una nota, dejar un instante de silencio y lanzarse de nuevo a tocar adelantándose un poco. Si el acompañante no secunda al solista, además de sobresaltarle, también despertará su desconfianza, y terminará por atemorizar hasta al mejor de los músicos, entorpeciendo su deseo de realizar con libertad y atrevimiento cualquier ocurrencia agradable que se le ocurra (Cirillo, 2015: 1017).

Tal cual refiere Hudson (2001), el *rubato* aparece, posteriormente, en diversos escritos de la segunda mitad del siglo XVIII, hasta bien entrado el XIX, en Agricola (1757), Marpurg (1763), Hiller (1774, 1780), Lasser (1798), Corri (1810), Bacon (1824) y Nathan (1836). Se advierte, por tanto, una influencia primordial de la música vocal italiana del siglo XVII en el *rubato*, que, con el paso del tiempo, devino en dos modelos estéticos, a saber, uno inicial (*earlier rubato*), de carácter melódico, en efecto, centrado en los elementos derivados de la ornamentación, como *fermatas* o *cadenzas*, con un ligero efecto sincopado entre melodía y acompañamiento –que debía ser respetado por el acompañante, como menciona Quantz–,

y otro posterior, *later rubato*, de carácter general a nivel de textura, común, por tanto, para todos los elementos del discurso musical, acompañamiento y melodía, y semejante a un *ritenuto*, de gran flexibilidad rítmica, idóneo para unir distintas secciones entre sí:

Since then rubato has been used for two basic types of rhythmic flexibility: that of a solo melody to move in subtly redistributed or inflected note values against a steady pulse in the accompaniment, and flexibility of the entire musical texture to accelerate, to slow down, or to slightly lengthen a single note, chord, or rest. In most cases rubato implies a rhythmic elasticity that will soon return to the original beat or tempo (Rosenblum, 1994: 33).

En el contexto de los instrumentos de tecla, Ferguson (2003) ha resumido estos dos tipos de *rubato* como *rubato melódico*, una alteración del *tempo* básico desde la melodía, libremente interpretada por la mano derecha, superpuesta a un acompañamiento estricto en la izquierda, coincidiendo ambas en las partes fuertes del compás, y como *rubato estructural*, en que melodía y acompañamiento se retiran simultáneamente del *tempo* inicial, bien en *accelerando* o en *ritardando*, con objeto de cambiar de tiempo o de unir dos secciones de distintas velocidades.

Así pues, Mozart fue un maestro consumado en el arte del *rubato melódico*, aunque también podemos encontrar ejemplos de *rubato estructural* en sus obras tardías. Este efecto puede observarse, sobre todo, en los movimientos lentos de sus sonatas –u otros fragmentos libres como las fantasías–, donde predomina el aliento lírico en el canto de la mano derecha sobre los diseños de acompañamiento de la mano izquierda, cuyo perfecto equilibrio motivó la admiración de sus contemporáneos:

A todos les sorprende que yo pueda mantener el compás tan estrictamente. Esta gente no comprende que en *tempo rubato* en un *adagio* la mano izquierda debe continuar siguiendo el compás estrictamente. Para ellos la mano izquierda siempre debería acompañar (1777) (Schonberg, 1990: 38).

El *Adagio* de la *Sonata en Do menor KV 457* se revela especialmente interesante para observar ambos tipos de *rubato* y otras alteraciones del *tempo* básico, a partir de una fluida ornamentación de clara influencia italiana:



Figura 4: W. A. Mozart, *Sonata KV 457*, II, fragmento de *rubato melódico*



Figura 5. W. A. Mozart, *Sonata KV 457, II*, fragmento de *rubato estructural*

De hecho, a finales del siglo XVIII, mientras finalmente se establecían los *tempi ordinari*, los compositores buscaban nuevas gamas intermedias entre ellos, motivadas por un afán *espressivo* que preconizaba ya algunas de las directrices del estilo decimonónico. De este modo, en el movimiento lento de la sonata clasicista, en muchas ocasiones, de carácter *quasi* improvisatorio, eran frecuentes las anotaciones de alteración de *tempo*, como *mancando*, *morendo*, *ritardando*, *calando*, etc., pero más infrecuentes e innovadoras resultan estas indicaciones en un primer o tercer movimiento, formalmente más rígidos, como la que se encuentra en el tiempo final de la *Sonata KV 457, a piacere*, muestra de una nueva sensibilidad:



Figura 6. W. A. Mozart, *Sonata KV 457, III*

DEL *TEMPO* EN EL SIGLO XIX

Durante el Romanticismo, los *tempi* procedentes del período clásico solían mezclar, igualmente, velocidad con carácter, aunque, como se ha mencionado, ya Beethoven, en torno a 1817, aportó un sistema de anotación independiente, con el valor de *tempo* expresado mediante la indicación metronómica, y el carácter, a su vez, a partir de una indicación en lengua vernácula, propuesta que no fue seguida de manera constante por él mismo –dado que regresó a los *tempi ordinari* del siglo XVIII en sus últimas obras–, ni por los compositores del siglo XIX.

Así se observa en algunas obras de la época, como en la *Sonata Op. 90*, de 1814, donde la indicación de *tempo* y carácter aparecen en la misma expresión, sin *tempo ordinario* –*Mit Lebhaftigkeit and durchaus mit Empfindung und Ausdruck* [con vivacidad y bastante sentimiento y expresión]–, mientras que, por el contrario, en la *Sonata Op. 101*, de 1816, observamos dos anotaciones, una para la velocidad, con aspecto de *tempo ordinario*, *Allegretto ma non troppo*, y otra para el carácter –*Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung* [un poco animado y con el sentimiento más íntimo]–, sin marcas de metrónomo –aunque, por aquella época, 1816, Beethoven estaba inmerso en el proceso frenética de metronomización de sus obras sinfónicas–.



Figura 7. L. v. Beethoven, *Sonata en Mi menor Op. 90, I* (primera edición)



Figura 8. L. v. Beethoven, *Sonata en La mayor Op. 101, I* (primera edición)

El metrónomo, empero, siguió funcionando como referencia de velocidad en la música, sin embargo, no evitó, de nuevo, diversas controversias similares a las suscitadas en torno a la obra de Beethoven. Ante la falta de indicaciones metronómicas *originales* del autor, en la década de 1860, Clara decidió revisar todas las marcas de metrónomo de la obra de su esposo y añadir las que faltaban, bajo la sospecha –curiosamente, igual que en el caso de Beethoven– de que el dispositivo utilizado hubiese sido defectuoso, opinión que apoyó Hans von Bulow, por lo que la primera edición metronomizada fue publicada por Breitkopf und Härtel en 1879, más de treinta años después de la muerte de Robert y, en algunos casos, hasta cincuenta años después de la composición de muchas obras.

En la *Fantasia Op. 17* (1836), por ejemplo –una obra dedicada a Beethoven, precisamente, para el homenaje organizado por Liszt en Bonn–, podemos encontrar indicaciones de carácter en todos los movimientos, junto a las marcas de metrónomo añadidas por Clara:

- I. *Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen* [recitar bastante apasionado y fantástico].
- II. *Mässig, durchaus energisch* [moderado, bastante enérgicamente].
- III. *Langsam getragen, durchweg leise zu halten* [lentamente apoyado, mantener constantemente tranquilo].

Por otra parte, a nivel general, el *tempo* en el Romanticismo se hizo más fluido, incluso, mucho más flexible, principalmente, gracias a un nuevo modelo de articulación, a saber, un *legato* extremadamente *cantabile*, a semejanza de la ópera belcantista. A causa de esta nueva idea de articulación surgieron, a su vez, nuevos modelos dinámicos y texturales, que desterraban la simplicidad de la melodía acompañada del Clasicismo, a los que colaboró el uso sistemático del pedal en el piano, de modo que, a finales de los años veinte del siglo XIX, los antiguos *tempi ordinari* se volvieron más rápidos que los del siglo XVIII, baste mencionar el ejemplo del *allegretto*, que se convirtió en un *allegro* expresivo. Por este motivo, afloraron los temas de carácter lírico e íntimo –de gran influencia italiana, propiciados por la circunstancia *social* de la música de salón–, que encontraron en la técnica del *rubato* un aliado idóneo en el afán de expresividad de los compositores de la época.

Así pues, tanto el *rubato melódico* como el *estructural* se hallaron presentes en la música de la primera mitad del siglo XIX, sobre todo, en la música de Chopin, cuya filiación estética con la obra de Mozart, por un lado y, por otro, con la ópera italiana y la mazurka polaca, le permitieron poseer la técnica de *rubato* más depurada de la época:

Rubato nunca debería ser una invitación a la anarquía. El secreto, tal como Chopin lo practicaba, era que siempre se mantenía el sentido de los valores de las notas individuales, fuera cual fuera el desplazamiento rítmico temporal. El ritmo podía fluctuar pero nunca el pulso métrico subyacente. Así una negra así sería siendo una negra y una corchea con puntillo seguía siendo una corchea con puntillo (...) Von Lenz, cita a Chopin diciendo “la mano izquierda es la que guía, no debe vacilar ni

perder terreno. Con la mano derecha se puede hacer lo que se quiere o lo que se puede. Supongamos que una pieza dura un número dado de minutos; tocar el total llegará ese tiempo, pero en los detalles podrá haber desviaciones” (...) La famosa definición de Liszt dice casi lo mismo, pero alegóricamente: “¿Ven esos árboles? El viento juega entre las hojas, la vida se despliega y se desarrolla abajo, pero el árbol permanece siempre igual: ¡Eso es el *rubato* de Chopin! (Schonberg, 1990: 131).

De esta forma, encontramos algunas indicaciones de *rubato* –incluso, *poco rubato*–, sobre todo, en las obras de Chopin pertenecientes a su juventud y primeros años en París, a saber, *Trio Op. 8* y *Rondó Op. 16*, publicadas, por primera vez, en Londres por Wessel & Co; el final del tercer tiempo del *Concierto Op. 21*, en la parte de piano; *Mazurka Op. 6/2* y *Nocturno Op. 9/2*, publicados, por primera vez, en Leipzig, por Kistner y comercializados en París por Schlesinger; *Nocturno Op. 15 n.º 3* y *Mazurka Op. 24 n.º 1*, publicados por Schlesinger, y, finalmente, dos obras, con anotaciones de *rubato* más dudosas, dado su carácter póstumo, la *Mazurka Op. 67 n.º 3* y la *Polonesa en Sol sostenido menor*. Todo indica, según ha elucidado Eigeldinger (1986), que, a partir de 1836, Chopin dejó de anotar el término *rubato*, que inducía a la confusión de sus contemporáneos, con interpretaciones exageradas, lejos de los *tempi* sutiles de los modelos mozartianos del siglo XVIII.

Por tanto, aunque las anotaciones de *rubato* en la música de Chopin son más bien limitadas, la propia textura de su música, profusa en ornamentación, propicia constantes alteraciones, con pasajes de gran elaboración rítmica e indicaciones de *tempo* y carácter que varían, de manera muy sutil, el *tempo* básico establecido desde el comienzo. De este modo, Chopin se convirtió en el gran maestro del *tempo* hasta su muerte, en 1849, dado que adaptó los dos modelos del siglo XVIII y los transformó en esquemas típicamente románticos –muy imitados, incluso, hasta el siglo XX–, a saber: el *rubato melódico*, con el precedente instrumental de Mozart, devino en una escritura más ajustada al sonido resultante, con la ligera sincopación entre melodía y acompañamiento, a través de numerosos ejemplos de *fermatas*, grupos irregulares y pasajes de ornamentación, mientras que el *rubato* estructural, por su parte, devino en complejos experimentos polimétricos y polirrítmicos, de gran inspiración para los compositores del siglo XX a causa de su hábil superposición de planos.

Al igual que la de Mozart, salvando las típicas distancias estético-históricas, la textura chopiniana que posibilita el *rubato melódico* contiene un modelo sumamente estable de acompañamiento –a través de patrones fijos–, bajo una melodía *legato*, entendida desde una gran elasticidad rítmica, *cantabile*, a imagen de la fluidez de la voz humana:



Figura 9. F. Chopin, *Barcarolle Op. 60*

Incluso, la progresiva desincronización entre melodía y acompañamiento, ya presente en las arias italianas del XVII, puede observarse, anotada de manera literal, en muchos pasajes chopinianos, a causa de una marcada elasticidad en la melodía sobre el diseño fijo del acompañamiento, en evidente desfase, textura que requerían, a su vez, su famoso *ataque sin percusión* (Chiantore, 2002: 336).

Figura 10. F. Chopin, Nocturno en Do sostenido menor Op. posth

En el caso del *rubato estructural*, en el siguiente ejemplo se advierte un ejemplo de *ralentización* de la melodía, igualmente flexible, a partir de un diseño de tres planos superpuestos con una compleja estructura rítmica de carácter polimétrico.

Figura 11. F. Chopin, Cuarta Balada Op. 52

Al margen de Chopin, el *rubato*, en todas sus variantes, se convirtió en un fenómeno generalizado de la época, como se observa, por ejemplo, en el tercer movimiento de la *Fantasia Op. 17* de Schumann, en este caso, mediante el *rubato melódico*, en un tema que comparte *contorno melódico* (Reti, 1951) y diseño de acompañamiento con el segundo tema del *Scherzo n.º 2* de Chopin²:

² El *Scherzo n.º 2* de Chopin fue escrito y publicado en 1837, mientras que la *Fantasia Op. 17* fue compuesta en 1836, pero no se publicó hasta 1839, después de una revisión por parte del autor frente a la versión original. Probablemente, a estas alturas es casi imposible conocer cuál de las dos obras fue compuesta primero y si inspiró la segunda, o no.



Figura 10. R. Schumann, *Fantasie Op. 17, III*

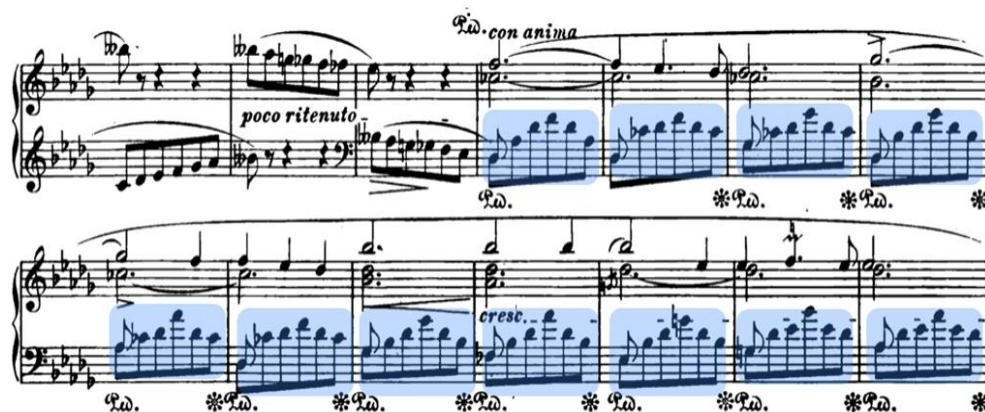


Figura 11. F. Chopin, *Scherzo n° 2*

En el caso de una de las obras paradigmáticas del siglo XIX, la *Sonata en Si menor* de Liszt (1852), se aprecia una gran profusión de indicaciones de *tempo*, *rubato melódico* y *rubato estructural*, de hecho, una de las virtudes de la obra reside en concatenar, de manera fluida, en un sólo movimiento, los cuatro tiempos de la sonata y los cinco temas integrantes –a partir de tres únicos motivos generadores– con la coherencia discursiva que exigía una obra de gran formato y larga tradición estructural anterior, como la forma sonata.

Los casos de *rubato* estructural y melódico se suceden en Liszt con gran facilidad, dado que su técnica de transformación temática permite cambiar no sólo la configuración musical de un tema dado, sino también, el carácter del mismo. En el siguiente diagrama se puede apreciar un *rubato* de tipo estructural, en el enlace entre el tema introductorio y el tema conclusivo –que contiene una nota repetida en el bajo y una secuencia cromática en la línea de la melodía–, con ayuda de una indicación de *smorzando*, y, a continuación, un *rubato* de tipo melódico en el tema conclusivo, con la indicación de *cantando espressivo*, a través de la línea superior, inspirada en el tema de la segunda sección de la sonata –la nota repetida–, sobre un acompañamiento a partir de bloques, que debe ser interpretado conforme al *tempo* básico, independientemente de las fluctuaciones de la mano derecha:

147 33

152 rall. cantando espressivo smorz. pp

l'accompagnamento piano

Figura 12. F. Liszt, *Sonata en Si menor, I*.

Incluso, en el ámbito del desarrollo temático, el *tempo* juega un papel fundamental en el contexto del limitadísimo material musical de la obra, visto que un mismo tema puede transformarse según las necesidades estructurales de la sonata –en el ejemplo siguiente, como tema principal de la segunda sección y, posteriormente, como tema conclusivo–, pero, también, en función de las condiciones expresivas requeridas, donde, en efecto, *tempo* y carácter son determinantes a la hora de definir la identidad del tema, sobre todo, si es susceptible de adoptar alteraciones procedentes del efecto del *rubato melódico*:

105 Grandioso tema 4 ff

108 fff sf

Figura 13. F. Liszt, *Sonata en Si menor, I*, tema 4 (segunda sección)

191 agitato tema 4

Figura 14. F. Liszt, *Sonata en Si menor, I*, tema 4 (tema conclusivo)

De este modo, a partir de 1850, el fenómeno del *rubato* continuó presente en el discurso musical, sin embargo, debido a diversos excesos procedentes, en buena medida, de las

corrientes *dilettantes* de la época, el término *rubato* cobró un significado casi despectivo, como efecto amanerado y excesivamente sentimental, relativo a la interpretación de músicos *amateur* –en especial, en el ámbito doméstico–, pero también de músicos profesionales, incluso, consagrados –lo que motiva la expresión de *anarquía* de Schonberg–, que obligó a muchos tratadistas de comienzos del siglo XX –de ahí la expresión de Debussy (2003), *Monsieur Croche anti-dilettante*–, a advertir sobre los peligros del *rubato* excesivo, o sobre su aplicación indebida en compositores ajenos a este fenómeno, como J. S. Bach:

En mis frecuentes viajes y estancias en Alemania, que hice a partir del año 1899, me sorprendió en extremo la interpretación tan elástica y llena de emoción que daban los directores de orquesta célebres y los grandes pianistas a las obras de Bach, Mozart y Beethoven, cuando en nuestro país existía la tradición de la cuadratura rítmica y la precipitación de los tiempos de tales obras, y sólo concebían el *rubato* en algunas obras, especialmente, las de Chopin (Riemann, 2005: 169-70).

De esta forma, a finales del siglo XIX, el uso de un *rubato* exagerado, que deformaba los sutiles *tempi* de los primeros compositores románticos, conllevó la aparición, durante las primeras décadas del siglo XX, la corriente de *fiel a las notas*, criticada por Furtwängler, como paso previo, tal vez, a la progresiva *mecanización* del *tempo* de la música durante el resto del siglo XX –fenómeno que coincide con la invención del gramófono y otros sistemas de grabación y reproducción del sonido, con una nueva vuelta de tuerca, en esta ocasión, tecnológica, a la cuestión del *tempo*–.

CONCLUSIONES

A partir de las reflexiones anteriores, se infiere la importancia del *tempo* sobre la expresividad de la música y las sucesivas transformaciones estéticas habidas en la música del período clásico-romántico. Asimismo, la interpretación instrumental sufrió una marcada evolución desde el siglo XVIII, a través de lo que se denominó *gusto*, un precepto fundamental en el Clasicismo preconizado por Tosi, y que dependía, en buena medida, de la capacidad de alteración del *tempo* básico del intérprete:

Quien no sabe robar el tempo al cantar, no sabe componer, ni sabe acompañarse a sí mismo, y se queda privado del mejor gusto y de la mejor comprensión. / El *tempo rubato* en el estilo patético es un hurto glorioso propio de quien canta mejor que los demás, siempre que la sabiduría y el ingenio sepan cómo realizarlo bellamente (Tosi en Cirillo, 2015: 222).

En el estilo clásico, el *gusto* se convirtió en la mejor cualidad que podía adornar a un ejecutante, como quintaesencia de la comunión entre las ideas del compositor y la propia creatividad del intérprete:

Hoy día, cuando decimos que un músico tiene gusto, en general queremos decir que no hace pesar demasiado su personalidad sobre su música. Pero cada época tiene sus propias nociones sobre el gusto y en el siglo XVIII se le daba el sentido precisamente opuesto: la habilidad que tenía el músico de introducir su propia personalidad –su técnica, su estilo, su maestría musical– en lo que tocaba, fuera una música compuesta por él o no. Pero había límites y según ellos se juzga el gusto del músico. Si realmente quería algo propio a partir del esqueleto de notas que tenía enfrente, tenía buen gusto, si excedía los límites de su responsabilidad haciéndose en una exhibición estúpida, insulsa o sin originalidad, se sospechaba de su gusto (Schonberg, 1990: 25-26).

Así pues, el *gusto*, que regía la composición y, por tanto, la interpretación de la música en el Clasicismo (Rosen, 2010), se sustituyó, durante el siglo XIX, por *expresión*, con sus correspondientes directrices estéticas, dictadas por el nuevo estilo musical:

Lo creativo en el clásico es la elaboración de los temas, el tipo de una construcción formal, por el cual la adopción de un tema o una melodía de otro compositor todavía no es un plagio. Lo creativo en el romántico es, sin embargo, la creación de la melodía. En el Clasicismo, la sucesión de notas es una pieza para la construcción de las ideas; en el Romanticismo, se agota la construcción de ideas en la sucesión de notas (Swarowsky, 1989: 25).

En muchos aspectos, a Beethoven se le puede considerar el primer pianista romántico: violó todas las leyes en nombre de la expresión –porque en el siglo XIX la palabra *expresión* ocuparía el lugar del *gusto* del siglo XVIII–, y pensó en términos de orquesta, y logró efectos orquestales con el piano (Schonberg, 1990: 38).

De esta manera, podría decirse que la expresividad de la música romántica, frente a la de la música clásica, no es más apasionada, sino que surgió a causa de la densidad en varios parámetros simultáneos, en especial, *tempo*, articulación y textura, que incidieron, directamente, sobre el aspecto del discurso musical y, por ende, sobre el poder afectivo de la música.

Así pues, el *tempo* se erige como uno de los parámetros fundamentales de la transición entre Clasicismo y Romanticismo, por lo que, junto a las indicaciones escritas de la partitura, deberían considerarse las convenciones estilísticas que le son propias en cada momento, a partir de las siguientes directrices, es decir, las conclusiones de este estudio:

- Que los *tempi ordinari* del Clasicismo se establecieron como referencia en la música del siglo XVIII como mezcla de *tempo* y carácter.
- Que la fluida articulación romántica posibilitó *tempi* más rápidos en el siglo XIX.
- Que los *tempi ordinari* del Clasicismo eran más lentos que los del Romanticismo.
- Que Beethoven descubrió la necesidad de separar las indicaciones de *tempo* de las de carácter, pero que no fue exhaustivo en las obras de sus últimos años.
- Que las indicaciones de metronomización no son absolutamente fiables y que no indican la misma velocidad para toda la obra, sujeta a diversas alteraciones, como el *rubato*.
- Que el *rubato* es un fenómeno más antiguo de lo que habitualmente se cree, referenciado desde el siglo XVII.
- Que el *rubato melódico*, el más antiguo, es susceptible de aparecer en cualquier tema *cantabile*, que supone un ligero efecto de síncopa entre acompañamiento y melodía, y que aparece en las obras de Mozart, durante el siglo XVIII, cuyo estilo fue adaptado por Chopin en el siglo XIX.
- Que el *rubato estructural*, que afecta al discurso musical por completo, es susceptible de aparecer, como un *ritenuto*, en cambios de frase y/o sección.
- Que el *rubato estructural* resulta más evidente y utilizado, sobre todo, en pasajes de transición del discurso musical, por el contrario, el *rubato melódico* puede aparecer en cualquier tema *cantabile*, de modo que puede resultar más difícil de identificar, pero forma parte del estilo interpretativo de buena parte de los compositores procedentes del período estudiado.

De este modo, reivindicamos, por parte del intérprete, el conocimiento de los códigos *simbólicos* de la partitura, como método de re-creación y co-creación de la obra musical, a través de la herramienta de la escucha.

La algo trivial expresión de los pedagogos «tienes que escucharte mejor» posee en ese momento un significado útil, al referirse a la disponibilidad por separado de los distintos aspectos de la música. Tales aspectos o parámetros son la conducción del *tempo*, el ritmo, la dinámica, la articulación y el timbre (Mantel, 2010: 26).

Así será posible utilizar la capacidad de audición interior, tan necesaria en el proceso de estudio del alumno y, por ende, del futuro intérprete, a partir del manejo del *tempo*, en función de las condiciones estéticas de cada obra, que plantean, siempre, nuevos y apasionantes desafíos.

REFERENCIAS

- Agricola, J.F. (1757). *Anleitung zur Singkunst*. Berlin.
- Ansermet, E. (2000). *Escritos sobre música*. Barcelona: Idea Música.
- Bacon, R. M. (1824). *Elements of Vocal Science, being a Philosophical Enquiry into some Principles of Singing*. London.
- Brendel, A. (2013). *De la A a la Z de un pianista*. Barcelona: Acantilado.
- Chiantore, L. (2002). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza.
- Corri, D. (ca.1810) *The Singers Preceptor*. London.
- Cirillo, A. (2015). *Johann Joachim Quantz y su aportación a la cultura musical del siglo XVIII*. (Tesis, documento no publicado). Universidad de Murcia. Murcia.
- Debussy, C. (2003). *El señor Corchea y otros escritos*. Madrid: Alianza.
- Eigeldinger, J. J. (1986.) *Chopin: pianist and teacher – as seen by his pupils*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ferguson, H. (2003). *La interpretación de los instrumentos de teclado*. Madrid: Alianza.
- Furtwängler, W. (2012). *Sonido y palabra*. Barcelona, Acantilado.
- Gauldin, R. (2009). *La práctica armónica en la música tonal*. Madrid: Akal.
- Hiller, J.A. (1774). *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange*. Leipzig.
- Hiller, J.A. (1780). *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*. Leipzig.
- Hudson, R. (2001). *Rubato*. Grove Music Online. London: Oxford University Press.
- Kühn C. (2007). *Tratado de la forma musical*. Madrid: Mundimúsica.
- Lasser, J.B. (1798). *Vollständige Anleitung zur Singkunst*. Munich.

- Madigan, M. (2008). *Un acto de libertad. Charlando con Antoni Ros-Marbà*. Madrid: Ediciones Autor.
- Mantel, G. (2010). *Interpretación. Del texto al sonido*. Madrid: Alianza.
- Marpurg, F.W. (1755). *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlin.
- Metzger, H. K., y Riehn, R. (eds.) (2003). *Beethoven: el problema de la interpretación*. Cornellà de Llobregat: Idea Books.
- Metzger, H. K. (2003). Restitutio Musicae, en Metzger, H. K., y Riehn, R. (eds.), *Beethoven: el problema de la interpretación*. Cornellà de Llobregat: Idea Books.
- Nathan, I. (1836). *Musurgia vocalis*. London.
- Reti, R., (1951). *The thematic process in music*. New York: The Macmillan Company.
- Riehn, R. (2003). La relación de Beethoven con el metrónomo en Metzger, H. K., y Riehn, R. (eds.), *Beethoven: el problema de la interpretación*. Cornellà de Llobregat: Idea Books.
- Riemann, H., (2005). *Manual del pianista*. Cornellà de Llobregat: Idea Books.
- Rosen, C. (2010). *Música y sentimiento*. Madrid: Alianza.
- Rosen, C. (2005). *Las sonatas para piano de Beethoven*. Madrid: Alianza.
- Rosenblum, Sandra P. (1994) The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries, *Performance Practice Review*: Vol. 7: No. 1, Article 3. DOI: 10.5642/perfpr.199407.01.03
- Schoenberg, A. (1990). *Fundamentos de la composición musical*. Barcelona: Labor.
- Schonberg, H. C. (1990). *Los grandes pianistas*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- Stadlen, P. (2003). Beethoven y el metrónomo, en Metzger, H. K., y Riehn, R. (eds.), *Beethoven: el problema de la interpretación*. Cornellà de Llobregat: Idea Books.
- Swarowsky, H. (1989). *Defensa de la obra*. Madrid: Real Musical.
- Vela, M. (2018). Códigos simbólicos de la obra musical: influencia sobre la construcción de la interpretación instrumental. *Revista musical de Venezuela*, número 55, pp. 94-118.
- Vela, M. (2017). La noción de paradigma en el estilo musical. *Sinfonía virtual*, Vol. 32.

ESTUDIO DE LA HISTORIA A TRAVÉS DE LA MÚSICA: LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA

STUDY OF HISTORY THROUGH MUSIC: THE WAR OF INDEPENDENCE

Francisco José Rosal Nadales
Investigador independiente

RESUMEN

El presente artículo quiere mostrar la importancia de la Música para el aprendizaje de la Historia y viceversa. Para ello ofrece una visión de la Guerra de la Independencia a partir de cuatro obras musicales. Se muestran aspectos de la resistencia de Zaragoza y Cádiz, la no obediencia al rey José Bonaparte, la Constitución de 1812 o el triunfo en Vitoria. Con ello pretendemos ofrecer a los profesores de Música y de Historia un cauce para caminar juntos en el conocimiento de nuestro pasado.

Palabras clave: Guerra de la Independencia; Oudrid; Chapí; Chueca; Beethoven; Historia.

ABSTRACT

The present article wants to show the importance of Music for learning History and in the opposite direction. For this, it offers a vision of the War of Independence based on four musical works. It shows aspects of the resistance of Zaragoza and Cádiz, the non-obedience to King José Bonaparte, the Constitution of 1812 or the triumph in Vitoria. With this we intend to offer the teachers of Music and History a channel to walk together in the knowledge of our past.

Keywords: Peninsular War; Oudrid; Chapí; Chueca; Beethoven; History.

INTRODUCCIÓN

Los grandes acontecimientos históricos suelen dejar su huella en los creadores, de tal manera que, bien en el mismo momento, bien años después, aparecen reflejados en obras literarias, pictóricas o musicales. La Guerra de la Independencia no podía ser una excepción. Bastaría con leer los *Episodios Nacionales* de Galdós, recrearnos ante los cuadros de Goya o escuchar las variadas obras musicales que mostraron en sus acordes los complejos y difíciles momentos vividos por el pueblo español a comienzos del siglo XIX. Culminado el periodo de celebración del bicentenario, temiendo que se apague su difusión¹, proponemos un recorrido por varias creaciones inspiradas en la Guerra de la Independencia, que sirva conjuntamente para la Música y para la Historia, que pueda ser adaptado por los profesores de una u otra especialidad, pues ambas disciplinas no caminan solas y, en muchísimas ocasiones, las obras musicales ofrecen a los estudiantes -y al público en general- la posibilidad de conocer la Historia de una forma entretenida, quedándose en las mentes de quienes las escuchan y transmitiéndose durante años. Salvaremos, así, un escollo importante en nuestras clases, compartimentadas de tal manera que un alumno puede preguntar -y lo hacen- por qué se le habla de Beethoven cuando el tema que están trabajando son las guerras de Napoleón en Europa y viceversa.

La intención no es repasar todas las piecitas que el ingenio patrio acuñó para enfrentarse al invasor; estas se pueden leer, por ejemplo, en el *Cancionero de la Guerra de la Independencia* y escuchar en las grabaciones disponibles. Ahora solo pretendemos ofrecer un muestrario de obras consideradas cultas, españolas y europeas, que tuvieron su fuente de inspiración en la tragedia que se desarrolló desde el 2 de mayo de 1808 hasta la expulsión de los franceses del territorio español, en 1814. Las presentaremos en orden cronológico de los hechos en los que se inspiran y no en el de su creación, mostrando su contenido histórico y cómo es recreado.

CRISTÓBAL OUDRID: *EL SITIO DE ZARAGOZA*

Cristóbal Oudrid no vivió la guerra pues nació en Badajoz en 1825. Su padre fue un soldado flamenco del ejército de Napoleón que había emigrado a España (Cotarelo, 1934, p. 205). Este pudo haberle contado a Cristóbal, en el caso de haber estado él mismo presente, algún aspecto de la Guerra de la Independencia, pero no tenemos constancia de ello. En lo que sí hay consenso es que su padre le enseñó al joven solfeo y a tocar algunos instrumentos de viento. Oudrid aprovechó tan bien esas enseñanzas, junto con otras de piano, que pudo ganarse la vida como concertista, compositor y director de orquesta de los principales teatros madrileños, como el Real y el de la Zarzuela. Hoy día es conocido como autor de zarzuelas, principalmente *El molinero de Subiza* y *El postillón de la Rioja*.

En el campo de la música para rondalla o banda, Oudrid pervive como padre de *El sitio de Zaragoza*, también conocida como *Los sitios de Zaragoza*. Este segundo título sería más acertado y útil para la enseñanza de la Historia, pues fueron dos los sitios que sufrió la capital maña. Se trata de una obra que rememora y trata de transcribir musicalmente los asedios que la capital de Aragón sufrió tras la invasión francesa. Existen varias versiones realizadas en diferentes momentos y por compositores distintos. La obra original del autor incluía una rondalla (tiempo de jota) y se presentó como música incidental -recordemos el *Egmont*, de Beethoven- en el drama de 1848 *El sitio de Zaragoza*, de Juan Lombía; gustó

¹ Afortunadamente, todavía se recuerdan algunas iniciativas acertadas, como la exposición de 2015 en la Biblioteca Nacional de España sobre las zarzuelas inspiradas en la Guerra de la Independencia, el concierto-conferencia celebrado en Fernán Núñez el 9 de mayo de 2015 (Banda del Círculo Cultural Caliope y el autor de este artículo como conferenciante) o la tesis *Hasta morir o vencer. La Guerra de la Independencia en la zarzuela*, UNED, abril de 2017 (también de quien firma el presente artículo).

tanto que Oudrid realizó una fantasía militar a partir de sus temas. Un año más tarde, el crítico Emilio Cotarelo daba cuenta de la presencia de la citada rondalla en la zarzuela titulada *La batalla de Bailén*, de la que confirmaba su poco éxito mientras decía que fue muy aplaudida la música de Oudrid (Cotarelo, 1934, p. 235).

En 1859 se publicó una transcripción para piano de dicha rondalla a cargo de José Rogel. Mucho tiempo después (antes de 1930, pues se conserva grabación en disco de gramófono de ese año), el maestro José María Martín Domingo hizo una famosísima instrumentación para banda, la cual se difundió por toda España gracias al poder de comunicación de esta agrupación y a su presencia en todo el territorio nacional. Hoy día la podemos escuchar en multitud de versiones: para piano, para acordeón, para rondalla (como la versión de G. Lago realizada sobre 1958), para banda, etc., lo que da muestra de su popularidad y la confirmación de que esta música contribuyó, como otras zarzuelas o himnos, por ejemplo, a popularizar los acontecimientos de los sitios de Zaragoza. Como no ha sido posible localizar la partitura original de Oudrid, hemos utilizado para este estudio las citadas transcripciones para piano de Rogel y para banda de José María Martín Domingo².

En el terreno de la Historia y gracias al contenido e intención de esta obra, el profesorado puede describir cómo la capital aragonesa, bajo el mando de Palafox, sufrió su primer asedio entre junio y agosto de 1808, cuando la derrota en Bailén obligó a los franceses a retirarse. En diciembre volvieron otra vez a sitiarse, con casi 50 000 hombres, consiguiendo entrar en la ciudad en febrero y tras una lucha desesperada, llegando al combate casa por casa. La resistencia de Zaragoza, como la de Gerona, sorprendió a los franceses y les obligó a distraer gran número de tropas que no pudieron emplear en otros campos de batalla (véase De Diego, 2008, p. 224 y ss).

En la versión para banda de *El sitio de Zaragoza* se pueden escuchar varios toques militares, como el de “Llamada y tropa”, con lo que intenta el compositor mostrar la situación allí vivida de la forma más realista posible. Los enemigos franceses están simbolizados por una melodía, *Le chant de l'oignon*, que solían cantar sus granaderos. Inmediatamente aparece la música que representa a los defensores: encontrándonos en Zaragoza, se trata de una jota, obviamente. La jota se convirtió, tras la Guerra de la Independencia, en un símbolo de la lucha de los aragoneses, utilizándola multitud de compositores para representar aquella resistencia. Los dos temas se van alternando hasta que, finalmente, triunfa un nuevo canto de jota; es la victoria de los españoles sobre los franceses lo que así se representa. Resulta interesante escuchar cómo de fondo aparecen los cañonazos y las descargas de fusilería, encarnados en el golpe seco del bombo y la notas rápidas de la caja. Seguramente se trate de otro alarde de realismo que el compositor quiso incluir, bien como efecto puramente sonoro para llamar la atención de los oyentes, bien como homenaje a las víctimas de aquellas sangrientas jornadas y expresión de la vida bajo el continuo cañoneo. Beethoven, 40 años antes, había empleado los mismos recursos sonoros en *La victoria de Wellington*, de la cual trataremos al final de estas páginas.

RUPERTO CHAPÍ: *EL TAMBOR DE GRANADEROS*

La zarzuela, con libreto de Emilio Sánchez Pastor³ y estrenada el 16 de noviembre de 1896 en el Teatro Eslava de Madrid, hace referencia a hechos ficticios encuadrados en los últimos días del mes de julio de 1808, cuando se conoce en la capital la derrota de los franceses en Bailén a manos de Castaños y Reding. El profesorado de Historia encontrará en esta zarzuela un ejemplo de cómo una batalla podía tener consecuencias sobre el territorio de todo un país, aunque fuese temporalmente. Efectivamente, ese desastre de las

² Agradezco al profesor Juan Antonio García Mesas el haberme facilitado estas dos últimas partituras, así como las instructivas conversaciones que hemos mantenido sobre el tema.

³ El trabajo del libretista no fue tan bien recibido como la música de Chapí (véase Iberní, 1995, p. 213-214).

hasta entonces imbatibles tropas imperiales, anunciado por un oficial al final de la zarzuela, supuso que el rey José I, otro de los referentes históricos de la obra, tuviese que abandonar la corte.

Pero en esta zarzuela el contexto histórico no es el único plano de atención; en igualdad de importancia aparece el típico conflicto amoroso, hasta el punto de que podemos afirmar que historia y vida personal se funden en la obra, teniendo consecuencias la una en la otra. De hecho, son los citados acontecimientos históricos de Bailén, junto con la huida del rey José y que el padre del protagonista sea nombrado Corregidor de Madrid por Fernando VII, los que salvan a los enamorados de un desenlace fatal.

El fragmento más patriótico y cercano al tema que nos ocupa es el de la jura de bandera. Napoleón había conseguido que la dinastía reinante en España, los Borbones, representados por Carlos IV y su hijo Fernando VII, cediesen sus derechos al corso, quien, a su vez, regaló la corona a su hermano José, rey de Nápoles hasta ese momento. José I Bonaparte quiso asegurarse la lealtad de los españoles por decreto, exigiéndoles prestar juramento de fidelidad hacia su persona (véase García Cárcel, 2007, pp. 57-75). Muchos se avinieron, bien por aquiescencia, bien para conservar un puesto en la administración y no pasar hambre. Pero otros muchos se negaron y tal situación es la que se refleja en este fragmento de la jura de bandera que ahora tratamos. La pieza puede servir para mostrar la complicada situación que vivieron muchos españoles que acabaron enfrentados al tener que optar por un monarca apoyado por las bayonetas (José I) y otro retenido en Francia (Fernando VII), así como las represalias que sufrieron los afrancesados (se les llamó, entre otras muchas lindezas, “malos españoles”) al finalizar la guerra.

Este rey Bonaparte, apodado de mil maneras despectivas (Pepe Botellas, Pepino el Tuerto) y vilipendiado sin fin, parece ser, a la luz de investigaciones más imparciales, que era bastante más culto que muchos de sus predecesores Borbones; protegió las artes, mejoró la Hacienda e intentó atraerse al pueblo mostrando cercanía con él. En definitiva, pudo hacer de España un país más moderno; pero no le dejaron porque vino impuesto por los cañones extranjeros. Con ello se puede ver cómo las zarzuelas recogen un modo de lucha contra el invasor que fue muy eficaz en su momento: el desprestigio, la mentira y la mofa del adversario para mantener vivo el ansia de lucha contra la ocupación.

La citada jura comienza con una marcha militar que permite el lucimiento de los soldados en el escenario, algo vistoso y muy del gusto del tiempo de su estreno. A continuación, el coronel del regimiento, afrancesado, solicita a los soldados que juren la bandera, pero haciendo una alusión directa al nuevo rey francés (Valencia, 1962, p. 471):

*Los que van a jurar la bandera
que adelanten un paso hacia el frente;
a formar a este lado en hilera
a las órdenes del subteniente.
¿Juráis todos morir por la patria,
defendiendo su nombre y su ley?
¿Y al señor José Bonaparte,
soberano y legítimo rey?*

El tambor del regimiento se niega a tal infamia. El personaje está interpretado por una mujer debido a su juventud. Esta situación, llamativa hoy día, no debe extrañar, pues era algo habitual en los espectáculos líricos de los siglos pasados. Pues bien, su negativa a jurar obediencia a un rey impuesto le acarrea orden de prisión y fusilamiento. En la zarzuela se muestra otra situación histórica, pues el chico no quiere que su nombre aparezca junto al de los oficiales que sí habían prestado juramento y que eran amenazados continuamente

por los patriotas Así se puede comprobar gracias a las investigaciones de Gabriel Lovett: “Se encontraban carteles todas las mañanas amenazando a todos los oficiales españoles que habían prestado juramento de lealtad a José” (Lovett, 1975, p. 92). El efecto patriótico de la pieza es fuerte, pero ya lo hemos dicho: estamos en una zarzuela donde el aspecto histórico y el amoroso se superponen, y el tambor Gaspar también se niega a jurar la bandera porque eso significa su ingreso definitivo en el regimiento y su separación de la mujer a la que ama (Valencia, 1962, p. 471):

*¡Yo ni beso, ni juro esa infamia!
de la Patria ignominia y baldón(...)
¡Qué me importa la vida sin honra;
es mejor por la patria morir!*

En ambos casos, en el del coronel afrancesado y en el del tambor rebelde, se habla de patria, pero ninguno piensa en la misma, aunque curiosamente estén hablando de la misma. Se puede observar aquí el desgarró que produce cualquier guerra en la que se ven envueltos ciudadanos de una misma nación pero enfrentados por sus ideas. De hecho, los españoles iban a tener sobradas ocasiones para comprobarlo. Por tanto, los profesores de Historia encontrarán en este fragmento de *El tambor de granaderos* un buen ejemplo para motivar a sus alumnos a reflexionar sobre un asunto tan delicado.

La zarzuela termina felizmente, como no podía ser de otro modo. Gaspar, el protagonista, ha logrado su bien individual (su prometida) y su bien colectivo (la libertad de los españoles que resisten). Ha conseguido mantener a salvo su amor y, al mismo tiempo, no ha caído en las redes de los “malos españoles” afrancesados. La patria, la suya, está a salvo; aunque no por mucho tiempo. Efectivamente, cuando se echa el telón en la obra, el espectador se queda con la sensación agradable de la victoria española. Sin embargo, en la realidad, Napoleón se encargó, meses después, de volver a colocar a su hermano en un trono que José, ni había pedido ni lo quería.

FEDERICO CHUECA Y JOAQUÍN VALVERDE: CÁDIZ

Cádiz fue calificada por sus autores, el libretista Javier de Burgos Larragoiti y los compositores Federico Chueca y Joaquín Valverde, de “Episodio nacional, cómico, lírico y dramático, en dos actos”. Su estreno en el Teatro Apolo de Madrid, el 20 de noviembre de 1886, contribuyó a afianzar el teatro por horas en ese local, al que los madrileños y los melómanos denominarían la catedral del Género Chico. Incluida dentro del Género Chico, como decimos, a pesar de los dos actos reseñados, esta zarzuela cumple muy bien con todos los calificativos indicados más arriba: como los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, quien escribió uno con el mismo título, recoge un episodio de la historia de España cargado de dramatismo y, al mismo tiempo, lo trata con la gracia omnipresente en nuestro género lírico y en la capital gaditana.

Igual que ocurría en *El tambor de granaderos*, se combinan esta obra los aspectos generales e históricos con los particulares y amorosos; aquí también encontramos a la joven enamorada del militar patriota, y ambos en lucha con el viejo reaccionario y avaro. Pero, el profesorado de Historia, al contrario que en la obra anterior, comprobará cómo en *Cádiz* el elemento histórico es de mucha más presencia y calado, afectando a la mayoría de los números musicales hasta el punto de que se puede afirmar que el verdadero protagonista es el pueblo. La variedad de asuntos históricos que se pueden explicar e ilustrar con esta zarzuela no tienen parangón en otra obra del ya citado Género Chico.

Tras el preludeo, la zarzuela se inicia de la forma más patriótica posible: un grupo de ciudadanos, temerosos de la llegada de los franceses, narran cómo piensan defender su ciudad del ataque. Al final del fragmento, el toque militar que llama a cumplir con el deber

muestra una evidente similitud con los toques contenidos en *El Sitio de Zaragoza*. La letra dice así (Burgos, Chueca y Valverde, 1887, p. 10):

*Si la Francia ha soñado algún día
pasar vencedora por esta ciudad,
necesitan mil armas franchutes
que granos de arena contiene la mar;
porque ancianos, mujeres y niños,
y todas las clases de la sociedad,
a pedradas, a palos, a tiros,
con uñas, con dientes sabrán pelear...
No hay que temer; no hay que temblar;
y defendamos nuestra ciudad.*

La idea de los autores es mostrar una sociedad gaditana muy compleja y diversa, mucho más con su situación de reducto libre se la nación donde se dan citan elementos de toda ella. Por eso combaten hombres, mujeres, frailes, militares, etc., y cada uno aparece en su aspecto más definitorio. Así, las mujeres, con más gracia que miedo, desean la venida de los invasores (Burgos, Chueca y Valverde, 1887, p. 33):

*¡Ay, qué fatigas tengo
de que entren pronto los francesitos,
pa que los desengañen los gitanitos!
¡Ay, qué fatigas tengo
de que entre pronto Napoleón,
pa que reciba en Cádiz la extremaunción!*

Tampoco los gaditanos se quedan atrás y, con ritmo de barcarola, nos cantan (Burgos, Chueca y Valverde, 1887, p. 40):

*El que sea patriota
y a los extranjeros
no quiera servir,
antes que una derrota,
entregar la vida
debe preferir.*

El fragmento más conocido, famoso y que más repercusión tuvo fue el pasodoble-marcha con el que se recibe en Cádiz a los soldados del Duque de Alburquerque que vienen a defender la ciudad. Llegó a ser tan popular que, cuando la Guerra de Cuba, los soldados eran enviados para las Antillas al compás de esta música, considerada por muchos como un auténtico himno nacional (Burgos, Chueca y Valverde, 1887, p. 49):

*Que vivan los valientes que vienen a ayudar
al pueblo gaditano que quiere pelear,
y todos con bravura, esclavos del honor,
juremos no rendirnos jamás al invasor.*

Cádiz, a pesar de las miles de bombas francesas que impactan sobre su suelo, edificios y habitantes, desde el 5 de febrero de 1810, ni es tomada ni se rinde; el pueblo lo celebra con una gran fiesta y los franceses tienen que soportar la vergüenza y las bromas. A dicha fiesta asisten también los ingleses, que en teoría han ido a ayudar a los gaditanos en particular, a los españoles en general, y que en realidad van a derrotar a Napoleón en un terreno alejado de su Inglaterra. Mientras el profesorado de Música puede utilizar la vena cómica de los autores de esta zarzuela, que les llevó a presentar a nuestros aliados en una pose poco guerrera y como galantes conquistadores de las gaditanas, para ofrecer a sus alumnos un fragmento entretenido, el profesorado de Historia deberá añadir que esa ayuda de los aliados ingleses se enmarcó en un contexto más amplio, como fue el de combatir a Napoleón, y si era en un territorio alejado de la Gran Bretaña, mucho más efectivo para ellos. No obstante, debemos reconocer que Chueca escribió una polka llena de salero (Burgos, Chueca y Valverde, 1887, pp. 59-61).

Como ya afirmábamos, el variado contenido histórico de esta obra se amplía en el segundo acto, cuando hace su aparición la Constitución de 1812. Fue la primera Constitución Española y con ella se diseñaba un nuevo tipo de Estado, en el que se establecía la soberanía nacional, se separaban los poderes legislativo, ejecutivo y judicial, o se fijaban las responsabilidades y atributos del rey. Una Constitución revolucionaria, demasiado moderna para una España muy atrasada y amante de un rey inepto que no tardaría en anularla (véase Pérez, 2008). Pero, en esta zarzuela, el pueblo solo está para su celebración, justo el día de San José, de ahí el calificativo de “La Pepa” (Burgos, Chueca y Valverde, 1887, p. 71):

*¡Alegría! ¡Cantad, gaditanos!
Hoy es día de grata emoción.
Hoy en Cádiz, con gran entusiasmo,
se proclama la Constitución.*

El 24 de agosto de 1812 levantaron el cerco los franceses. Entre los bailes de celebración por la victoria aparecen una “Danza de los sargentos”, dos “Marchas de la Constitución” y una jota, la más extendida de nuestras danzas populares. Fueron muchos los soldados aragoneses que defendieron la libertad en Cádiz durante su resistencia, por lo que Ricardo Fernández, en su libro sobre la música militar española, asegura que de estos cantos surgió la semilla de la jota gaditana, pues, durante el asedio, el regimiento proveniente de Zaragoza “interpretaba con frecuencia jotas aragonesas con el fin de elevar, con sus coloridas y jubilosas melodías, el espíritu combativo de los defensores” (Fernández de la Torre, 1999, p. 145). Si se nos permite la broma, los franceses debieron quedar algo cansados de que los españoles les cantasen jotas cada vez que les empujaban de vuelta hacia su país, pues se trata de la música más presente en las zarzuelas que se inspiraron en la Guerra de la Independencia. Esta, que recuerda la entrada traicionera de los franceses en España y el valor de los españoles para defenderse, al tiempo que se mofa del propio Emperador galo, dice así (Burgos, Chueca y Valverde, 1887, pp. 93-94):

*Ya habrán visto los franceses
cómo lucha el español;
a traición podrán vencernos,
pero cara a cara, no.
¡Ea! Muchachas reíd
y en Cádiz reine el placer,
pues los soldados de Sault
no pararán de correr.*

*Y cuando cuenten allá
cómo luchó este país,
ni un extranjero va a haber
que quiera volver por aquí.
Al pie de aquellas murallas
se ha quedao Napoleón,
sin pluma y cacareando
como el gallo de Morón.*

BEETHOVEN: LA VICTORIA DE WELLINGTON O LA BATALLA DE VITORIA, OP. 91

Ludwig van Beethoven admiró y sufrió a Napoleón por partes iguales. Si el profesorado de Historia utiliza las creaciones musicales del compositor afincado en Viena, podrá ofrecer a sus alumnos un panorama del ascenso y cambio que el general corso se gestionó a sí mismo. Efectivamente, Beethoven admiró al genio militar, supuesto defensor de la libertad de los pueblos y, por ello, le dedicó en principio su *Tercera Sinfonía*; pero Beethoven también sufrió al tirano autoproclamado emperador, al invasor que destrozó sus nervios y sus maltrechos oídos bombardeando Viena, ganándose a pulso ser eliminado de aquella dedicatoria (Ludwig, 1994, pp. 202-204). Napoleón dejó de pertenecer a la nómina de héroes beethovenianos, a la que ya pertenecía el Conde von Egmont (defensor de la libertad de Flandes frente a los españoles), siendo sustituido por uno de sus principales antagonistas: sir Arthur Wellesley, más conocido como Duque de Wellington.

Lo mismo que admiraba a estos héroes, Beethoven también se consideraba a sí mismo un héroe de la vida y de la música. Muchas de sus creaciones musicales pueden entenderse como un reflejo de las dificultades que atravesó y su anhelo de salir triunfante de las mismas. Baste escuchar el primer movimiento de la famosa *Quinta Sinfonía* o la obertura del *Egmont*. Ambas comienzan en el modo menor, de forma dramática y con un claro enfrentamiento de sentimientos y circunstancias vitales; ambas terminan en el modo mayor, triunfantes y luminosas. También se puede aplicar este análisis a *La victoria de Wellington*: inicio dramático con la batalla y su descripción; final triunfante que llega tras haber superado las dificultades.

En 1812 podemos encontrar a Wellington en Cádiz. Nadie reprocha ahora a los ingleses el haber saqueado la ciudad, ni habernos destrozado la escuadra y muchas vidas en Trafalgar; no sería oportuno ni políticamente correcto. No obstante, la colaboración española e inglesa no fue un camino de rosas: los ingleses casi siempre actuaron a su libre albedrío, sin someterse a las directrices de la Junta Central ni de la posterior Regencia de Cádiz, menospreciando a los políticos y a los militares españoles, y saqueando ciudades aliadas como Badajoz o San Sebastián. No podemos olvidar que ellos luchaban contra Napoleón y que ahora tocaba estar contra él en territorio español; poco más (véase Sánchez, 2008, p. 82).

Wellington, tras la batalla de Los Arapiles, en Salamanca, y con la inconmensurable e impagable aportación de los guerrilleros españoles y su guerra de acoso y desgaste, había ido empujando poco a poco a los franceses en dirección al territorio galo. En las cercanías de Vitoria, portugueses, británicos y españoles se enfrentaron a sus enemigos en la última gran batalla por nuestra independencia, recogiendo un enorme botín, expulsando al rey intruso definitivamente de España, y sembrando la semilla de lo que poco después sería el homenaje musical de Beethoven que ahora tratamos (De Diego, 2008, p. 454). Era el 21 de junio de 1813, aunque Beethoven solo tendría conocimiento de ello el 27 de julio. El constructor y amigo suyo, Mälzel, convenció al músico para que escribiese una obra

conmemorativa de tales hechos. La primera versión fue para el “Panharmonikon”, instrumento mecánico del propio Mälzel que intentaba emular a una orquesta. La segunda versión fue para orquesta, la más conocida. Beethoven la dedicó al Príncipe, más tarde rey de Inglaterra, Jorge IV.

La victoria de Wellington se pudo escuchar, finalmente, en dos conciertos benéficos para los soldados inválidos, celebrados en Viena las noches del 8 y del 12 de diciembre de 1813, seis meses después de los hechos históricos que la motivaron, y con un apoteósico éxito de público. Este mismo éxito provocó que los dos “autores” de la obra, Mälzel y Beethoven, litigasen por conseguir sus derechos de explotación en exclusiva. De todas las obras que hemos tratado en esta ocasión, esta es la más cercana en el tiempo a los hechos de que los que recibe su inspiración. No está considerada dentro de las creaciones fundamentales de Beethoven; incluso se la ha tachado, con algo de razón, de trivial y demasiado descriptiva. No obstante, el compositor ganó con esta obra más dinero que con otras que han pasado a la historia (Ludwig, 1994, pp. 242-243), lo cual vino muy bien a su azarosa economía personal.

Escuchando la primera parte, titulada “La batalla”, debemos reparar en ese carácter descriptivo, el cual queda patente en los toques de corneta y tambor, los cañonazos (ejecutados por dos bombos de las mayores dimensiones posibles y colocados en lugares opuestos, tal y como pedía Beethoven, para que uno representase el fuego británico y el otro el fuego francés) y las descargas de fusilería. También debemos fijarnos en su aspecto programático, con la inclusión de la pieza *Rule, Britannia* (que representa a los ingleses) y a la canción sobre el duque de Marlborough (que representa a los franceses). Esta última es una canción francesa de principios del siglo XVIII; en España derivaría en nuestro Mamburú y en Inglaterra en la conocidísima “Es un muchacho excelente”. Como los franceses la inventaron a principios del siglo XVIII para burlarse de los ingleses, es posible que Beethoven la haya utilizado para devolverles la chanza. El final de la primera parte es cada vez más tenue: nos indica que la batalla ha terminado y todo queda en silencio, aunque también nos incita a esperar lo que vendrá después.

Como era normal en el Beethoven luchador, surge, tras el combate, la victoria, en una segunda parte titulada precisamente “Sinfonía de la victoria”. Una fanfarria nos lo pone de manifiesto nada más comenzar. Cuando las trompetas callan, el himno británico, *God Save the King*, hace su aparición como homenaje al Duque de Wellington. Esta utilización del himno de uno de los contendientes en la guerra no caerá en saco roto y, años después, cuando Tchaikovsky rememore la victoria rusa sobre Napoleón en su *Obertura 1812*, enfrentará *La Marsellesa* y el *Himno Imperial Ruso* en un combate musical del que saldrá triunfante el segundo.

CONCLUSIONES

Han sido solo unos pocos ejemplos por la limitación del tema elegido, pero las relaciones entre Música e Historia son amplias, variadas y más estrechas de lo que normalmente se considera y emplea en el ámbito de la educación. Un buen ejemplo de esta afirmación son las obras que, una vez terminada la Guerra de la Independencia, la tomaron como objeto de inspiración. En multitud de obras musicales puede el profesorado de Historia encontrar recursos e incentivos para ofrecer a sus alumnos páginas del pasado de una forma amena y, si tiene la necesaria precaución al tratarse de obras de entretenimiento, también con rigurosidad. El profesorado de Música, por su parte, no deberá presentarlas simplemente como obras artísticas, obviando el momento en que fueron creadas y el posible componente histórico que se halle en las piezas. El carácter poliédrico de las obras musicales inspiradas en hechos históricos permitirá, en definitiva, un acercamiento interdisciplinar a las mismas, en el que se combinen aspectos de las dos

materias aquí señaladas, y a las que se pueden unir otras, todo con el fin de ofrecer una enseñanza más completa del alumnado. Desgraciadamente, este ha sido acostumbrado en demasía a la parcelación de los conocimientos y no se ha insistido adecuadamente en las clases sobre las conexiones que existen entre ellos.

REFERENCIAS

- Burgos, J. de y Chueca, F. (1887). *Cádiz*. Madrid: Administración Lírico-Dramática.
- Cotarelo, E. (1934). *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen hasta el siglo XIX*, Madrid: Tipografía de Archivos.
- Diego, E. de (2008). *España, el infierno de Napoleón*. Madrid: La esfera de los libros.
- Fernández de la Torre, R. (1999): *Historia de la música militar de España*. Madrid: Ministerio de Defensa.
- García, R. (2007). *El sueño de la nación indomable. Los mitos de la Guerra de la Independencia*. Madrid: Temas de Hoy.
- Iberni, L. G. (1995). *Ruperto Chapí*. Oviedo: ICCMU.
- Lovet, G. H. (1975). *La Guerra de la Independencia y el nacimiento de la España contemporánea*, vol. II. Barcelona: Península.
- Ludwig, E. (1994). *Beethoven*. Madrid: Anaya.
- Pérez, J. S. (2008). *Las Cortes de Cádiz*. Madrid: Síntesis.
- Rosal, F. (2017). *Hasta morir o vencer. La Guerra de la Independencia en la zarzuela*. Tesis doctoral, UNED, 2017. Existe libro impreso: Rosal, F. (2018). *Transmisión de los mitos y acontecimientos de la Guerra de la Independencia en la zarzuela*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Sánchez, M. Á. (2008). “La invasión napoleónica, ¿guerra de independencia o guerra civil?”, en *Monte Buciero 13*. Santander, pp. 69-99.
- Valencia, A. (1962). *El género chico. (Antología de textos completos)*, Madrid: Taurus.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CONSULTADA

- Alier, R. (1986). *Diccionario de la Zarzuela*. Barcelona: Ediciones Daimon.
- Artola, M. (2001): “La burguesía revolucionaria (1808-1874)”, en Artola, Miguel (dir.): *Historia de España*, vol. 5, Madrid: Alianza Editorial.
- Casares, E. (2006). *Diccionario de la zarzuela española e hispanoamericana*. Madrid: ICCMU, 2ª edición.

ALEATORIEDAD CONTROLADA APLICADA AL ESTUDIO Y PRÁCTICA DE LA VIOLA

CONTROLLED RANDOMNESS APPLIED TO THE STUDY AND PRACTICE OF THE VIOLA

Juan Ayuso Jiménez

Conservatorio Superior de Música *Rafael Orozco* de Córdoba

RESUMEN

En este artículo se propone una nueva metodología instrumental, basada en la generación de estudios mediante la aleatoriedad controlada, y se indaga acerca de la relación existente entre su uso y el desarrollo técnico en la viola. Partiendo de los conceptos de atención y correlación durante el estudio del violinista y pedagogo Ivan Galamian hemos desarrollado diversas aplicaciones informáticas que generan estudios técnicos no determinísticos. Tanto el diseño de las aplicaciones como su eficacia se ha sometido a una doble valoración mediante cuestionarios a un pequeño grupo de alumnas del grado superior de viola y profesorado experto.

Palabras clave: viola; pedagogía de cuerda; composición algorítmica; composición aleatoria; Kreutzer; Ligeti viola sonata.

ABSTRACT

This paper presents a new instrumental methodology, based on the generation of studies using controlled randomness, and explores the relationship between its use and the technical development in the viola. Starting from the concepts of attention during the study and correlation of mind and body established by the violinist and pedagogue Ivan Galamian, we have developed applications capable of generating non-deterministic technical studies. Both the design of the applications and its efficiency have been subjected to a double assessment through questionnaires to a group of students from the advanced degree of viola and a small group of violin and viola experts.

Keywords: viola; string pedagogy; algorithmic composition; aleatoric composition; Kreutzer; Ligeti viola sonata.

INTRODUCCIÓN

Si bien en etapas tempranas del aprendizaje del violín y la viola tiene gran importancia el aspecto lúdico y social, al avanzar en los estudios instrumentales se hace más necesaria la práctica individual incidiendo en la repetición de fragmentos musicales o ejercicios técnicos.

Por este motivo, pedagogos e instrumentistas como el violinista Ivan Galamian (1998), centran su desarrollo técnico y musical en la combinación y transformación de parámetros rítmicos, de articulación, arcadas e incluso modificando el orden de ejecución de los sonidos. Recomiendan, para que el instrumentista mantenga la máxima atención durante el estudio, trabajar la repetición pero aplicando al menos una variación, ya sea en la articulación, ritmo o sonidos.

No siendo nuestra intención desechar la pedagogía tradicional de la viola, pensamos que el empleo de la probabilidad y la aleatoriedad, a través de herramientas informáticas, puede contribuir al desarrollo técnico instrumental en los niveles superiores. De la misma manera, creemos que puede ser una herramienta que nos ayude a cubrir la escasez de material publicado destinado a preparar al instrumentista de viola para la interpretación de partituras a partir de la segunda mitad del s.XX.

PEDAGOGÍA INSTRUMENTAL Y TÉCNICA CONTEMPORÁNEA DE VIOLIN Y VIOLA

El método de Galamian (1998) parte del concepto de *atención* y de cómo no se debe realizar ninguna actividad sin una implicación mental completa y continua.

Desde su punto de vista, la práctica instrumental comprendería tres periodos: de construcción, de interpretación y de ejecución. Es en el primero donde se realiza todo el trabajo técnico y se fundamenta en el principio de preparación mental junto con lo que denomina *correlación* (anticipar la mente a la acción física y que esta dé la orden para ejecutarla). En este desarrollo de la correlación basa Galamian todo su sistema de construcción técnica violinística para la resolución y mejora de las dificultades en el violín. El procedimiento más básico consistiría en la combinación de los factores rítmicos, de accionamiento de arco y acentuación, partiendo siempre de ejercicios sencillos o patrones básicos y aumentando progresivamente la complejidad, recordando que es inútil repetir un ejercicio cuando está ya superado.

En su *Contemporary violin technique* adaptado para la viola, Galamian (1997), incide en que la perfección instrumental radica más en el control mental que en la simple agilidad de los dedos, y de ahí la importancia de plantear retos mentales a los alumnos más que meros ejercicios físicos. Nos propone en su método de escalas estas variaciones basadas en combinaciones de patrones de ritmos, ligaduras y arcadas combinadas a su vez con el parámetro altura de notas. Galamian sistematiza un método en el que se puede añadir siempre un nuevo reto al estudio para desarrollar la correlación entre la mente y la acción física. Expone Galamian que esta forma de trabajo es efectiva para todo tipo de desarrollo técnico, tanto para escalas, estudios o pasajes de repertorio. Podríamos afirmar que su propuesta es una sistematización de la variación en la práctica instrumental para la adquisición y dominio de destrezas técnicas.

Adentrándonos en el repertorio del siglo XX, Strange & Strange (2003) nos ofrecen un desglose de técnicas del repertorio contemporáneo. Partiendo de las nuevas formas de producción del sonido, como la sobrepresión o la búsqueda de diferentes tipos de contacto del arco sobre la cuerda, hacen un recorrido sobre diversos compositores y las grafías y formas de emisión de sonido que se exigen hoy en día a los instrumentistas de cuerda frotada. Lógicamente, por lo novedoso del repertorio, constatamos una escasez de estudios que faciliten el desarrollo de este tipo de destrezas.

Respecto al repertorio contemporáneo de la viola parece conveniente citar los trabajos de Jensenius (2014), Hart (2015) y Gebrian (2013), citados por Ertz (2016). Todos ellos comparten la idea de que los estudios tradicionales heredados del violín no son suficientes para formar al violista en la interpretación de música contemporánea, y exponen también la necesidad de otra fuente de estudio técnico para afrontar este repertorio. Coinciden además en proponer para esta tarea los estudios *Viola Spaces* para viola de Garth Knox (2009), destinados a extender la técnica básica del instrumentista de viola y prepararlo para la interpretación del nuevo repertorio contemporáneo de los siglos XX y XXI.

CAMIT (COMPUTER-AIDED INSTRUMENT TUTORING)

En el campo de la pedagogía de la teoría musical encontramos aplicaciones como EarMaster¹, Musition², LenMus³, Musictheory⁴ y Teoría.com⁵, que generan ejercicios de dificultad progresiva para el aprendizaje de la teoría, el ritmo o el entrenamiento auditivo. También los editores de partituras habituales como Finale⁶, Sibelius⁷, Musescore⁸ o Frescobaldi⁹ (a través de Lilypond¹⁰) adjuntan y permiten crear plantillas y generadores de ejercicios mediante determinados parámetros proporcionados por el usuario.

Respecto a la pedagogía instrumental, desde finales del s. XX se ha investigado sobre las oportunidades que nos ofrecen los ordenadores (Percival, Wang, & Tzanetakis, 2007). Hablamos en este sentido de CAMIT para referirnos a la Computer-Assisted Musical Instrument Tutoring o enseñanza musical instrumental asistida por ordenador. Percival et al. (2007) exponen que es en la propia práctica individual donde se produce el mayor aprendizaje de un alumno, y en el estudio técnico de breves fragmentos donde más puede beneficiar esta práctica, por la facilidad de computación de los fragmentos analizados y por la rápida respuesta del intérprete.

Un interesante proyecto en esta línea aplicado a la enseñanza de los instrumentos de cuerda es el i-Maestro (Ng & Nesi, 2008), diseñado para facilitar el aprendizaje teórico y práctico del violín a través del reconocimiento gestual en un entorno interactivo. Está basado a su vez en el *Augmented violin project* (Bevilacqua, Rasamimanana, Fléty, Lemouton, & Baschet, 2006), desarrollado en el IRCAM y consistente en un violín acústico modificado con sensores de presión y aceleración en el arco combinados con un procesamiento en tiempo real de la señal de sonido mediante la plataforma Max/MSP¹¹.

Respecto al generador de ejercicios del i-Maestro¹², su funcionamiento parte de dos sistemas principales, los TSL (Training Specification Language) Generation Algorithms, consistentes en plantillas para crear las clases o lecciones y los SMR (Symbolic Music Representation) Generation Algorithms, que nos proveen del material musical a trabajar.

Podríamos decir que los ejercicios generados mediante i-Maestro automatizan los patrones propuestos por metodologías como la de Galamian. Los SMR nos permiten: la generación de patrones básicos que podrían incluirse en el estudio de escalas; la

¹ <https://www.earmaster.com/es/>

² <https://www.risingsoftware.com/musition/>

³ <http://www.lenmus.org/mws/noticias>

⁴ <https://www.musictheory.net/>

⁵ <http://www.teoria.com/>

⁶ <https://www.finalemusic.com/>

⁷ <https://www.avid.com/es/sibelius>

⁸ <https://musescore.org/es>

⁹ <http://frescobaldi.org/>

¹⁰ <http://lilypond.org/index.es.html>

¹¹ <https://cycling74.com/>

¹² El proyecto i-Maestro está aparentemente sin desarrollo desde 2008. La información referente al generador de ejercicios está extraída del siguiente documento sin publicar: DE3.1.1b I-MAESTRO Specification: Architecture Specification. Recuperado de: <http://www.disit.org/drupal/?q=home&axoid=urn:axmedis:00000:obj:e0df6bda-e353-40db-ab03-ce6df3d59a3a> (2 de junio de 2018).

introducción de material musical para la práctica de pasajes de repertorio; y la generación por algoritmos basados en reglas para generar material algo más complejo. Los TSL a su vez, nos proporcionan diferentes patrones de variación para el aprendizaje del material generado.

El desarrollo que hemos realizado en parte de nuestra metodología aleatoria propone la generación de estos patrones por medio de la aleatoriedad, de tal manera que podremos diseñar no uno, sino múltiples ejercicios con las mismas características técnicas. Reforzaremos igualmente los aspectos técnicos de una manera progresiva (favoreciendo la *correlación*), pero pensamos que, al presentarse estos de forma no previsible, promoverán la *atención* y concentración constante en el alumno aumentando la *eficiencia* del estudio.

Estos aspectos, *correlación*, *atención* y *eficiencia* son la base de nuestro sistema de generación de estudios. Además, como veremos en el desarrollo de la investigación, permitirá trabajar rítmicas y articulaciones más complejas, difíciles de generar con la propuesta inicial de i-Maestro. Partiremos así mismo de la pedagogía de Galamian, que diferencia los diferentes apartados a los que se les puede aplicar variación (alturas, ritmos y articulaciones). Este enfoque creemos que no supondrá una ruptura con la enseñanza tradicional, por lo que esperamos conseguir mayor receptividad por parte del profesorado en su inclusión en el aula.

ALEATORIEDAD, PROCESOS ESTOCÁSTICOS Y COMPOSICIÓN ALGORÍTMICA ASISTIDA POR ORDENADOR

La aleatoriedad define aquellos eventos que no son predecibles, esto es que no pueden determinarse hasta el momento mismo de producirse. La probabilidad mide la certeza asociada a un evento futuro, y la definimos como la razón entre los casos favorables de que ocurra un suceso y los casos posibles. La distribución de probabilidad asigna a cada suceso la probabilidad de que este ocurra, siendo 1 la suma de todas ellas. Por último, los sistemas o procesos estocásticos son procesos no deterministas en los que combinamos una parte probabilística o aleatoria y una parte controlada o predecible.

La matemática y la música han ido de la mano a lo largo de la historia. Podemos poner como ejemplo el auge de los juegos de dados y de probabilidad en el siglo XVIII, donde encontramos autores como Johann Philipp Kirnberger (1767), Maximilian Stadler (1781) o el juego de los dados atribuido a Mozart (1793), que nos servirán como modelo para el diseño de una de las ampliaciones.

Ya en el siglo XX son también muchos los autores que, siguiendo una rama reaccionaria al serialismo de la segunda escuela de Viena, buscan en la aleatoriedad un camino en el que expresarse. Encontramos ejemplos en John Cage (Piano concerto, 1951), Roman Haubenstock-Ramati (Komposition, 1974), Morton Feldman (Intersection, 1950), Stockhausen (Klavierstück XI, 1957) o Iannis Xenakis con sus obras Pithoprakta (1955-56) y Achorripsis (1957) donde experimenta con los procesos estocásticos en su composición.

Hablamos de composición algorítmica asistida por ordenador (CAAC en sus siglas en inglés), para definir aquellos sistemas en los que se usa la computadora para automatizar en algún grado estos cálculos tediosos u obtener material que sirva de inspiración en el proceso de composición (Fernández & Vico, 2013). Una de las obras más citadas para ejemplificar esta corriente, junto con las de Xenakis, es la Illiac Suite (Hiller Jr & Isaacson, 1957), en la que cada uno de sus movimientos experimenta con diferentes procesos algorítmicos. Explican también Fernández y Vico cómo en el campo de la CAAC se desarrolla gran cantidad de software comercial. Algunos ejemplos para trabajar con notación tradicional hoy en día pueden ser OpenMusic¹³ desarrollado por el IRCAM o DesigningMusic¹⁴ de Luis Robles, entre otros. Dando un paso más allá, hablaríamos de

¹³ <http://repmus.ircam.fr/openmusic/home>

¹⁴ <http://www.designingmusic.org/>

sistemas en los que el ordenador deja de ser un asistente a la composición para realizar de manera autónoma una composición algorítmica.

En el caso de nuestras aplicaciones, podríamos incluirlas en los sistemas basados en lógica difusa o lógica borrosa, enmarcados también dentro de los sistemas de inteligencia artificial (Morales Luna, 2002).

DISEÑO DE INVESTIGACIÓN

Para el desarrollo de esta investigación nos fundamentamos en la hipótesis de que el uso de estudios no deterministas, diseñados mediante la aleatoriedad controlada, contribuye a desarrollar las capacidades técnicas instrumentales en los estudios superiores de viola, de acuerdo con la autovaloración del alumnado y del profesorado.

Para ello, hemos desarrollado un estudio cuasi experimental a pequeña escala, en el que hemos diseñado tanto las aplicaciones informáticas, como los instrumentos de recogida de información, a través de cuestionarios, que nos permiten valorar la existencia de dicha relación.

Obtendremos, por un lado, una valoración de las aplicaciones implementadas a través de un juicio de expertos a los que les hemos expuesto la metodología creada.

Obtendremos además una valoración longitudinal y subjetiva mediante otro cuestionario, por parte del alumnado que ha empleado la aplicación diseñada para la generación de estudios aleatorios orientados al desarrollo de la técnica de armónicos naturales y artificiales en la viola. Para este propósito hemos generado dos estudios técnicos a cada alumna con la aplicación *Tirada de dados* con un intervalo de dos meses. El primero de los estudios lo han trabajado con ayuda del profesor y el segundo de manera individual.

El análisis de los resultados, por lo pequeño de la muestra, se ha hecho en todos los casos de manera descriptiva.

Participantes

Nuestra población diana es el alumnado de enseñanzas superiores de viola. En el muestreo accidental, se ha optado por abarcar la población accesible, que son cuatro alumnas de enseñanzas superiores de viola en el Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” de Córdoba. Estas tienen edades comprendidas entre los 18 y los 22 años, tres de ellas cursaban primero de Interpretación de la Viola y la restante cursaba segundo.

Para obtener una valoración de todas las aplicaciones diseñadas y de los estudios generados, hemos contado con cinco docentes de violín y viola, también escogidos de manera accidental. Por un lado, dos profesores del grado superior violín del C.S.M. de Córdoba, y por otro, tres docentes y titulados superiores de violín y viola del C.P.M. “Músico Ziriyab” de Córdoba.

Objetivos generales y específicos

El objetivo principal ha sido indagar en la relación existente entre el empleo de estudios generados mediante funciones aleatorias y el desarrollo técnico en la viola. Su consecución lo concretaremos en tres puntos:

1. Diseñar aplicaciones:
 - a) Que controlen, mediante el empleo de la aleatoriedad, parámetros técnicos instrumentales propuestos por metodologías ya asentadas.
 - b) Para la generación nuevos estudios que, de manera aleatoria, aborden aspectos técnicos específicos y fragmentos de repertorio de viola a partir del siglo XX.
2. Comprobar la versatilidad de las diferentes aplicaciones implementadas.

3. Valorar la relación de los estudios y ejercicios generados con el desarrollo técnico instrumental, desde la perspectiva del alumnado y profesionales del instrumento.

Esquema general y diseño de los programas

En primer lugar, hemos seleccionado diferentes apartados o áreas de estudio que forman parte de la construcción técnica diaria de un intérprete de violín/viola y nos hemos planteado la manera de optimizar los resultados a través del diseño de ejercicios aleatorios. Estos apartados son:

- 1) Estudio diario de escalas en tres octavas.
- 2) Estudios técnicos de diferentes pedagogos.
- 3) Pasajes técnicos de repertorio contemporáneo.
- 4) Desarrollo de una técnica específica.

A continuación, con ayuda del lenguaje de programación Python¹⁵ y la librería de análisis musicológico Music21 (Cuthbert & Ariza, 2010), hemos creado pequeñas interfaces gráficas para cada uno de ellos (Tabla 1). De este modo podremos modificar los parámetros visualmente y mostrar los resultados de una manera rápida y dinámica.

Apartado o área de estudio	Aplicación diseñada
Estudio diario de escalas en tres octavas	Escalas en tres octavas
Estudios técnicos de diferentes pedagogos	Kreutzer nº1
Pasajes técnicos de repertorio	Sonata para viola sola de Ligeti
Desarrollo de una técnica específica.	Estudio para la técnica de armónicos naturales y artificiales en la viola <i>Tirada de dados</i>

Tabla 1: Apartados de estudio tradicional y aplicaciones diseñadas para aplicar aleatoriedad

Para la implementación de las tres primeras hemos realizado un diseño a base de módulos. Estos permiten combinaciones de parámetros técnicos inspirados por los patrones de alturas, ritmos y arcos o articulaciones propuestos por la metodología de la construcción técnica de Galamian (Tabla 2). Cada uno de los módulos está formado a su vez por funciones diseñadas en Python que trabajan con un determinado algoritmo aleatorio o una combinación de ellos. Este diseño modular permite la combinación de los módulos de los diferentes apartados de estudio a la vez que nos facilita la implementación de nuevos algoritmos en un futuro.

¹⁵ <https://www.python.org/>

Galamian	Módulos diseñados para las distintas aplicaciones	Archivos generados por nuestras aplicaciones
Patrones de alturas	Módulo generador de alturas: desde cero o combinaciones a partir de alturas introducidas en el programa.	<i>alturas.xml</i>
Patrones de ritmos	Módulo aleatorio generador de ritmos y silencios.	<i>ritmos.xml</i>
Patrones de arcos y ligaduras	Módulo aleatorio generador de articulaciones, arcadas y ligaduras.	<i>ligaduras.xml</i>

Tabla 2: Patrones según Galamian y su aplicación en el sistema modular del software

Con la última interfaz ejemplificamos la posibilidad de diseñar estudios no determinísticos que contribuyan al desarrollo de una técnica específica del instrumento. En este caso nos hemos inspirado en el juego de los dados atribuido a Mozart para generar un estudio destinado al desarrollo de la técnica de armónicos en la viola.

APLICACIÓN DE ESCALAS EN TRES OCTAVAS:

Esta aplicación está diseñada para el trabajo de escalas en tres octavas dentro de la tesitura de la viola. La interfaz se divide en los módulos de alturas, ritmos y ligaduras (o arcos), al estilo de la pedagogía de Galamian. Cada uno de ellos se ejecuta de manera independiente y genera un archivo con formato *musicxml* que podemos visualizar o modificar en cualquier editor de notación musical. Vamos a describir con algo más de detenimiento cada función, pues el resto de interfaces están diseñadas con los mismos patrones o similares.

The screenshot shows a software interface with the following components:

- GENERADOR DE ALTURAS/ESCALAS:** Includes a dropdown for 'Escala' (set to 'C'), a dropdown for 'Tipo' (set to 'Mayor'), a numeric input for 'Numero de notas' (set to 8), and buttons for 'GENERAR ESCALA' and 'MOSTRAR ESCALA'.
- GENERADOR ALEATORIOS DE RITMOS:** Includes checkboxes for 'Semicorchea', 'Corchea', 'Corchea Puntillo', and 'Negra', a 'Probabilidad/Silencios' slider (set to 0.00), and buttons for 'GENERAR RITMOS ALEATORIOS' and 'GENERAR RITMOS PATRONES BINARIOS'.
- GENERADOR DE ALEATORIO DE LIGADURAS:** Includes numeric inputs for 'Ligadura1' (set to 2), 'Ligadura2' (set to 2), and 'Detache' (set to 1), and buttons for 'GENERAR ESCALA + LIGADURAS', 'GENERAR RITMOS + LIGADURAS', and 'MOSTRAR LIGADURAS'.

Modulo generador de alturas: aquí es donde generaremos los sonidos de la escala sobre los que queramos trabajar en los siguientes módulos. De esta forma, seleccionaremos la fundamental de la escala y el tipo entre los preprogramados en Music21. En los ejemplos hemos empleado Do Mayor, pero podremos escoger entre cualquiera de las siguientes: ChromaticScale, CyclicalScale, DiatonicScale, DorianScale, HarmonicMinorScale, HypoaeolianScale, HypodorianScale, HypolocrianScale, HypolydianScale, HypomixolydianScale, HypophrygianScale, LocrianScale, LydianScale, MajorScale, MelodicMinorScale, MinorScale, MixolydianScale, OctatonicScale, PhrygianScale, RagAsawari, RagMarwa, SieveScale, WeightedHexatonicBlues o WholeToneScale.

Seleccionaremos también el número de notas a generar, lo que nos permite crear ejercicios más extensos. Pensemos que, aunque las notas se repitan cíclicamente en la tesitura de la viola, los ritmos y ligaduras se generarán de manera aleatoria en los siguientes módulos.

Desde la misma interfaz podremos visualizar los resultados o guardarlos en un archivo con formato *musicxml*.

En el **módulo de generador de ritmos** podremos elegir entre dos opciones. La primera de ellas genera ritmos aleatorios dentro de unos patrones binarios prefijados en el código. La otra posibilidad de generación nos permitirá seleccionar diversas figuras rítmicas, además de la probabilidad (un valor entre 0 y 1) de que se produzca un silencio. Mediante estas selecciones facilitamos la generación de ritmos irregulares que nos pueden ayudar a la práctica de rítmica con valores añadidos. Ambas opciones generan el archivo *ritmos.xml* con los resultados. Igualmente podremos visualizarlos desde la propia aplicación.



Ilustración 2: Generador de ritmos aleatorios con negras, corcheas y semicorcheas

El **modulo generador de ligaduras** nos ofrece combinaciones aleatorias entre los patrones de notas ligadas y sin ligar que le introduzcamos. La interfaz nos permite seleccionar dos posibles opciones de ligaduras, además de una tercera opción para introducir el número mínimo de notas en *detaché* (sin ligar). Este modulo podemos superponerlo a la escala sin ritmos (archivo *alturas.xml*) o a la escala con los ritmos generados (archivo *ritmos.xml*) mediante los botones correspondientes. Ambas opciones se guardarán en el archivo *ligaduras.xml*, o se visualizarán desde la aplicación.



Ilustración 3: Generador de ritmos de negras, corcheas, semicorcheas y 0,30 de probabilidad de silencios



Ilustración 4: Generador de ritmos de negras y corcheas. Generador ligaduras de 5, 3, 1

APLICACIÓN KREUTZER N°1

Esta interfaz está diseñada para profundizar en el trabajo técnico de alturas, ritmos y articulaciones sobre el estudio n°1 de R. Kreutzer (Kreutzer & Pagels, 1996). En la enseñanza tradicional de violín/viola, se aplica al desarrollo de diversos aspectos técnicos como son la entonación, el trabajo de correlación de ambas manos (a base de patrones rítmicos y combinaciones de ligaduras) y las diferentes articulaciones del arco.

Pensamos por lo tanto que nuestro diseño modular puede contribuir al desarrollo de esos mismos parámetros de una manera más eficiente aplicando la aleatoriedad. El diseño modular y aspecto es similar al de la interfaz de escalas.

En el **módulo de alturas** es donde desarrollaremos el trabajo de entonación o escucha interna. En esta ocasión, además de la posibilidad de trabajar con las alturas originales del estudio, hemos implementado dos opciones de aleatoriedad.

La primera de ellas baraja las alturas de cada compás aleatoriamente, intentando encontrar una opción en la que no se repita el mismo sonido de manera consecutiva. La segunda opción mezcla las alturas de todo el estudio. De esta forma estaremos trabajando los mismos sonidos propuestos en el estudio original, pero alterando siempre el orden de aparición y por lo tanto ayudando a mantener la concentración. Desarrollaremos así mismo la calidad de emisión de sonido exigiendo una adaptabilidad constante al intérprete.



Ilustración 5: Fragmento generado con la aplicación Kreutzer n°1, alturas originales



Ilustración 6: Fragmento generado con la aplicación Kreutzer n°1, aleatoriedad por compases

El módulo de ritmos y el módulo de ligaduras se basan en los mismos principios que en la anterior aplicación de escalas. En este caso se han añadido algunas opciones adicionales de ligaduras y articulaciones.



Ilustración 7: Fragmento de Kreutzer n°1. Alturas originales. Ritmos de negra y semicorchea, probabilidad de silencio 0.1



Ilustración 8: Fragmento de Kreutzer n°1. Alturas originales. Articulaciones: ligadas = 2; spiccato = 3; detaché = 4

APLICACIÓN SOBRE LA SONATA PARA VIOLA SOLA DE LIGETI

En este apartado, comprobamos cómo el uso de ejercicios creados mediante aleatoriedad controlada puede ayudar a la resolución de pasajes técnicos concretos que encontramos en el repertorio contemporáneo para viola, en este caso de la sonata para viola sola de Ligeti (2001).

Destacamos además los trabajos de Dwyer (2011), que nos ofrece un análisis global de la pieza y de cada uno de los movimientos, y de Slutz (2012) con su propuesta de generación de la rítmica del segundo de ellos (*Loop*) mediante cadenas de Markov.

Nosotros hemos escogido el fragmento final del primer movimiento (*Hora Lunga*) en el que se hace uso de la escala de armónicos naturales sobre la cuerda Do, la más grave del instrumento, comenzando en su modo principal de vibración Do3 y realizando una melodía ondulante que concluye en un Do7. Partiendo de este análisis, nuestro módulo generador de alturas nos creará un archivo con una escala de armónicos, ascendente en su macroforma, desde el Do3 hasta el Do7.



Ilustración 9: Generación de la escala de armónicos. Todos los valores a 0.0

El módulo generador de alturas nos permite: probabilidad de escala descendente (le daremos una probabilidad entre 0 y 0.4 para generar una escala ondulante y concluir siempre en el sonido más agudo); probabilidad de salto (es la probabilidad entre 0 y 1 de que el sonido no sea el consecutivo en la escala sino el siguiente).

Con tan solo estos dos parámetros aleatorios en el módulo de alturas podemos crear unas combinaciones muy interesantes para facilitar el aprendizaje de la escala de armónicos empleada por Ligeti.

Tanto el módulo generador de ritmos, como el generador de ligaduras están de nuevo basados en los homónimos de las aplicaciones para el trabajo de escalas y de Kreutzer.



Ilustración 10: Generación de alturas con probabilidad descendente = 0.35; salto = 0.1. Generador de ritmos con todas las opciones seleccionadas. Ligaduras aleatorias con los valores 4, 3 y 2

APLICACIÓN TIRADA DE DADOS

Para ejemplificar esta última sección hemos desarrollado un estudio, mediante aleatoriedad controlada, para la práctica de la técnica de los armónicos naturales y artificiales en la viola. La pieza se denomina *Tirada de dados* y está compuesta según el sistema del juego de tirar los dados atribuido a Mozart K.516F. La partitura se puede generar de forma manual con la plantilla propuesta (Ilustración 11), o de forma automatizada, mediante la aplicación que hemos diseñado.

En la pieza, de forma tripartita, se combinan diversos armónicos seleccionados en una y dos cuerdas con diferentes formas de emisión del sonido. El material para la primera y tercera sección se genera con cinco armónicos naturales y uno artificial de las diferentes cuerdas de la viola, que corresponden a las letras A, B, C y D de la plantilla.

En la sección central, letras E, F y G, se emplean combinaciones en doble cuerda de algunos armónicos naturales escogidos por su sonoridad.

En la letra H se encuentran las 6 combinaciones dinámicas y de articulación posibles para cada sonido. Estas son: *cresc.*, *dim.*, *ppp*, *fff*, *stac.*, *trem.*

Se realizan cuatro tiradas en cada sección para seleccionar los sonidos a interpretar, junto con la tirada correspondiente a la dinámica o articulación.

Tirada de dados

The musical score consists of four systems, each with a 'Real sound' staff and a 'Viola' staff. The systems are labeled A, B, C, D, E, F, G, and H. Each system contains a sequence of notes with fingerings indicated above them (2, 3, 4, 5, 6). The score includes dynamic markings 'ppp' and 'fff' and a crescendo/decrescendo hairpin.

Ilustración 11: Plantilla para la aplicación *Tirada de dados*, para el desarrollo de la técnica de armónicos naturales y artificiales en la viola

Una vez obtenida la partitura, el alumno debe buscar una pulsación y fraseo que se adapte a la pieza generada, añadiendo signos de respiración entre los distintos fragmentos que considere. La interpretación se realizará con la indicación *ad-libitum*. En el siguiente enlace se puede consultar una posible generación de la partitura y un audio con su interpretación: <http://juayuji.es/docs/DocDados.php>

VARIABLES MEDIDAS Y DISEÑO DE CUESTIONARIOS

Para evaluar la posible eficacia de las aplicaciones implementadas e indagar en la relación existente entre la práctica de los estudios generados y el desarrollo técnico de la viola, hemos diseñado un modelo de cuestionario para el alumnado y otro para el profesorado. El concepto *desarrollo técnico* lo hemos operativizado a través de las siguientes cuatro variables:

1. Grado de *atención* que exige en el estudio. En el método que proponemos, al igual que en el de Galamian, la atención durante el estudio es un elemento clave. El motivo de generar ejercicios no determinísticos aplicando los mismos aspectos técnicos es precisamente el de promover una atención máxima durante la práctica individual.

2. Mejora de la *técnica* a la que va dirigida. Nos ofrece información sobre la precisión o calidad técnica conseguida durante la interpretación del estudio.

3. Mejora de la *correlación*/coordinación entre mente y acción. Hace referencia a la capacidad de reacción o nivel de correlación entre mente y acción.

4. *Eficiencia* en el estudio/aprender en menos tiempo. Valora en qué grado los estudios generados promueven la economía del tiempo dedicado a la práctica instrumental.

El profesorado, en cada una de las aplicaciones, ha valorado las variables mediante un ítem con una escala Likert de cinco valores. Sin embargo, en el cuestionario destinado al alumnado, dirigido a valorar los estudios generados con la aplicación *Tirada de dados*, hemos desarrollado cada variable en varios ítems, lo que nos permite obtener información acerca de la percepción subjetiva de su desarrollo técnico de manera longitudinal. Ambos cuestionarios han sido validados mediante un juicio de expertos.

Resultados de los cuestionarios

Analizando los resultados, nos encontramos con que las alumnas que han trabajado los dos estudios generados con la aplicación *Tirada de dados*, refieren haber mantenido una atención alta (entre bastante y mucho). Perciben también un aumento de su técnica de ejecución de armónicos naturales y artificiales, así como una disminución de la dificultad del segundo estudio generado, estimando que su correlación ha aumentado. Por último, cuestionadas por el número de sesiones que han necesitado para la interpretación del estudio, dicen haber necesitado menos para controlar el segundo de ellos, aún sin la ayuda del profesor.

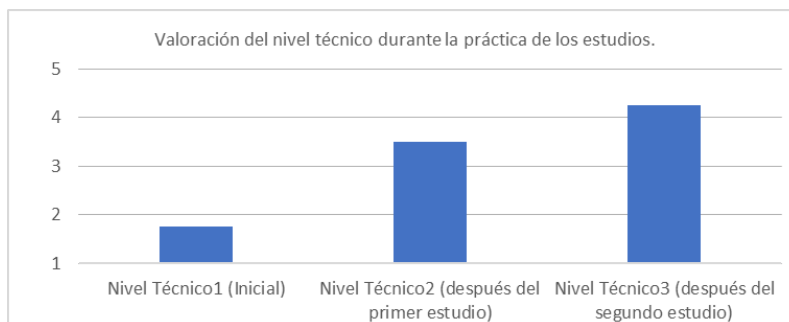


Ilustración 12: Medias de la valoración del nivel técnico percibido durante el estudio por parte del alumnado

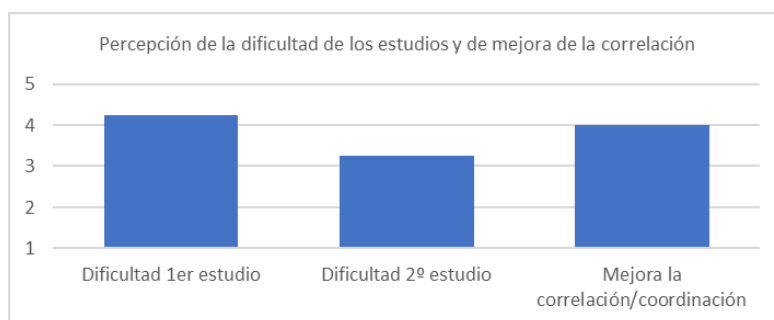


Ilustración 13: Medias de la percepción de la dificultad y del grado de mejora de la correlación por parte del alumnado

En cuanto al profesorado, que ha valorado cada una de las aplicaciones implementadas, las medias nos muestran resultados entre *bastante* y *mucho* en cada uno de los ítems correspondientes a las variables analizadas (Ilustración 14).

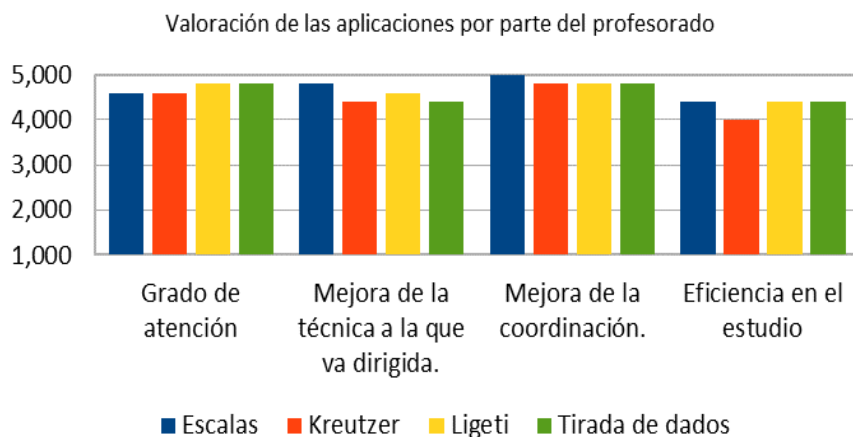


Ilustración 14: Medias de la valoración de las aplicaciones por parte del profesorado

DISCUSIÓN

Llegados a este punto, se hace necesario recordar nuestro objetivo principal de indagar en la relación existente entre el empleo de estudios generados mediante funciones aleatorias y el desarrollo técnico en la viola.

Para su consecución hemos desarrollado las aplicaciones de escalas y Kreutzer¹ que, con un diseño modular según la propuesta de Galamian, permiten generar partituras controlando la complejidad de determinados parámetros técnicos mediante el empleo de la aleatoriedad. Siguiendo el mismo procedimiento, la aplicación sobre la sonata para viola sola de Ligeti, nos genera ejercicios no determinísticos aplicando diferentes formas de aleatoriedad y distribución de probabilidad. Por último, la aplicación *Tirada de dados*, inspirada en el juego de los dados atribuido a Mozart, produce estudios aleatorios interesantes para el desarrollo de la técnica de armónicos naturales y artificiales en la viola.

Estas aplicaciones se han verificado y depurado durante el desarrollo de la investigación, configurando los botones, menús y sliders para ofrecernos los ejercicios técnicos más interesantes. También nos permiten controlar la extensión de los ejercicios generados, así como el grado de complejidad de los parámetros altura, ritmo y arcos-articulaciones.

En cuanto a su valoración por medio de cuestionarios, tanto el alumnado como el profesorado ha estimado que los estudios generados con nuestras aplicaciones contribuyen mantener una *atención* alta, a la mejora de la *técnica* instrumental y favorecen la *correlación*, mientras que promueven la *eficiencia*.

Partiendo de que con una muestra tan pequeña y unos resultados puramente descriptivos hay poca cabida a realizar cualquier tipo de inferencia, estos datos nos animan a continuar con el siguiente paso obligado del que hemos procurado sentar las bases. Este consistiría en embarcarnos en una investigación experimental y longitudinal, con un grupo de control y una muestra lo suficientemente grande y aleatoria que nos permitiera dotar de mayor fiabilidad y validez los resultados.

Para ello creemos necesario integrar las aplicaciones en la práctica docente, a través de su implementación en un servidor en la web, desde donde alumnos y profesores pudieran generar los ejercicios. Otro aspecto a tener en cuenta sería desarrollar nuevas aplicaciones

para el perfeccionamiento de diferentes aspectos técnicos (digitaciones, dinámicas o nuevas formas de emisión) así como su adaptación al violín, violoncello y contrabajo. Este trabajo lo estamos ya llevando a cabo y se pueden consultar los ejemplos en el siguiente enlace web: <http://www.juayuji.es/>.

Pudiera ser también interesante intentar aplicar otro tipo de sistemas de generación para el diseño de este tipo de ejercicios y estudios técnicos. Plantearíamos el uso de gramáticas, sistemas basados en conocimiento, cadenas de Markov, redes neuronales, autómatas celulares o algoritmos genéticos. Y por qué no, la inclusión de la inteligencia artificial creativa, además de valorar la posibilidad de integrar nuestras aplicaciones dentro de sistemas CAMIT como el i-Maestro.

REFERENCIAS

- Bevilacqua, F., Rasamimanana, N., Fléty, E., Lemouton, S., & Baschet, F. (2006). The augmented violin project: research, composition and performance report. En *Proceedings of the 2006 conference on New interfaces for musical expression* (pp. 402-406). París: IRCAM—Centre Pompidou. Recuperado de: https://dl.acm.org/ft_gateway.cfm?id=1142312&ftid=361314&dwn=1&CFID=102683463&CFTOKEN=d2df5974ade27016-784F826B-E171-BE57-3A3AF7CFE71737ED
- Cuthbert, M. S., & Ariza, C. (2010). Music21: A Toolkit for Computer-Aided Musicology and Symbolic Music Data. En J. S. Downie & R. C. Veltkamp (Eds.), *ISMIR* (pp. 637-642). International Society for Music Information Retrieval. Recuperado de: <http://dblp.uni-trier.de/db/conf/ismir/ismir2010.html#CuthbertA10>
- Dwyer, B. (2011). Transformational Ostinati in Ligeti's Sonatas for Solo Cello and Solo Viola. En L. Duchesneau & W. Marx (Eds.), *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds* (pp. 19-52). Boydell & Brewer.
- Ertz, S. I. (2016). *Beyond extended techniques: Fundamental techniques in Viola Spaces of Garth Knox* (PhD Thesis). University of North Carolina at Greensboro., North Carolina. Recuperado de: https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/Ertz_uncg_0154D_12094.pdf
- Fernández, J. D., & Vico, F. (2013). AI methods in algorithmic composition: A comprehensive survey. *Journal of Artificial Intelligence Research*, 48, 513-582. <https://doi.org/10.1613/jair.3908>
- Galamian, I. (1998). *Interpretación y enseñanza del violín*. Madrid: Pirámide.
- Galamian, I., & Neumann, F. (1997). *The Galamian scale system: adapted for viola*. Boston: Galaxy Music.
- Gebrian, M. (2013). *Rethinking Viola Pedagogy: Preparing Violists for the Challenges of Twentieth-Century Music* (PhD Thesis). Rice University, Houston. Recuperado de: <https://scholarship.rice.edu/handle/1911/71651>
- Hart, S. M. (2015). *The violist as composer* (PhD Thesis). University of Maryland, Maryland. Recuperado de: https://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/16586/Hart_umd_0117E_16024.pdf

- Hiller Jr, L. A., & Isaacson, L. M. (1957). Musical composition with a high speed digital computer. Presentado en Audio Engineering Society Convention 9, Audio Engineering Society.
- Jensenius, E. (2014). *An annotated bibliography of selected viola works for pedagogy of contemporary musical styles and techniques* (PhD Thesis). The Florida State University, Florida. Recuperado de:
<https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A185270/datastream/PDF/viaw>
- Kirnberger, J. P. (1767). *Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist*. Berlin: George Ludewig Winter. Recuperado de:
[http://imslp.org/wiki/Der_allezeit_fertige_Polonoisen-_und_Menuettencomponist_\(Kirnberger,_Johann_Philipp\)](http://imslp.org/wiki/Der_allezeit_fertige_Polonoisen-_und_Menuettencomponist_(Kirnberger,_Johann_Philipp))
- Knox, G. (2009). *Viola spaces: contemporary viola studies*. Mainz: Schott.
- Kreutzer, R., & Pagels, L. (1996). *42 studies for viola*. International Music Company.
- Ligeti, G. (2001). *Sonata for Viola Solo*. Mainz: SHOTT.
- Morales Luna, G. (2002). Introducción a la lógica difusa. *Centro de Investigación y Estudios Avanzados. México*.
- Mozart, W. A. (1793). *Musikalisches Würfelspiel, K.516f*. Bonn: N. Simrock. Recuperado de:
[http://imslp.org/wiki/Musikalisches_W%C3%BCrfelspiel,_K.516f_\(Mozart,_Wolfgang_Amadeus\)](http://imslp.org/wiki/Musikalisches_W%C3%BCrfelspiel,_K.516f_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus))
- Ng, K., & Nesi, P. (2008). i-Maestro: Technology-Enhanced Learning and Teaching for Music. En *8 th International Conference on New Interfaces for Musical Expression NIME08* (pp. 225-228). Recuperado de:
www.academia.edu/download/30512237/10.1.1.140.3830.pdf#page=243
- Percival, G., Wang, Y., & Tzanetakis, G. (2007). Effective use of multimedia for computer-assisted musical instrument tutoring. En *Proceedings of the international workshop on Educational multimedia and multimedia education* (pp. 67-76). ACM. Recuperado de:
webhome.cs.uvic.ca/~gtzan/work/pubs/acmm-emme07gtzan.pdf
- Stadler, M. (1781). *Table pour composer des Minuets et des Trios à la infinie*. Viena: Artaria Kompagnie. Recuperado de:
[http://imslp.org/wiki/Table_pour_composer_des_Minuets_et_des_Trios_%C3%A0_la_infinie_\(Stadler,_Maximilian\)](http://imslp.org/wiki/Table_pour_composer_des_Minuets_et_des_Trios_%C3%A0_la_infinie_(Stadler,_Maximilian))
- Strange, P., & Strange, A. (2003). *The Contemporary Violin: extended performance techniques* (Vol. 7). Scarecrow Press.
- Stulz, J. (2012). *Cool Memories: Notes on the Ligeti Viola Sonata*. Material no publicado. Recuperado de: <http://www.johnstulz.com/photos/ligetinotes.pdf>

CUARTETO N.º2 OP. 27 EN LA MENOR DE ANDRÉS ISASI: CONSIDERACIONES ANALÍTICAS

QUARTET N.º 2 IN A MINOR OF ANDRÉS ISASI: ANALYTICAL APPROACH

Ibon Zamacola Zubiaga

Conservatorio Superior de Música *Andrés de Vandelvira* de Jaén

RESUMEN

El cuarteto n.º 2 en La m resulta especialmente significativo dentro de la producción musical del compositor Andrés Isasi. Ello se debe a varios factores, como son: la recuperación de este género después de una década, la considerable dimensión de la obra y su eclecticismo. Asimismo, la posterior orquestación de este cuarteto daría lugar a la *Sinfonía* n.º 3 y la *Suite* n.º 2. Este artículo pretende ofrecer una aproximación y análisis de esta obra tan fundamental del catálogo del compositor vasco.

Palabras clave: Isasi. Cuarteto. Análisis. Eclecticismo.

ABSTRACT

The quartet n.º 2 in A minor written by the composer Andrés Isasi is really relevant within his musical works due to several facts; after a decade the composer takes up again the genre, it is a very extensive work as well as its eclecticism. In addition to this, the following orchestration led to the *Symphony* n.º 3 and the *Suite* n.º 2. The aim of this article is to provide an approach and musical analysis of this quartet as it is a significant piece of the basque composer.

Keywords: Isasi. Quartet, Analysis. Eclecticism.

ACERCAMIENTO Y GÉNESIS

Como ocurre con la mayor parte del legado musical del compositor vasco, el cuarteto de cuerda n° 2 en La m no está exento de cierta controversia. En el manuscrito autógrafo R-0298¹ (Isasi, 1920) –único ejemplar completo depositado en el Fondo Patrimonial Andrés Isasi² de Getxo– el autor apunta la fecha de composición del cuarteto «Vollendet am 28 O[c]tober, unsere 4^{te} Hochzeitsfeier und mein 30^{te} Jahr Geburtstag! Algorta ,1920»³. El cuarteto, dedicado en la portada a su hermana Pilar, «Meiner Schwester Pilar recht liebesvoll gewidmet»⁴, es numerado por el propio compositor como op.27, manteniendo la coherencia numérica con los cuartetos para cuerda 3, 4 y 5 (op.30, 31 y 32, respectivamente), que se escribieron durante el año siguiente.

Del mismo modo, el cuñado y copista de Andrés Isasi, D. Ignacio Olascoaga Amann, aclara en el libro de apuntes de R-0723 que los movimientos centrales –*Intermezzo* y *Fuga*– fueron «instrumentados para la 2ª Suite» (Olascoaga, s.d., p. 51). Asimismo, explica que:

La intención del compositor debió ser instrumentar todo el cuarteto y convertirlo en la III o IV sinfonía, pues había un borrador con trazos al principio del I^{er} tpo. En una dedicatoria a Víctor Zubizarreta había escrito los primeros compases que empezaban con unos golpes de timbal y la citaba como la 3ª o 4ª sinfonía (Olascoaga, s.d., p. 51).



Figura 1: Portada

Si bien la numeración asignada a la *Suite n° 2* para orquesta op.21 es anterior a la del cuarteto, cuestionando así cuál fue la obra primitiva, no sucede lo mismo con la denominada *Sinfonía n.º 3* y *Sinfonía n.º 4*. Ignacio Olascoaga otorga a ambas sinfonías el op.29 y 33 respectivamente, «detallando que las obras requieren una revisión detenida»⁵. Igualmente, Andrés Isasi afirma una carta dirigida al fabricante de órganos D. Antonio Albrdi en Barcelona en diciembre de 1920, que ya estaba orquestando su *Sinfonía n° 4*:

1 Se emplea el número de registro de la base del Fondo Patrimonial Andrés Isasi de Getxo.

2 De ahora en adelante indicado con las siglas F.P.A.I.

3 Finalizado el 28 de octubre, nuestro cuarto aniversario de boda y mi trigésimo cumpleaños (Traducción propia).

4 Dedicado a mi hermana Pilar con todo mi cariño (Traducción propia).

5 Fondo personal de I. Zamacola, sin clasificar.

Por lo demás supongo que seguirá Vd. trabajando. Yo lo hago ahora en la instrumentación de mi 4ª Sinfonía. ¿Se ejecutaron los Recitados y el Ave María? Si pasa Vd. por Bilbao no deje de venir [á] verme: ya sabe lo que me interesan sus cosas y dónde tiene Vd. un buen amigo que lo es de verdad⁶ (Isasi, 1920).

Tanto este cuarteto como la *Suite n.º 2*, no fueron estrenados en vida del autor. Por el contrario, corriendo una suerte parecida, ambas obras han sido presentadas recientemente. Concretamente, el 22 de abril de 1991, la Orquesta Sinfónica de Euskadi tuvo previsto estrenar la *Suite* en el teatro Campos Elíseos de Bilbao. Sin embargo, la *Suite n.º 2* de Andrés Isasi fue sustituida a última hora por la obra *Erotische Dichtung*, alegando «razones técnicas»⁷. Así explicaba la obra, D. Pablo Bilbao Arístegui, estudioso y amigo personal de Isasi en las notas al programa:

Volviendo al testimonio de Pablo Bilbao, señala éste que las obras del periodo «algorteano» del compositor parecen orientarse hacia una estética familiar a los impresionistas franceses y al «deportivo» grupo de los Seis, que le confiere un carácter netamente europeo⁸.

A su vez, el P. Bilbao Arístegui definía el estilo de Isasi como; «[...] Pero, en esencia, la música de Isasi presenta un sello personal inconfundible por la originalidad de sus temas, su carácter íntimo y poético, y la belleza armónica, que configura una “sonoridad Isasi” difícil de olvidar»⁹.

Las notas al programa recogían también la leyenda sobre el *Intermezzo*, denominado en la segunda suite, *Burleske*, que el propio Isasi reflejó en sus apuntes: «El niño, con el bastón y el sombrero del padre, juega a la pantomima»¹⁰.

De este modo, tuvo que transcurrir una década para que el estreno de la Suite se llevara a cabo. El 21 de noviembre de 2001 la Orquesta Sinfónica de Bilbao estrena la Suite en la iglesia del Redentor de Getxo, Vizcaya¹¹. Tres meses antes, el 27 de agosto se grabó junto a la *Sinfonía n.º 2* para el sello Naxos¹².

Por su parte, el 3 de junio de 2010 se estrena el *Cuarteto n.º 2* interpretado por el *Cuarteto Isasi* en el Château d'Arcangues, Arcangues (Francia). Karmelo Errekato (2010) comenta en el periódico Bilbao:

En el citado concierto, seguido por destacadas personalidades culturales y musicales, estuvieron presentes varios descendientes directos del compositor. Se interpretaron dos cuartetos; el op.83, en mi menor (1908), compuesto cuando tenía 18 años. Obra de gran encanto, con reminiscencias nórdicas, especialmente de Grieg, compositor admirado en su juventud por Isasi. El otro, Cuarteto n.º 2 op.27 en la menor (1920), de estreno absoluto como homenaje a los 70 años de la muerte del autor, presenta un lenguaje mucho más personal.

6 R-0904, Fondo Patrimonial Antón Larrauri, Escuela de Música Andrés Isasi, Getxo.

7 Información sin clasificar, facilitada por la Orquesta Sinfónica de Euskadi.

8 Ibidem.

9 Ibid.

10 Manuscrito autógrafo R-0522, F.P.A.I.

11 Número de Programa 2570, Archivo de la Orquesta Sinfónica de Bilbao.

12 Número de Programa 2563, Archivo de la Orquesta Sinfónica de Bilbao.

CONSIDERACIONES ANALÍTICAS

Primer movimiento: Allegro agitato

Escrito en la tonalidad de La m, el primer movimiento comienza con un *Allegro agitato* en 6/8. De forma general la estructura se puede resumir en el siguiente esquema:

Exposición	Elaboración	Recapitulación
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> A La m cc. 1-25 </div>	Desarrollo motivico cc. 105-184	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> A La m cc. 282-311 </div>
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> Transición cc. 26-59 </div>	Falsa retransición cc. 185-207	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> Transición cc. 312-340 </div>
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> B Fa M cc. 60-94 </div>	Desarrollo motivico cc. 208-229	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> B La m cc. 341-378 </div>
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> Codetta cc. 95-105 </div>	Falsa reexposición cc. 230-247	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> Coda cc. 379-391 </div>
	Retransición cc. 247-282	

Figura 2: Planteamiento formal¹³

Exposición

El tratamiento estructural de la primera sección podría resultar convencional a primera vista. La presentación de dos temas claramente contrastados, enlazados por una transición y su posterior epílogo, mantienen aparentemente los cánones formales establecidos en el Clasicismo. No obstante, aunque la interconexión motivica entre el tema principal y secundario pudiera estar relacionada con el intervalo de cuarta descendente del motivo básico, la relación tonal entre ambos temas difiere de la distribución habitual (La m- Fa M, I-VI).

El primer movimiento del cuarteto comienza con la presentación del motivo básico o principal (a_0) en la tonalidad de La m y es ejecutado al unísono por las cuatro voces. Dicho motivo cumplirá una doble finalidad durante el transcurso de la obra; servir de hilo conductor y generar material temático.

¹³ Todas las figuras y ejemplos musicales que se muestran son fuentes de elaboración propia.



Figura 3: Primer movimiento, cc. 1-5, motivo principal

Tras una semicadencia en la dominante, es el propio motivo principal quien da paso y genera el primer tema o idea musical, articulado como un periodo defectivo.

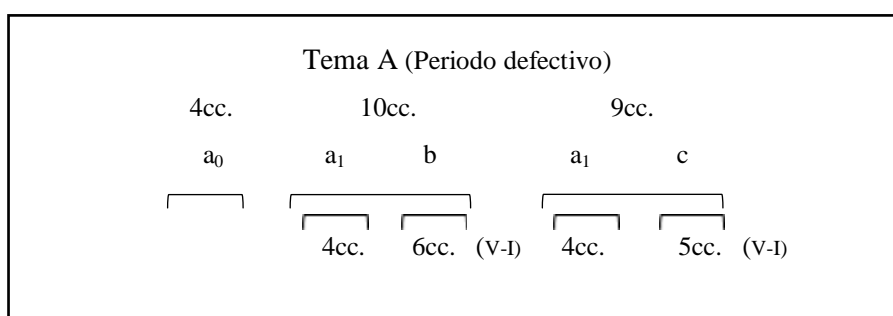


Figura 4: cc. 1-25, tema A, periodo defectivo

El periodo esta compuesto por antecedente y consecuente de 10 y 9 cc. respectivamente, divididos a su vez por dos semifrases. La primera semifrase a₁, formada por 4 cc. y de forma tónica, plantea una cesura perfectamente diferenciada al realizar una cadencia perfecta. Por el contrario, el segundo fragmento fraseológico b no guarda la simetría (6 cc.) y realiza una variación melódica propiciada por el cambio armónico necesario para crear un contorno cadencial diferente. Aunque el consecuente vuelva a concluir en una cadencia perfecta, la armonía presenta una textura homofónica de marcado carácter rítmico y enérgico.



Figura 5: cc. 8-11, antecedente del periodo defectivo (a₁)

La omisión de la simetría (9 cc.) vuelve a estar presente en el consecuente del periodo. La primera semifrase a₁ se presenta a la octava acompañada por un entramado armónico más denso que introduce nuevos motivos rítmicos que serán posteriormente tratados como material en la transición.



Figura 6: cc. 17-18, motivo rítmico

Finalmente, b_1 se presenta con una menor intensidad rítmica que, unida a una simplificación armónica y sonora (*pizzicato* en los bajos), anticipa la cadencia. No obstante, en esta ocasión el contorno cadencial no queda completamente delimitado. La liquidación motivica se produce de forma abrupta y el compositor utiliza una cadencia eludida (II –I) que da comienzo a la transición¹⁴.



Figura 7: cc. 25-26 Cadencia eludida, “Acordes relativos”¹⁵

De eminente carácter modulante, la transición aparece como una modificación temática y armónica del tema principal. Dividida en dos segmentos armónicamente diferenciados, Isasi reutiliza a_1 junto a varios motivos rítmicos (véase fig. 6) y melódicos para conectar los planteamientos temáticos de la sección expositiva.

Segmento 1	nexo	Segmento 2
Uso motivico; a_1 , motivo rítmico y melódico (cc. 26-32)	a_0 (cc. 39-43)	Estabilización tonal (Pedal sobre V) y adquisición de nueva tonalidad (Fa M). (cc. 44-59)

Figura 8: Transición



Figura 9: c. 30, motivo melódico.

¹⁴ El II grado tiene una función de dominante que descansa sobre la tónica del relativo mayor. Es decir, Isasi elude la resolución sobre la tónica, manteniendo su funcionalidad, y modula al relativo mayor, (La M) actuando de acorde mediante para dirigirse a Do# m.

¹⁵ El grado de relación mediántica entre los acordes se precisa en: De la Motte, Diether. *Armonía*. Barcelona: Idea Books S.A., 1998, p.155.

El segmento inicial (Do# m), supone una repetición parcial del material previo enfatizado mediante el uso de armonía cromática. El motivo básico vuelve a servir como puente, para enlazar los dos segmentos que componen esta sección. Posteriormente, reaparece el antecedente del tema principal (a₀) sobre una pedal de dominante (La m) dando paso a una nueva estabilización tonal. Todo ello se refleja en la voz del violonchelo, quien a partir del compás 53, a modo de epílogo, finaliza la sección ejecutando *a solo* el antecedente del periodo del tema A, esta vez en la tonalidad de Fa M. Este tema concluye en una semicadencia abierta (sobre el V⁷) que enlaza el final de la transición con el tema subordinado.

Figura 10: cc. 58-60, semicadencia y enlace seccional

El tema B, de carácter tranquilo y expresivo, supone un fuerte contraste con el tema anterior. Articulado como un periodo defectivo, la viola introduce la melodía sobre una armonía completamente estable recorriendo las tonalidades de Fa M y Do M. A pesar de que en el compás 78 el violín I retoma la melodía, la textura se vuelve poco a poco más densa convergiendo en una transición, a modo de *codetta*, que cromatiza contenido temático de A y enlaza con el desarrollo.

Tema B (Periodo defectivo)				
$\overbrace{\quad b_1 \quad c \quad}$		+ nexo	$\overbrace{\quad b_2 \quad c_1 \quad}$	
6cc.	6cc.	2cc.	8cc.	8cc.
Fa M	Do M		Fa M	

Figura 11: cc.60-95, tema B, periodo defectivo

Figura 12: cc. 64-70, tema B, vla

Elaboración

Tomando como punto de partida la considerable extensión de la sección modulante, se encuentran aspectos que ponen de manifiesto la importancia que el compositor concede a la misma. A lo largo de los 176 compases, Isasi no sólo utiliza el desarrollo parcial de los temas A y B para contrastar con la sección expositiva. Las diferentes técnicas compositivas, ritmos, regiones tonales lejanas y procesos armónicos diversos, están acompañadas de la búsqueda de nuevas sonoridades. Si se atiende a la utilización del material temático, el esquema formal sería el siguiente:

E ₁ (cc. 105-184)	E ₂ (cc. 185-207)	E ₃ (cc. 208-229)	E ₄ (cc. 230-246)	E ₅ (cc. 247-281)
<p>e₁ (cc. 105-134): La m, material temático A.</p> <p>e₂ (cc. 135-147): La M, <i>tranquillo</i>, material temático A y B.</p> <p>e₁¹ (cc. 148-151): Re m, <i>Tempo I</i>, material temático A</p> <p>e₂¹ (cc. 152-155): La m, <i>tranquillo</i>, material temático A y B.</p> <p>e₁² (cc. 156-160): La m, <i>Tempo I</i>, material temático A.</p> <p>e₂² (cc. 161-184): La m y Fa M, <i>tranquillo</i> + <i>a tempo</i>, material temático A</p>	<p>Falsa retransición</p> <p>(cc. 185-207) Si m, <i>Tempo I</i> material temático a₀ + a₁</p>	<p>Elaboración motívica</p> <p>(cc. 208-229) Re m E₃ ≈ E₁</p>	<p>Falsa reexposición</p> <p>(cc. 230-247) Re m, <i>a tempo</i> material temático A</p>	<p>Retransición</p> <p>(cc. 248-282): Do m → La m <i>Poco meno</i> material temático A</p>

Figura 13: Elaboración propia

El segmento inicial E₁ destaca por su longitud (79 cc.) y está cimentado en la continua alternancia de *Tempo I* y *Tranquillo*. La subsección e₁, dividida en dos partes claramente diferenciadas, se inicia con un motivo de marcado carácter rítmico perteneciente al tema A, presentado por el vl 1 y en continuo diálogo con el resto de las voces.

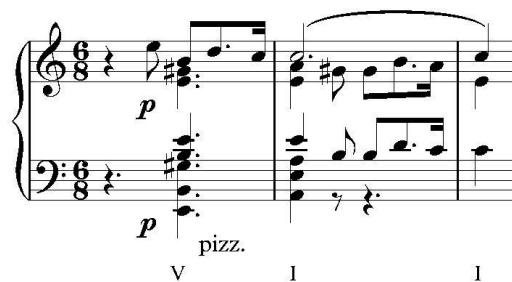


Figura 14: cc. 105-106, motivo rítmico material a₁

Sustentado inicialmente por una armonía de V-I, Isasi va incorporando junto al motivo inicial diferentes recursos armónicos –cromatismos de tercera, acordes de 6ª aumentada, acordes cromatizados-, lo cual le permite personalizar y proporcionar cierto colorido al sonido.

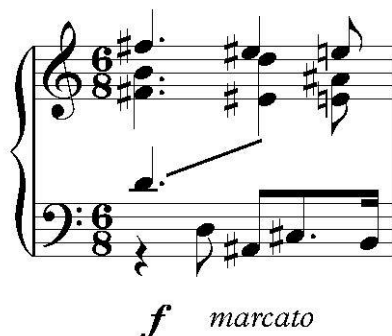


Figura 15: tercera cromática en vl 1, c. 111



Figura 16: cc. 115-116, 6ª aumentada suiza ¹⁶

No obstante, toda la tensión generada anteriormente queda diluida con la introducción de una pedal de tónica (Mi M) que sirve como puente entre ambas partes de e₁. Nuevamente se explora la sonoridad introduciendo una mutación del motivo rítmico junto al *col legno* ejecutado por la viola.

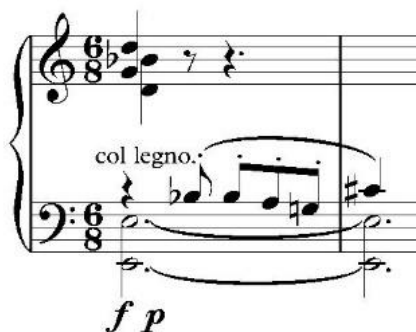


Figura 17: cc. 118-119, mutación motívica sobre Pedal de Mi

De este modo, el compositor retoma la segunda sección de e₁ en Re m siguiendo las directrices y utilizando los mismos recursos y material temático empleados en la primera

¹⁶ El acorde de sexta aumentada está enarmonizado y resuelve sobre la tónica en Do# m.

parte. El subsegmento e_1 se diluye motivicamente finalizando con una cadencia perfecta (V-I) en La M dando paso al primer *Tranquillo* (e_2).

De extensión más moderada que el anterior, el subsegmento e_2 está formado por dos progresiones con material temático de A sobre dos bordones de quintas en La M y Mib M. Un pequeño puente, construido con material del tema B, finaliza de forma violenta la subsección con un acorde de V^7 , comenzando una sucesión de subsegmentos cada vez más cortos basados en la alternancia de *Tempo I* y *Tranquillo* ($e_1^1, e_2^1, e_1^2, e_2^2$). Dichos subsegmentos exploran diferentes regiones tonales –Re m, La m, La m y Fa M– alargando E_1 , dando paso nuevamente con un V-I en Si M a una falsa retransición.

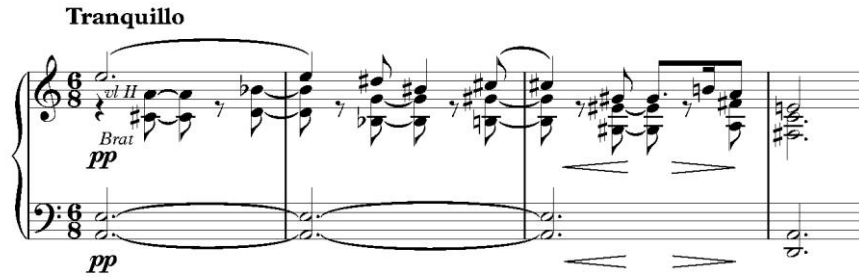


Figura 18: cc. 135-139, *Tranquillo I*, sobre Bordón de quintas



Figura 19: cc. 152-156, *Tranquillo II*, material de tema B en vlc

Aunque el segmento E_2 retoma energicamente el motivo a_0 en *Tempo I*, sugiriendo además el principio de la retransición, la alternancia de a_0 con el motivo rítmico empleado en E_1 permite al compositor introducir una nueva región modulante que sirva de transición entre E_1 y E_3 . En esta ocasión, el motivo principal se presenta parcialmente, manteniendo toda la tensión sonora utilizando acordes de 6^a aumentada. Todo ello, alternado sucesivamente con la célula rítmica anterior, produce un juego de ritmo y sonoridades contrastantes que conducen a un nuevo segmento E_3 .



Figura 20: cc. 185-186 y cc. 186-187; Falsa retransición, reducción acórdica, uso de sextas aumentadas

De manera análoga a E_1 , el segmento E_3 no realiza ninguna modificación del material presentado anteriormente. No obstante, a diferencia del segmento E_1 , éste es de menor longitud (cc. 208-229) y se presenta en el relativo mayor Re M-La M. A modo de enlace, la sección finaliza con un gran *crescendo*, producido por la reiteración de un acorde de novena de dominante que conduce, mediante una cadencia perfecta (V^{9m} - I), a una falsa reexposición.

La nueva sección modulante expone inicialmente a_1 en Re m, e introduce por primera vez la parte b del tema A, con la que modula, y liquida motivicamente la sección dando paso a la retransición.

Bajo la indicación de *Poco meno*, la retransición supone el clímax dramático de todo el primer movimiento. El motivo inicial a_0 inicia la sección sobre una constante dinámica de pianísimo y la indicación de *klagend*¹⁷, ofreciendo así un soporte para explorar nuevos recursos sonoros. Así pues, Isasi colorea armónicamente los diferentes juegos rítmicos que realiza bajo el motivo inicial, incidendo en el uso de diferentes acordes de 6ª aumentada. Finalmente vuelve a utilizar a_0 junto a parte de b, produciendo un gran crescendo que converge nuevamente en la parte expositiva.

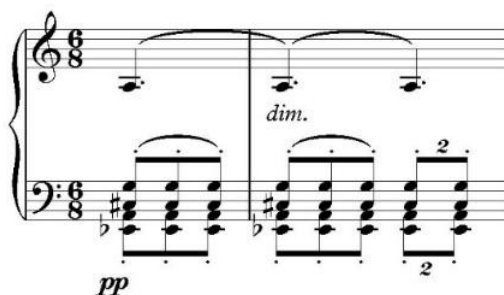


Figura 21; cc. 260-261, 6ªs aumentada

La sección final recapitula nuevamente la parte expositiva sin que se produzcan cambios sustanciales. La transición entre A y B introduce un gran acorde de dominante de La m, manteniendo la sensible con un trémolo en el bajo (cc.330-333), preparando la aparición de B en la tonalidad principal. Para finalizar, Isasi vuelve a modificar la sonoridad concluyendo la coda con una cadencia modal (escala hexátona sobre la).



Figura 22: cc. 386-387, cadencia modal

Segundo movimiento: *Adagio*

El segundo movimiento, *adagio* 3/4 en Re M, comienza en la subdominante de la tonalidad principal. Formalmente, la estructura se corresponde con una forma sonata sin transiciones entre los diferentes temas. Entre los rasgos principales de este movimiento, resultan llamativos la expresividad de las líneas melódicas, que definen las áreas temáticas, y la gran variedad de recursos armónicos utilizados. El planteamiento formal sería el siguiente:

¹⁷ Lacrimoso o tristemente (traducción propia).

Exposición	Elaboración	Recapitulación
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 10px;"> <p style="text-align: center;"><u>A</u> Re M cc.392-412 Codetta CC. 413-419</p> </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <p style="text-align: center;"><u>B</u> La M cc. 419-435 Codetta cc. 436-439</p> </div>	<p style="text-align: center;">Segmento 1 cc. 440-447 La M ➔ Si M</p>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 10px;"> <p style="text-align: center;"><u>A</u>¹ Re M cc. 466-473 Codetta cc. 474-480</p> </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 10px;"> <p style="text-align: center;"><u>B</u>¹ Re M cc. 481-497 Codetta cc. 498-501</p> </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <p style="text-align: center;">Coda cc. 502-508</p> </div>
	<p style="text-align: center;">Segmento 2 cc. 448-455 Fa M ➔ Mib M</p>	
	<p style="text-align: center;">Segmento 3 cc. 455-461 Mib M ➔ Re m</p>	
	<p style="text-align: center;">Retransición cc.462-465 Re m ➔ Re M</p>	

Figura 23: Planteamiento formal

La parte expositiva se divide en dos periodos simétricos pero contrastantes entre sí. Como el propio compositor indica, el antecedente del primer tema comienza con un *quasi recitativo* realizado por el violín I que expone el motivo principal del tema.

El periodo inicial está articulado en dos frases, antecedente y consecuente (8+8), separadas por dos pequeños contornos cadenciales a modo de codeta. Si bien el compositor trata ambos puntos de reposo de manera clásica (el primero cadencia en el V y el segundo en el I), es precisamente el sustento armónico el que confiere una singularidad sonora que sustenta el lirismo de la línea melódica. Al más puro estilo Wagneriano, Isasi encadena una sucesión de acordes de séptima de dominante (dominante secundarias, semidisminuidos...) produciendo así, una indefinición tonal que a su vez origina una acumulación de tensión constante¹⁸. Independientemente de la disposición acórdica, los movimientos entre las voces vienen producidos por movimientos cromáticos de segundas menores o mayores sólo resueltos en los puntos cadenciales, quedando así la tonalidad totalmente definida.



Figura 25: cc.392-396, antecedente tema A, melodía

¹⁸ En torno a la armonía errante, Schoenberg (2000, p.125) aclara que «La armonía de un tema es a menudo activa, “errante”, inestable. No obstante, y a pesar de las armonías lejanas, se encuentra que incluso los temas complejos se mueven todavía en torno a una tónica, o una región contrastante definida».



Figura 26: cc. 395-400, reducción acórdica, tema A, sucesión de acordes de séptima

El tema b se construye de forma análoga al tema A (periodo, 8+8). Sin embargo, en esta ocasión es la simplicidad armónica y el acompañamiento melódico los que confieren mayor estabilidad a la sonoridad. De este modo, la semifrase inicial del antecedente se sustenta básicamente sobre las funciones de dominante y tónica, mientras las voces intermedias realizan artificios contrapuntísticos dialogando con la principal. En el consecuente Isasi emplea fragmentos contramelódicos, cuya función no es otra que ornamentar la repetición y enriquecer su armonía.

Figura 28; cc. 419-423, tema B, antecedente

La elaboración consiste en una sección central modulante de pequeñas dimensiones dividida en cuatro segmentos que se repiten correlativamente en diferentes tonalidades. En esta ocasión, Isasi reutiliza parcialmente los temas expuestos en la sección anterior sin aportar ninguna idea musical nueva. No obstante, la expansión gradual de los motivos, unido a los cambios de tempo (*a tempo*, *poco animado* y *a tempo*), la armonía cromática y el uso de tonalidades lejanas, permiten alcanzar el clímax dramático de este movimiento (c. 456) y su posterior liquidación en el relativo menor (Re m).

Figura 29: cc. 440-442 cromatismos en el vl¹⁹

Al igual que el comienzo de la elaboración, la retransición utiliza el motivo principal del tema a en Re m para cerrar la sección. Nuevamente, el compositor vuelve a sorprender

¹⁹ La 4ª cromática descendente utilizada en el primer segmento de la elaboración está presente durante todos los movimientos del cuarteto, pudiéndose tratar de un posible motivo cíclico.

realizando una cadencia modal (Re frigio) confiriendo así una sonoridad arcaizante que dificulta la percepción de vuelta a la tonalidad principal.

The musical score for Figure 30 shows a transition in measures 462-465. It is written for piano in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score begins with a piano (*p*) dynamic. The first measure has a whole rest in the right hand and a half note in the left hand. The second measure has a half note in the right hand and a half note in the left hand, with a *sfz* dynamic. The third measure has a half note in the right hand and a half note in the left hand. The fourth measure has a half note in the right hand and a half note in the left hand, with a *f* dynamic. The fifth measure has a half note in the right hand and a half note in the left hand, with a *dim.* dynamic. The sixth measure has a half note in the right hand and a half note in the left hand, with a *pp* dynamic. The tempo is marked *a tempo* and *rit.*

Figura 30: cc. 462-465 retransición

La sección final o recapitulación comienza con la inclusión del motivo principal del cuarteto (cc. 466-467). Dicha modificación condiciona la reexposición del tema A reducido únicamente al consecuente (8 compases) y su posterior codeta (cc.466-480). Con respecto a la estructura y la adaptación lógica a la tonalidad principal – Re M-, el tema B no presenta modificaciones relevantes. Finalmente, a modo de coda, vuelve a aparecer el tema A en pianísimo sobre la dominante y la tónica, hasta su disolución en el acorde final.

The musical score for Figure 31 shows measures 466-467. It is written for piano in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score begins with a piano introduction with dynamics *mf*, *pp*, *p*, and *mf espressivo*. The tempo is marked *a tempo*. The first measure has a whole rest in the right hand and a half note in the left hand. The second measure has a half note in the right hand and a half note in the left hand. The third measure has a half note in the right hand and a half note in the left hand. The fourth measure has a half note in the right hand and a half note in the left hand. The fifth measure has a half note in the right hand and a half note in the left hand. The sixth measure has a half note in the right hand and a half note in the left hand. The seventh measure has a half note in the right hand and a half note in the left hand. The eighth measure has a half note in the right hand and a half note in the left hand. The tempo is marked *a tempo*.

Figura 31: cc. 466-467, motivo principal del cuarteto transportado

Este tercer movimiento, contrastante en tempo y carácter con el anterior, presenta algunas particularidades reseñables. El compositor propone dos opciones -a y b- sin especificar si han de interpretarse de forma continuada o si se puede optar por alguna de ellas de forma aislada. No obstante, a pesar de que ambos movimientos estén perfectamente definidos existen algunas peculiaridades que contrastan entre sí. Precisamente, la parte b sorprende con el carácter sobrio y el rigor formal de una fuga dramática, contrastando con el *Allegretto giocoso* del Intermezzo proporcionando identidad propia a ambos movimientos.

Intermezzo: Allegretto giocoso

De carácter ligero o humorístico²⁰, este primer movimiento o parte a se podría adherir al patrón habitual de los Intermezzos clásicos, procedentes de los Intermedios italianos del siglo XVI y XVII. En esta ocasión es el propio autor quien fija un

²⁰ Andrés Isasi reemplaza el término *humorístico* por *giocoso* (Cuarteto n.º 2, op.27, Ms «a», R-0298, F.P.A.I., Escuela de Música de Getxo).

argumento o programa: «El niño, con el bastón, el sombrero del padre, juega a la pantomima»²¹. La estructura del Intermezzo muestra tres secciones diferenciadas:

Sección A	Sección B	Sección A
cc. 509-558 centros tonales Re Sol → Mib Re	cc. 558-587 Fugado libre a 3 voces Re M	cc. 588-638 centros tonales Re Sol → Mib RE + La m

Figura 32: Esquema formal

La sección A comienza con la presentación del tema A articulado como periodo de 8 +8 compases. De carácter corto y acentuado, el compositor sustenta el tema sobre los centros tonales de Re y Sol, aplicando diferentes modos (Lidio-dominante, jónico, eólico) que permiten envolver la escena con una atmosfera graciosa y ligera. Se aprecia la simetría al trasladar esta sucesión de modos al siguiente centro tonal en Sol.

Allegretto giocoso



Figura 33: cc. 509. motivo principal, v11

A partir del compás 524, el tratamiento motivico anteriormente expuesto comienza a ser elaborado progresivamente, creando una trama contrapuntística que sirve de transición hacia la *codetta* final, de eminente valor cadencial. En cuanto al tejido armónico, cabe destacar que la sonoridad no pierde la jovialidad inicial, implementada incluso por el uso de escalas hexátonas (Re, cc. 532-533, y La b cc. 534-535) y diferentes modos. La singularidad sonora se respeta hasta el final de la sección, finalizada con un acorde en *pizzicato* y *pianísimo* de V^{9M} (con 6^a añadida) que descansa sobre un I^o de Re m con función de tónica.

En la parte central del movimiento, *Allegro giocoso e marcato* en 6/8, el compositor introduce un fugado libre a 3 voces, manteniendo la naturaleza risueña de la parte A. El violín primero introduce el tema grácilmente en la tonalidad de Re M, presentando el sujeto en *spicatto* acompañado por los *pizzicatos* del segundo violín. La viola replica al violín mediante una respuesta real sobre la dominante, enlazada nuevamente con el sujeto, interpretado por viola y violonchelo a la octava. La parte expositiva concluye en una semicadencia (IV-V^{9m}), que permite al compositor continuar con el sujeto en estrecho sobre una pedal de dominante. La sección vuelve a quedarse abierta con una semicadencia (V^{9m}), continuada por una pequeña cadencia a solo del violín primero, que enlaza con la parte final.

²¹ R- 0723, p.40, F.A.I.



Figura 35: cc. 558-561, Fugado en Re M

A pesar de contar con una densidad armónica mayor, la sección A¹ retoma el planteamiento de A, reforzada inicialmente por acordes desplegados en el violonchelo. No obstante, no se produce ningún cambio sustancial hasta la coda final, donde el propio compositor vuelve a indicar un cambio de carácter *klagend* acompañado de una relajación motívica y dinámica que prepara la cadencia final (V-I en La m). Asimismo cabe destacar que es el propio Andrés Isasi quien sugiere la continuidad del movimiento al no indicar la doble barra en el manuscrito original²² (Isasi, 1920).

Fuga: Allegretto serio

Este movimiento no responde a los patrones usuales de la Fuga escolástica, al contener momentos de expansión lírica que conducen a señalarla como fuga dramática. Escrita a cuatro voces, sus características formales y de carácter contrastan considerablemente con el movimiento anterior. Por un lado, el uso de una forma rigurosamente contrapuntística sucede a otra más simple y de pequeña dimensión. Por otro lado, el carácter indicado en cada una de ellas es completamente antagónico, al pasar de un *allegro humorístico* a otro *serioso*. El movimiento está construido conforme al siguiente planteamiento formal:

Exposición	Episodio	Exposición 2	Zona de estrechos	Coda
cc. 639-654 Mi m → Si m Mi m → Si m	cc. 655-677 Mi m → Si dórico (cc.17-24) La frigio (cc. 24-29) La frigio (cc.29-40)	cc.678-711 La m → Mi m Do m → Sol m Tranquillo + Pedal Sol m	cc.712-733 Estrecho 1 cc.74-83 (Mi m) Episodio cc.84-89 Estrecho 2 cc-90-97	cc.736-738 V-I

Figura 36: planteamiento formal

²² Véase m«a» R-0298, F.P.A.I.

	Mi m c.639	Si m c.643	Mi m c.647	Si m c.651
VI 1				R
VI 2		R	C.S.1	C.S.2
Vla	S	C.S.1	C.S.2	P.L
Vlc			S	C.S.1

La presentación del material temático está regida por la ordenación artificial típica de la fuga de escuela. De marcado carácter cromático y enérgico, el sujeto principal (S)²³ o *dux* (Kühn, 2003, p.145) -en Mi m- será presentado en la tesitura central por la viola y modulará hacia la dominante.



Figura 38: cc. 639-642, sujeto principal

Acto seguido será el violín 2 quién presente un respuesta²⁴ tonal o *comes* (Kühn, 2003) en la dominante, ya que sufre una mutación con respecto al S, unificando tonalmente el primer grupo de entradas y permitiendo así la vuelta a la tonalidad inicial.

El primero de los contrasujetos²⁵ (CS 1) o contravoz lo presentará la viola en la tonalidad de la R –Si m - de forma paralela a la respuesta en el c. 5, sucediendo de esta manera al sujeto en su discurso y produciendo un contrapunto contrastante con la R.



Figura 39: cc. 647-650, contrasujeto 1

En el c. 647 la viola presenta el segundo contrasujeto²⁶ (CS2) en la tonalidad principal, mientras el bajo presenta el S y el segundo violín la respuesta sin mutaciones.



Figura 40: cc. 647-650, contrasujeto 2

23 En adelante, S.

24 En adelante, R.

25 En adelante, CS1.

26 En adelante, CS2.

Para finalizar esta sección expositiva, el violín primero ejecuta la respuesta en la dominante (cc.651-654) mientras el violonchelo lleva a cabo la contravoz o CS1 y el segundo violín el CS2 visiblemente adaptados a la respuesta tonal. Finalmente, Isasi descarta la contraexposición, modulando a la tonalidad principal (I v = V) y realizando una cadencia perfecta. (V-I).

Primer episodio o divertimento

El primer episodio o interludio²⁷, se inicia con el fragmento final del sujeto *in contrarium motu* o por movimiento contrario expuesto en esta ocasión por el violonchelo.



Figura 41: c.655, motivo en vlc

Este motivo es imitado escalonadamente desde la voz inferior a la superior de manera gradual, en combinación con un segundo motivo (extraído del segundo contrasujeto), formando un discurso coherente y contrastante con el carácter rítmico del tema principal.



Figura 42: c. 656, motivo en vl 1

No obstante, el aspecto más llamativo de esta sección modulante son los puntos cadenciales que delimitan el discurso inicial emprendido por el material motivico señalado previamente. En esta ocasión Isasi utiliza dos cadencias modales- Si dórico y La frigio- determinadas por la falta de sensible, creando así una sonoridad característica.



Figura 43: c. 661, cadencia modal Si dórico

²⁷ El mismo compositor señala el comienzo de esta sección como «1^{te} Zwischenspiel», R-0298, p.17 (F.A.I)

Todo ello dará paso a una nueva subsección en La m iniciada por un tema melódico en el violín 1 acompañado por fragmentos del material temático anteriormente expuesto, sin un orden establecido.



Figura 44: cc. 667-670, tema melódico en violín 1

Para concluir esta segunda sección del episodio, el compositor introduce una variación del sujeto principal que convergerá sobre el punto cadencial (otra vez utilizando el La frigio) dando paso a la segunda exposición.

	La m	Mi m	Do m	Sol
m	c.678	c.682	c.686	c.690
VI 1			S.I	C.S.I
VI 2	S.I	C.S.I	P.L	P.L
Vla		S.I	C.S.I	P.L
Vlc				S.I

Figura 45: 2ª Exposición

La segunda exposición o como Isasi señala «2^{te} Gruppe»²⁸, comienza con el sujeto principal invertido expuesto otra vez por las voces centrales (violín 2º y vla).

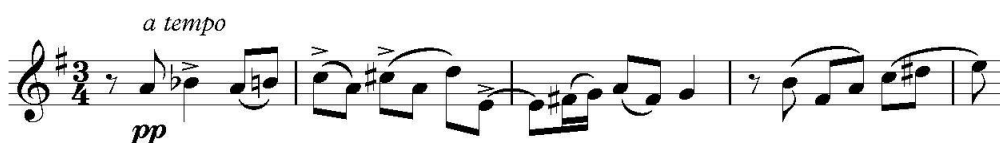


Figura 46: cc. 678-682, sujeto principal invertido en vl 2

Asimismo, el violín segundo continúa el discurso invirtiendo el contrasujeto 1 y realizando las mutaciones necesarias para adaptarlo a la nueva tonalidad (Mi m).



Figura 47: cc. 682-686, contrasujeto 1, por inversión

En esta ocasión resulta reseñable la ausencia de respuestas, ya que se utiliza el material temático en diferentes tonalidades (La m, Mi m, Do m, Sol m) adaptando sus

²⁸ Segundo grupo, R-0298, p.27, F.A.I. (Traducción propia).

respectivas contravoces. Tras una zona cromáticamente inestable, el discurso musical pierde el carácter energético y rítmico del tema inicial, y descansa sobre un *tranquilo* en Sol m que cadencia modalmente (Mi mixolidio) sobre un bordón de quintas (Mi m). Dicha nota pedal permite introducir, a modo de preparación para la zona de estrechos, el sujeto por disminución, haciendo uso únicamente del material cromático basado en la cuarta descendente inicial.



Figura 48: cc. 702-704, sujeto por disminución.

Zona de estrechos

El primero de los dos estrechos principia en la tesitura aguda –violín primero– mediante la combinación contrapuntística de la cabeza del sujeto y de la respuesta, guardando la esencia cromática y el carácter energético inicial del tema. A continuación, la viola ejecuta la respuesta por disminución a la 4ª inferior ampliando la primera nota de la cabeza y produciéndose de esta forma una concordancia armónica con su homónima en el sujeto. La continuidad del discurso temático viene marcada por el uso disminuido del primer contrasujeto, que continua la breve exposición temática adaptada a las nuevas dimensiones de sujeto y respuesta.



Figura 49: cc. 712-716, (v1), sujeto y contrasujeto 1 por disminución

A diferencia de la ordenación expositiva inicial, planteada desde los registros de las voces centrales, el primer estrecho (cc. 772-781) introduce el material temático inicialmente en el violín primero, para posteriormente ser imitado por viola, violín segundo y violonchelo. En esta ocasión el autor mantiene la unidad tonal –Mi m– e introduce finalmente una quinta entrada nuevamente en el primer violín, la cual mediante una cadencia perfecta da paso a un breve episodio (episodio 2) o puente, de eminente carácter cromático. Finalmente, Isasi vuelve a emplear la sonoridad modal –Mi dórico– a modo de cadencia, para retornar a la tonalidad principal y preparar la entrada del segundo estrecho.

El segundo y último de los *strettos* está caracterizado por la brevedad de la subsección y la cercanía entre las entradas. En comparación con el estrecho anterior, el dialogo imitativo entre las voces está compuesto por el sujeto y sus respectivas respuestas tonales, obviando el uso del contrasujeto. La tesitura grave inicia la exposición temática y es contestada inmediatamente por violín segundo, viola y violín primero manteniendo la unidad tonal. Como sucediera anteriormente, el compositor vuelve a utilizar el recurso de una quinta entrada, esta vez en el violonchelo, y utiliza el sujeto por disminución que conduce a la cadencia final.



Figura 50: c. 732, (v11), sujeto por disminución

Tal como aparece indicado en la partitura, el *grandioso* final pretende finalizar la fuga de forma solemne. Para ello, Isasi emplea la tercera de picardía transformando en mayor la tonalidad de la cadencia final y haciéndola más perceptible.

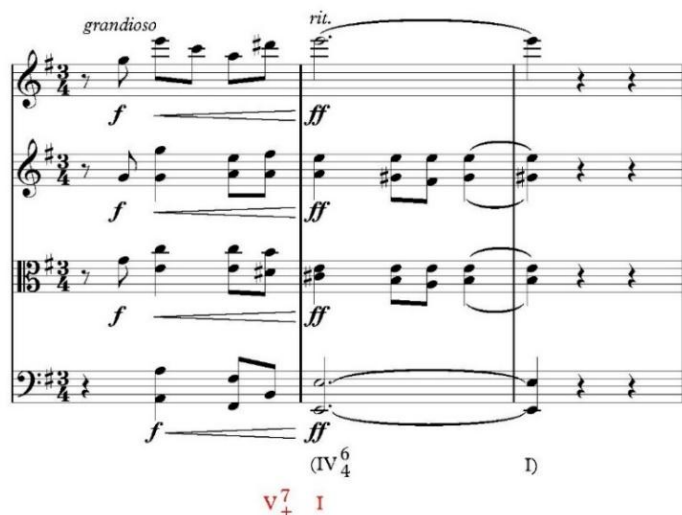


Figura 51: cc. 738-736, (v11), tercera de picardía

Finale: Allegro

La idea primigenia de denominar *Rondo*²⁹ a este último movimiento por parte del compositor es cuanto menos cuestionable. La falta de un tema que sirva como estribillo o retorno, y la ordenación ternaria de los elementos generadores de forma, condicionan su estructura y la asemejan a la denominada Forma Sonata o *Allegro de Sonata* (Schoenberg, 2000, p. 241). El planteamiento formal del *Finale* sería el siguiente:

Exposición	Elaboración	Recapitulación
<p>Introducción La m cc. 739-747</p> <p>A La M cc. 748-826</p> <p>B Fa M cc. 827-886</p>	<p>cc. 893-992</p> <p>Do m → Do M → Mi M</p>	<p>A¹ La M cc. 993-1044</p> <p>B¹ La M cc. 1045-1108</p> <p>Coda La M cc. 1109-1125</p>

Figura 52: Planteamiento formal

²⁹ Isasi escribe el termino Rondo entre paréntesis junto al título del movimiento final o *Finale* R-0298, p.20 (F.P.A.I)

Exposición

La sección expositiva se inicia con un nuevo material temático breve de carácter introductorio. Eminentemente melódico, se desconoce si este material cumple una función descriptiva o está condicionado por un programa. No obstante, la tonalidad en la que se presenta el tema inicial (La m), así como el motivo básico de la frase basado en una cuarta descendente (de Mi a La), confiere unidad y relaciona el comienzo del cuarto movimiento con el resto de la obra motívicamente y tonalmente.

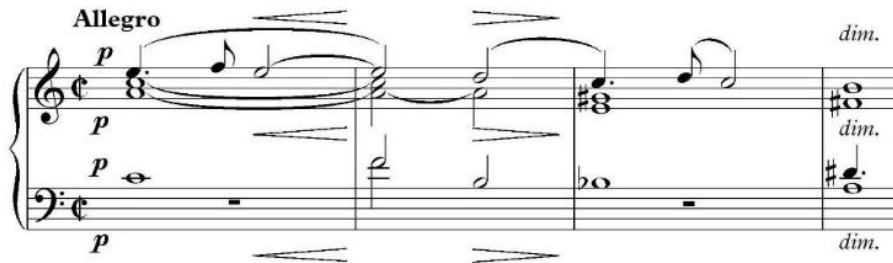


Figura 53: cc. 739-747, tema introductorio

Este material introductorio, es presentado de manera parcial en una semifrase de 4 compases que se completan con otros cuatro de eminente valor cadencial (semicadencia abierta). Tras un breve silencio, el autor establece la tonalidad del homónimo mayor para comenzar la exposición del tema principal (La M), proporcionándole así, mayor fuerza y brillantez.

La disposición formal de esta primera sección expositiva quedaría resumida de la siguiente forma:

	A		B
Introducción La m cc.739-747	<p>Tema a La M → Mi M cc. 748-786</p> <p>Codetta Mi M cc. 787-793</p> <p>Desarrollo secundario La M cc. 794-812</p>	Transición Zona modulante cc. 813-826	<p>Tema b Fa M → La m cc. 827-887</p>

Figura 54: Exposición

El *Allegro Moderatto* [sic] se inicia con la presentación del tema principal en La M introducido por la viola y reforzado al unísono por el violonchelo. Formado por una frase de 8 compases, la cabeza motívicamente del tema -basada en una cuarta ascendente, de mi a la- reitera la relación temática con el resto de los movimientos de la obra. El autor escoge en esta ocasión la técnica canónica introduciendo las 4 voces del tema principal en su totalidad gradualmente. Las sucesivas entradas escalonadas producen una

acumulación textural reforzada desde el primer momento por indicadores dinámicos que parten del pianísimo inicial al fuerte del compás 770 coincidiendo con el cambio tonal a Mi M.



Figura 55: cc. 748-754, tema principal

Sin embargo, la ausencia de simetría en las entradas de las diferentes voces permiten al autor realizar pequeños estrechamientos entre ellas, reforzados a su vez por falsas entradas que acompañan el material temático durante toda la primera parte de esta subsección.



Figura 56: cc. 755-758, falsas entradas

Una vez finalizado la exposición del tema a en sus dos tonalidades -La M y Mi M- Isasi utiliza el célula inicial del tema principal y lo desarrolla cromáticamente a modo de una falsa transición. Dicha falsa transición concluye con una *codetta* que modula finalmente a la tonalidad de Mi M y da paso a un desarrollo secundario del tema principal (cc. 794-812).

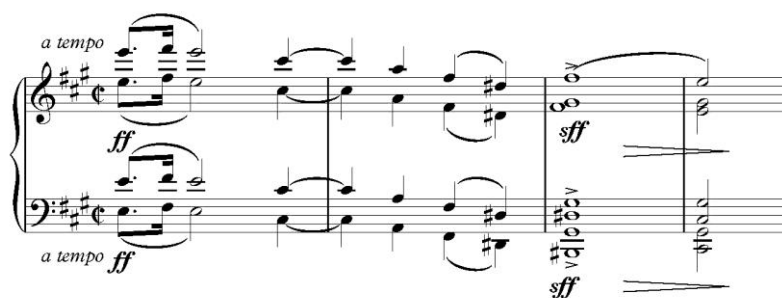


Figura 57: cc. 787-790, codetta

De carácter claramente modulante, el desarrollo secundario cumple una función de retransición del tema principal a la tónica. De esta forma, el autor vuelve a emplear falsas entradas y pequeños motivos temáticos, que son tratados cromáticamente. Para concluir esta sección se presenta nuevamente el tema imitativo sobre un pedal de tónica que concluye con una cadencia perfecta.

«Pertenciente al grupo de ideas subsidiarias» (Schoenberg, 2000, p. 221), la transición cumple perfectamente con el cometido de enlazar el tema principal con el tema b o subordinado. Constituida con formas motívicas rítmicas de corta duración, el compositor establece un patrón armónicamente flexible, que le permite modular dentro

del círculo de quintas (La M, Mi M, Si M y Fa M) y establecerse nuevamente en una nueva región tonal (Fa M).

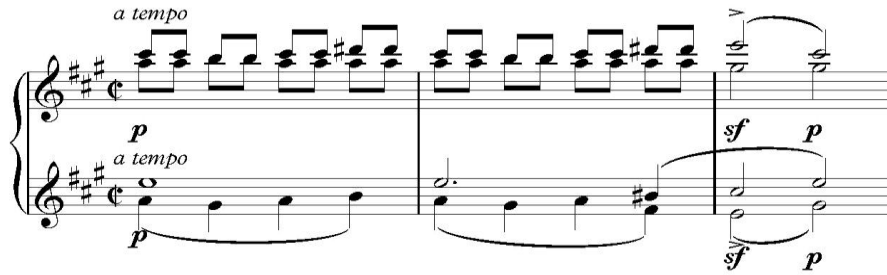


Figura 58: cc. 813-826, transición

Precisamente, se puede observar como Isasi emplea sucesivos acordes de séptimas (VI, VI con 7ª semidisminuida, II^{v7}, V⁷) alargando así el proceso cadencial sobre la dominante para descansar sobre la nueva tónica.

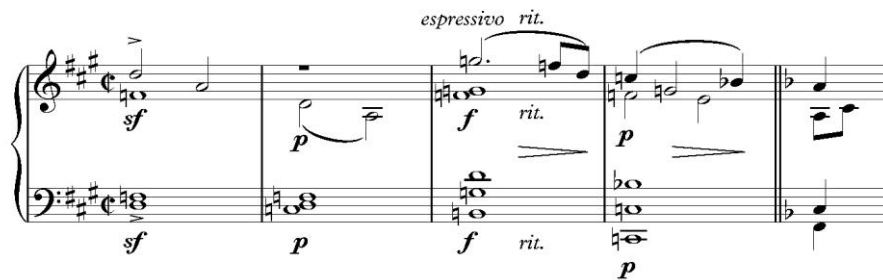


Figura 59: cc. 823-826, periodo cadencial

Contrariamente al tema a, el tema b o tema subordinado se enmarcaría claramente dentro de los denominados «Gesangsthema» o «temas líricos» (Schoennberg, 2000, p.241). Contrastando con el tratamiento contrapuntístico de la sección A, el tema secundario comienza con cuatro compases introductorios, donde se reconoce claramente el ritmo persistente en el violín segundo y un *Ostinato* en la viola que acompañarán la presentación temática durante toda la sección.



Figura 60: cc. 827-831, elementos rítmicos tema b

Este proceso de construcción sencilla, sustentado por una base armónica en el bajo, permite organizar la frase como periodo de 8+8+4, en el cual el violín primero expresa todo su lirismo.

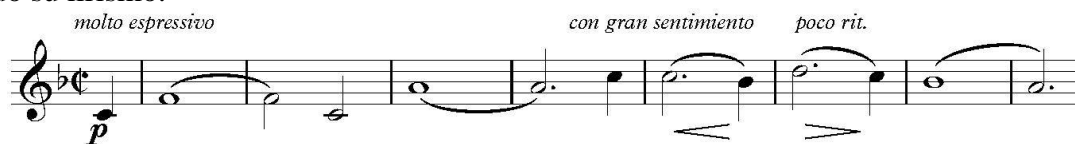


Figura 61: cc. 827-831, tema b en vl 1

Aunque el tema vuelve a ser expuesto nuevamente en la tonalidad de La m (cc. 851-886), paulatinamente va perdiendo el componente melódico hasta quedarse con el motor rítmico y el obstinado, que derivarán en un *Meno mosso*, con función meramente cadencial (Semicadencia en el V grado). En esta ocasión Isasi omite el epílogo y tras una cadencia abierta comienza la Elaboración.

Elaboración

Esta sección central, de clara naturaleza modulante, contrasta desde un principio con la exposición anterior. Si bien el uso del material temático elegido por el compositor no es nuevo, sorprende llamativamente la elección del tema introductorio como tema principal a desarrollar, exponiéndolo en frases de 12 compases y modulando a tonalidades cercanas (Do m, Re m, Sib M, Mib M...). El planteamiento de la Elaboración se podría resumir de la siguiente manera

Sección modulante (cc.893-960)	Retransición
Tema introductorio (cc. 893-916), desarrollado en una frase de 12 +12 Do m - Re m	Tema a (cc. 961-968), cadencia modal, Do mixolidio) Do M.
Desarrollo del tema introductorio (Uso de pedales de dominante) Sib M - Mib M	Tema a (cc. 969-976), Fa m
Tema armonizado (cc. 929-936) (Modulante, serie de quintas)	Región libre ; utilización parcial de elementos del tema a (acordes cromatizados).
Tema cromatizado (cc. 937-948)	
Tema introductorio (cc. 949-960) Fam	

Figura 62: planteamiento formal

La Elaboración se inicia con el tema de la introducción en la tonalidad de Do m. Constituido en una frase de 12+12 compases, la melodía es acompañada por un movimiento cromático en todo momento.

Tempo I.

Figura 63: cc. 893-896, acompañado de movimientos cromáticos

La aparente inestabilidad tonal se verá contrarrestada con el uso de dos pedales de dominante (sobre Sib M y Mib M). Seguidamente, Isasi, mostrando gran control de la técnica armónica, realiza varias armonizaciones del tema, utilizando

diferentes recursos que confieren sonoridades diversas al material temático. (Armonización modulante usando la serie de 5^{as} y acordes cromáticos). Nuevamente el tema introductorio –en fa m– es presentado por el segundo violín y el bajo al unísono, modulando a Do M y finalizando con una cadencia perfecta.

La estabilización de la nueva tonalidad (Do M) y la introducción del tema principal, bien pudieran significar el comienzo de la última sección. No obstante, el autor siguiendo la ordenación tonal clásica de la forma sonata, introduce una falsa Reexposición introduciendo el tema a sobre una pedal de tónica y un motor rítmico en pizzicatos en la dominante. Cabe destacar que Isasi vuelve a introducir un giro modal y cadencia sobre un Do mixolidio, creando así una sonoridad más arcaizante.

Figura 64: cc. 961-968, Material temático, retransición

Tras la falsa recapitulación, el compositor comienza la retransición hacia la tónica desarrollando parcialmente motivos del tema a. Dichos motivos comienzan a presentarse en segmentos cortos, contrastantes en ritmo, que modulan cromáticamente hasta alcanzar la estabilidad tonal y dar paso a la reexposición.

Recapitulación

En comparación con la exposición, esta última sección no introduce cambios sustanciales, exceptuando la trasposición del tema subordinado a la tónica principal. El tema principal principia la sección, acompañado desde un principio por las falsas entradas y técnicas contrapuntísticas utilizadas en la sección expositiva (cc. 992-1030) y ejecutado únicamente por el primer violín.

De similares dimensiones formales, resulta particularmente sorprendente la introducción abrupta de la transición (cc.1031-1044) en Lab M. Aunque la funcionalidad y los procedimientos modulantes son similares a los anteriores, el cambio sonoro supone un contraste significativo y una nota de color en la transición al tema lírico.

Exceptuando la trasposición a la tonalidad principal, la sección b¹ (cc.1045-1108) no presenta ningún cambio significativo con respecto a la sección expositiva. El desarrollo del tema b vuelve nuevamente a conducir hacia un nuevo *meno mosso*, que cadencia abiertamente sobre el V grado anunciando la Coda final.

Considerada como «adición extrínseca»³⁰, la coda, de corta extensión (cc.1109-1125), reformula la cabeza motívica del tema principal mediante acordes.



Figura 65: cc. 1109-1110, coda

Finalmente, Isasi aprovecha la repetición del acorde cadencial de tónica para evocar y finalizar con el motivo temático inicial o generador del cuarteto.



Figura 66: cc. 1115-1119, motivo generador en vl. 1

CONCLUSIONES

En definitiva se podría concluir que el cuarteto n.º 2 op. 27 es una obra cargada de contrastes. Desde un punto de vista formal, la inclusión de la fuga como tercer movimiento b podría conducir a pensar que el compositor se aleja de la disposición formal clásica establecida por Haydn en su opus 33 (Pestelli, 1986). No obstante, Isasi mantiene la alternancia formal clásica del cuarteto, deduciendo que la inclusión de la fuga supone la exigencia de un programa, el cual se desconoce a excepción del *Intermezzo* central.

Fuera lo que fuese, es el propio compositor quien determina inicialmente el carácter contrastante de la obra mediante las indicaciones de tempo de cada movimiento. Desde un punto de vista unitario, el cuarteto comienza con un movimiento enérgico, *Allegro agitato* en forma sonata, seguido de un segundo movimiento lento *Quasi recitativo* cargado de lirismo. Si bien las indicaciones de tempo y expresión de los dos movimientos iniciales son más que evidentes, el contraste resulta aún mayor entre el *Allegretto giocoso* y *Allegretto serio* de los dos movimientos centrales, *Intermezzo* y *Fuga*. Precisamente, la disparidad entre ambos movimientos se acentúa aún más por el uso formal del *Intermezzo*, forma tripartita de carácter cómico, y la rigidez formal de la fuga. Asimismo, el último movimiento (*Allegro moderato*) vuelve a alejarse del rigor contrapuntístico, empleando pasajes melódicos de grandes líneas expresivas y envueltos en un cierto halo de ingenuidad.

³⁰ *Ibid.*, p. 223.

I Movimiento <i>Allegro agitato</i> Forma Sonata	II Movimiento <i>Quasi recitativo</i> Forma Sonata	Intermezzo <i>Allegretto giocoso</i> Forma pequeña	Fuga <i>Allegretto serio</i> Fuga a 4 voces	IV Movimiento <i>Allegro moderato</i> Forma Sonata
---	---	---	--	---

Figura 67: esquema general

Los elementos contrastantes se extienden también a otros parámetros musicales. En lo referente al material temático, Isasi presenta grandes áreas claramente diferenciadas, manteniendo el patrón clásico de contraposición temática. De forma análoga, el compositor juega con diferentes texturas alternando el contrapunto dialogante con la homofonía melódica.

El autor, no obstante, presenta también una serie de rasgos comunes que ayudan a personalizar la obra e imprimen un sello personal y representativo. Como se ha detallado anteriormente, el motivo generador cumple una doble finalidad. Por un lado unifica los diferentes movimientos, apareciendo siempre de manera explícita o finalizando la obra en la coda final. Por otro lado, la relación de cuarta del motivo permite la realización de nuevos planteamientos temáticos, como sucede con el sujeto de la fuga.

De igual manera, el tratamiento fraseológico resulta también característico. Articulado normalmente en periodos, el autor destaca por su profundo melodismo sustentado por un tejido armónico y una sonoridad adecuadas a cada ocasión. Estos dos últimos parámetros son precisamente inherentes a toda la obra del compositor vasco, quién demuestra en el cuarteto un absoluto control de los diferentes recursos armónicos (armonía errante, armonía modal, cromatismos...). Asimismo, Isasi plantea diferentes atmosferas y juegos sonoros explotando los recursos y diferentes técnicas de los instrumentos. Todas estas características se traslucen en una sonoridad ecléctica que nos traslada a diferentes épocas.

Como conclusión, Isasi nos presenta una obra unitaria, ecléctica, bien estructurada y con grandes contrastes. La obra, correspondiente a su etapa algorteaña, perfila a un compositor maduro, con una sonoridad personalizada, en la que ya se intuye el cambio estético que marcará al autor en los años venideros.

FUENTES

Isasi, Andrés. (1920). *Cuarteto n.º 2 en la menor opus 27*. R- 0298, FPAI, m«a».

----- (s. d.). *Apuntes*. R- 0522, FPAI, m«a».

----- (1920). *Correspondencia*. R- 0904. Fondo patrimonial de Antón Larrauri.

Olascoaga Amann, Ignacio. (s.d.). *Apuntes sobre el catálogo de Andrés Isasi*. R- 0723, FPAI, m«a».

REFERENCIAS

Bonnefon, O. (2010). *Ils ressuscitent Isasi*. *Le Sud Quest*, 2-VI.

Cano, M. J. (2010). *Estreno en casa del marqués*. *El Diario Vasco*, 2-VI.

De la Motte, D. (1998). *Armonía*, Romano Haces, Luis (trad.). Barcelona, Idea Books.

Erretxako, K. (2010). Estreno del Cuarteto Isasi. *Bilbao*, VII.

Kühn, C. (2003). *Tratado de la forma musical*, Romano Haces, Luis (trad.). Barcelona, Idea Books.

Pestelli, G. (1986). *La época de Haydn, Mozart y Beethoven*, Caranci, Carlos (trad.). Madrid, Turner Música.

Schoenberg, A. (2000). *Fundamentos de la composición musical*, Santos, A. (trad.). Madrid, Real Musical.

PATRIMONIO MUSICAL, UN ACERCAMIENTO

AN APPROCHEMENT TO MUSICAL HERITAGE

Yohany Le-Clere Collazo

Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas. Oficina del Historiador de La Habana

RESUMEN

El patrimonio musical como concepto ha sido tratado desde escasas y diversas epistemologías. Más que definiciones se han aportado ideas, aproximaciones o apropiaciones a partir de realidades y materias concretas. En el presente artículo se aborda el término patrimonio musical como categoría holística e integradora de varias disciplinas, que desde una perspectiva constructivista y descriptiva arriba a la conclusión de que está en constante producción y crecimiento, de que es dialéctica como la inmensa mayoría de los constructos sociales. Se propone un acercamiento interdisciplinar que reúne, critica y propone la ductilidad así como constante evolución de este caso específico de patrimonio relacionado con la música.

Palabras claves: Patrimonio musical; patrimonio inmaterial; música; documentos musicales.

ABSTRACT

The musical heritage as a concept has been treated from a few and different epistemologies. More than definitions, ideas, approximations or appropriations have been contributed from concrete realities and disciplines. In the present article, the term musical heritage is approached as an holistic and integrative category of several disciplines, that from a constructivist and descriptive perspective, arrive to the conclusion that it is in constant production and growth, that it is dialectical like the vast majority of social constructs. An interdisciplinary approach is proposed that brings together, criticizes and proposes the ductility as well as constant evolution of this specific case of heritage related to music.

Keywords: Musical heritage; intangible heritage; music; musical documents.

INTRODUCCIÓN

Como referente más cercano para el estudio del Patrimonio Musical en Cuba destacan las tesis y tesinas emanadas de los cursos de formación, a modo de postgrado, que ofrece el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana. En este Colegio, después de cinco ediciones bajo la figura de Diplomado en Patrimonio Musical Hispano, se implementó una Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico Documental de la Música, «titulación académica que se centra en el estudio de los soportes documentales que son portadores de información directa sobre el hecho musical y el contexto que condicionó su composición y ejecución» (Escudero, 2016, p.32). Como fruto de esta maestría hasta mayo de 2017 se habían defendido veintiuna tesis¹, con aproximaciones al Patrimonio Musical desde disciplinas como la comunicología, el periodismo, la filología, la filosofía, la musicología, la historia o desde la praxis musical, pero ninguna estudia el Patrimonio Musical como objeto *per se* encaminado a concretar de modo didáctico, dialéctico y transdisciplinar la definición de patrimonio musical. Es evidente que en este campo es posible encontrar investigaciones en varias direcciones, ya que:

la educación patrimonial de la música responde a la necesidad de una interdisciplinariedad que permita la comprensión integral de los procesos culturales, identificando el contexto que dio lugar al hecho, objeto o documento – en este caso, musical- para revalorizarlo como bien patrimonial en su dimensión simbólico-identitaria (Escudero, 2016. p.32).

En una pesquisa realizada, entre los meses de febrero y marzo de 2018, en *Teseo* (base de datos del Ministerio de Educación de las Tesis Doctorales realizadas en universidades españolas), al filtrar sus contenidos sobre la categoría Patrimonio Musical hay solo tres entradas y ninguna con marcada intención hacia la definición conceptual del término; igual sucede con «patrimonio» donde de 533 apariciones no hay ninguna que remita a la concreción del patrimonio musical como objeto de estudio. Así mismo con el término música aunque la producción es mayor, de 989 elementos ninguno es abordado propiamente como patrimonio.

Con Dialnet (portal ofimático de difusión de la producción científica), de un espectro más amplio, sucede lo mismo. Las entradas para estas dos categorías (patrimonio y música) tampoco arrojaron ningún resultado que conduzca a una definición del término. En el entorno anglosajón tras una nueva pesquisa ofimática con los términos «Music» o «Musical Heritage», no se obtuvieron resultados relevantes.

No obstante, se hallaron estudios sobre la música en otros aspectos. A modo de ejemplo, se pueden apreciar estudios que versan sobre los conocimientos de las personas sobre la música, como es el caso de *La influencia de los medios de comunicación en la comercialización de música* (2016) de Victoriano Manuel Darías de las Heras, de la Universidad de La Laguna, que intenta responder a preguntas como: ¿Es la música en sí misma un medio de comunicación?, ¿Si lo es qué mensajes transmite?, ¿Qué actores de la industria musical se relacionan con los medios de comunicación y de qué manera? o ¿Cómo consumen música las personas y en qué medida influyen los medios de comunicación en la elaboración de preferencias?

A partir de esta realidad, el presente artículo pretende abordar aspectos medulares que nos abocan hacia la polisemia, ductilidad y amplitud del patrimonio musical.

¹ Según acta de defensa de maestría de la secretaria del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana en mayo 2017

TRAS LA IDEA DE PATRIMONIO EN LA MÚSICA

Al intentar definir el Patrimonio Musical, es posible aludir a la compilación de elementos cognitivos, que mediados por los elementos afectivos, confieren criterios de valor e identidad a aquello que gravita en el imaginario social y es entendido como música o referente de ella. Realizar esta definición es una tarea en extremo difícil, en tanto se manifiesta un constructo conformado por diversos significantes, que en términos lacanianos se abren a multitud de significados, que son a su vez de diversa naturaleza y están en constante construcción.

Es aún más difícil por la aparente contradicción que se evidencia en la unión de estos dos términos, por un lado patrimonio, que refiere a herencia, a conservación, a perpetuación y por el otro, música.

Una de las características más notorias de la música es que se trata de un arte efímero en el sentido de que la ejecución de una obra musical no deja, en principio, más huella que el recuerdo. A lo largo de la historia de la música, el principal problema ha sido siempre la conservación de la información necesaria para poder reproducir una determinada obra en momentos posteriores del tiempo o por intérpretes diferentes del compositor original (Hilera y Fernández, 1999, parr.2).

Alejandro Vargas en su texto *El Patrimonio Musical: Análisis conceptual y metodológico* publicado en 2009, alude a esta complejidad del término patrimonio en el ámbito musical. Sin proponer una solución, en ese texto explica que «el uso al que se somete el término, suele referirse a documentos, partituras y tradiciones de determinadas regiones, países o comunidades» (Vargas, 2009, p. 6). Sentencia la incomprensibilidad ante el Patrimonio Musical al decir que «dar el valor a una investigación de “investigación sobre el Patrimonio Musical” no siempre es veraz, real o acertado» (Vargas, 2009, p.10).

En *Músicas y patrimonio: los retos y paradojas de patrimonializar una actividad* (Ayats, 2014), el autor llama la atención sobre la problemática de la aplicación del concepto patrimonio a una actividad, en especial a la música que no es una serie de objetos coleccionables, de este modo cuestiona lo que es patrimonializable en la música ante la evanescencia de la misma.

Según Torres (2000) «la música es algo que suena. Y si no es así, no es música. Serán ideas sobre la música, palabras sobre la música, signos de carácter musical; pero no música.» (p.744). Entonces la idea de Patrimonio Musical irá más allá del sonido, lo trascenderá e incluirá un sin número de elementos relativos a ella y que se relatarán en estos apartados.

A partir de lo anterior, con concordancias y discordancias entre los autores, es posible entender que la música es parte del acervo o patrimonio cultural. Asimismo, es evidente la necesidad de que en las diferentes concreciones y usos —de la música—, se tomen en cuenta criterios que trasciendan a su mera interpretación o secuencia de sonido, y tributen a su preservación, conservación y difusión.

Es innegable que cuando todas las manifestaciones del arte suelen fundirse en cada espectáculo, permiten un dinamismo, en busca de lo atractivo, y capaz de traspasar el umbral de sensibilidad de individuos y colectivos. Todo esto deja una impresión mnémica —consciente o no—, que gravita en esa especie de constructo llamado «subjetividad colectiva» en constante intercambio con las «individuales», al tiempo que se van modificando una y otra producto de su interacción (Fabris, 2012), capaces de visibilizarse a través de la aprehensión de conceptos y representaciones, que siempre son actuales en el imaginario popular.

En esta fusión de las diferentes manifestaciones del arte, se destaca de modo especial, la música, pues se erige como portadora de mensajes en su función comunicativa, al estar conformada por los códigos de la cultura a la que pertenece (Faga, 2005); y de esta forma

aludir a elementos identitarios y valorarivos elocuentes en las más curadas propuestas artísticas, por solo citar algunas de estos atributos que la elevan al estatus de patrimonio.

La globalización de la cultura ha permitido la confluencia de diferentes sonoridades de múltiples latitudes, portadoras de identidades diversas, pero capaces de intercambiarse y fundirse entre sí. Este intercambio sirve para resaltar valores y criterios estéticos, así como para crear nuevos productos, muchos de excelente factura. No obstante a los beneficios de la globalización, existen, al igual que en todo fenómeno, peligros, como el de dejar de reconocer y diferenciar lo autóctono de lo foráneo, en tanto no se cuiden las premisas de las diversas manifestaciones del Patrimonio Musical. Es tarea importante de todos proteger, conservar y difundir el patrimonio en aras de evitar la pérdida de una parte inconsútil de la cultura e identidad.

ELEMENTOS SUSCEPTIBLES A TENERSE EN CUENTA COMO PARTE DEL PATRIMONIO MUSICAL

Resulta importante antes de continuar con el análisis del Patrimonio Musical, en su dimensión conceptual, ver qué refiere la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) entidad que legitima institucionalmente lo relativo al patrimonio cultural. Dicha organización no dedica explícitamente un apartado para conceptualizar el Patrimonio Musical, sino que lo entiende como parte del polémico patrimonio inmaterial. En la 32ª reunión de 2003 declara en su artículo 2:

A los efectos de la presente Convención:

Se entiende por «patrimonio cultural inmaterial» los **usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes²**— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.

Al ser la música intangible por naturaleza, y no expresarse directamente como tal en esta declaración, es posible entender que es parte de los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes.

El Patrimonio Musical se abre a una serie de términos como tangible, intangible, efímero, duradero u otros y variados adjetivos estéticos, que son muestras de la diversidad que contiene la música en su dimensión patrimonial. Así lo hace saber Jesús García Calderón al definir esta expresión del patrimonio como un conjunto de bienes muebles e inmuebles, conductas o actividades, que utilizan la música como expresión del arte, el conocimiento y la cultura, y alcanzan una relevante significación histórica. (García, 2012).

Otro criterio que evidencia la pluralidad y polisemia del Patrimonio Musical es el expresado por el musicólogo cubano Jesús Gómez Cairo:

Lo constituyen las obras musicales paradigmáticas de las diversas culturas de todos los tiempos, los géneros musicales identitarios y estilos que ellas conforman, el

² Las negritas son del autor.

pensamiento musical de sus creadores-recreadores emblemáticos y sus historias. Son también los bienes músico-culturales, materiales y espirituales, cuyo usufructo, sea por creación o por apropiación, identifican a una comunidad, nación o región, en su devenir histórico y en su proyección social.

Sus exponentes se constituyen en tesoros artísticos y culturales que adquieren un alto valor y gran significación en cualquiera de las esferas de creación de la música: sea la folclórica, la popular profesional y la llamada culta o académica.

De ese modo, Patrimonio Musical pueden ser obras musicales, artistas que son tesoros humanos vivos, instrumentos musicales de alto valor técnico o histórico, partituras manuscritas y algunas ediciones de grandes composiciones, documentos originales que atestigüen la historia de la música, grabaciones musicales de alta significación y hasta ciertos tipos de reproductores de esas grabaciones, por su valor tecnológico e histórico. (Gómez Cairo, 2013, pp. 14-15).

Con igual intensidad de discurrir en la riqueza del patrimonio musical, Delfin (2012) es avocado a expresar elementos que considera inclusivos en este patrimonio desde el contexto mexicano:

El patrimonio musical de México está, pues, integrado por un vasto conglomerado de expresiones sonoras, con diferentes usos y significados [...] Pero, además, es todo aquello que contribuye a la historia sonora [...] manuscritos [...], todos los registros en partituras, cintas o discos de la música viva de nuestro siglo [...] la riquísima gama de publicaciones sobre música [...] las colecciones fonográficas [...] las colecciones de programas de mano, las carteleras, los carteles, las fotografías. (Delfin, 2012, párr.2)

En su crítica a este planteamiento Suarez (2016, p.10) comenta:

Al respecto, su autor asume, desde un paradigma antropológico, que la herencia musical no son sólo objetos históricos, partituras raras e instrumentos musicales, sino un cúmulo de sensaciones y vivencias que constituyen expresiones multiculturales. Estas son resultado de procesos de hibridación imperantes entre los disímiles legados (indígena, español, africano, de otros europeos y hasta de personas asiáticas como los chinos) que constituyen la identidad de la nación mexicana. Con ese discurso post-colonialista y de avanzada, América Latina no llegaba tarde a la preocupación imperante sobre la gestión del patrimonio musical.

Apenas en estas aproximaciones al Patrimonio Musical de García Calderón, Gómez Cairo y Delfin es posible entender la amplitud del constructo, así como la imprecisión y ductilidad del término en cuanto a sus contenidos. Sirva como ejemplo lo expresado por el primero cuando habla de un «tipo de conducta» o lo referente a «algunas ediciones de grandes composiciones» que sentencia el segundo. Ambas imprecisiones pueden ser entendidas como acertadas ya que una acotación limitaría, sin lugar a dudas, el alcance del Patrimonio Musical.

VACÍOS EN LA DEFINICIÓN DEL PATRIMONIO MUSICAL

Ante la ausencia de una definición sobre Patrimonio Musical refiere la musicóloga española María Gembero, que el concepto no está bien definido, que no tiene entrada propia en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana (1999-2002)*; que en el *Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española* entre las diferentes acepciones de patrimonio no aparece la referida al musical; así mismo asevera que el término tampoco es tratado en importantes obras de referencia del mundo anglosajón. También asegura que

una aproximación a este concepto ha de partir de su consideración como parte del patrimonio cultural o histórico cultural en general (Gembero, 2005).

La ausencia de un término que resuma o sentencie lo relacionado con el Patrimonio Musical, en diccionarios como los citados anteriormente o por la UNESCO, se mantiene hasta la actualidad, incluso en la más reciente edición del *Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española* (vigésimotercera, 2014). Del tal modo dicha omisión ha dado espacio a diversas aproximaciones conceptuales. La propia Gembero lo concibe, el referirse al espacio español como « (...) el conjunto de bienes y manifestaciones musicales materiales e inmateriales producido por la sociedad hispana a través de su historia que contribuye a identificar y diferenciar su cultura y debe ser protegido, conservado y difundido» (Gembero, 2005, p.140).

En la definición de Gembero se atisba nuevamente la ductilidad de los términos usados, que dan oportunidad a la inclusión de un sinnúmero de bienes o manifestaciones. En medio de un panorama donde este constructo tipificado como ideológico, social y cultural no está claramente definido, la citada musicóloga ofrece una concepción sobre Patrimonio Musical, no exenta de contradicciones desde su objeto a definir —lo hispano o español—; sin embargo manifiesta con mayor claridad en el mismo texto que «la sociedad española en determinadas épocas históricas ha producido bienes musicales que hoy en día forman parte legalmente del patrimonio de otros países (por ejemplo, los latinoamericanos)» (Gembero, 2005, p.141). Llegado aquí cabría preguntarse si dichas producciones son españolas o latinoamericanas, problema que se expresa desde las propias divergencias en cuanto a qué constituye lo español o lo hispano, o qué define la cultura española; lo cual claramente no es objetivo de este trabajo. Se aprecia en los criterios de esta autora la ausencia de elementos importantes para su consideración como son el valor y el reconocimiento por parte de quienes lo consideran patrimonio. Elementos estos que garantizan las acciones que propone en modo imperativo: proteger, conservar y difundir.

Es singular la advertencia que realizan Londoño y Medina sobre la definición de Gembero:

Cabe advertir que esta definición pareciera referirse más a objetos, “bienes” susceptibles de ser conservados, que a situar el concepto mismo de patrimonio cultural, música, en una perspectiva de proceso en construcción; la autora tampoco precisa a quién o a quiénes se confiere el poder de decidir qué música se debe “conservar” o se debe desechar. (2012, p.108).

Salvo las objeciones anteriores, es posible destacar los conceptos expresados por Gembero como referentes para el Patrimonio Musical en general.

En aras de apreciar la amplia variedad de elementos que aluden al Patrimonio Musical, es importante saber que:

La historia de la música no se hace sólo con partituras. La vivencia de la música en un ámbito local, la génesis de determinadas tradiciones, la explicación de ciertos usos y hábitos musicales, cierto es, son también detalles fundamentales para una comprensión cabal e integradora de la historia. (Medina, 1996, p. 9).

Por lo tanto ha de reiterarse que al analizar la música en su dimensión patrimonial son múltiples los elementos a tener en cuenta.

Se hace imprescindible en este momento y antes de atender a precisiones en torno al patrimonio musical, aludir a la universalidad de la música, a su capacidad de servir de vehículo o facilitadora de las otras artes, al tiempo de que ella *per se* se erige como un producto artístico. De ahí que sea válido en la perspectiva patrimonial cuestionarse el

modo en que se usa, su adaptación a espacios físicos y psicológicos, horarios, pertinencia en los mensajes que se desea transmitir, en un sentido amplio se podría hablar del uso y consumo de la música, que en última instancia, al hacer una apropiación de lo expresado por Bourdieu sobre el consumo cultural en general, «...comporta símbolos, signos, ideas y valores y estas son el producto de los condicionamientos de clase y de los *habitus*, es decir, las estructuras mentales a través de las cuales aprehenden el mundo social y orientan sus prácticas.» (Bourdieu, 1996 p.134).

De todo esto se evidencia la necesidad de que la música sea empleada de modo adecuado y con criterios sólidos, con el concurso de diferentes disciplinas.

No hay duda de que la música —como sistema complejo de relaciones sociales, culturales, ideológicas, estéticas, de producción, sonoras, de percepción— exige estudios desde diversos ángulos. Sin embargo; creo que, en su sentido moderno, la investigación musical, ha estado a cargo principalmente de dos disciplinas de las ciencias humanas: la musicología y la etnomusicología. Sin embargo, es importante también que la cultura y la comunicación se sumen a esta tarea y participen con su enfoque metodológico. (Chávez, 1997. P.1).

PRECISIONES SOBRE EL PATRIMONIO MUSICAL

La música no suena *per se*, ya Gómez Cairo expone la necesidad de personas e instrumentos por solo citar dos aspectos de su definición, que son básicos e indispensables para la actividad musical y por ende para que la música alcance su nivel patrimonial.

En el mencionado texto de Ayats (2014), este autor es más preciso en su consideración de Patrimonio Musical, al aseverar que son restos materiales de la actividad, además propone tres grandes categorías sobre las que se asienta el trabajo de un grupo de expertos sobre Patrimonio Musical del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, a las que llama “rastros de la acción musical” que, relatadas según su distancia desde el centro situado en la actividad musical, serían:

1. Los registros (grabaciones) sonoros: engloba a todos los objetos que permiten reproducir sonoramente (y eventualmente de manera audiovisual) una actividad musical registrada en el pasado.
2. Los instrumentos musicales y los soportes mecánicos de la reproducción sonora: engloba a los objetos y artefactos que se utilizan en la elaboración directa del sonido o como instrumentos mecánicos de programa diferido.
3. Los grafismos relacionados con la actividad musical (o grafismos adjuntos), que engloba desde las partituras hasta cualquier soporte gráfico que comunique aspectos musicales (desde la iconografía y fotografía hasta la escritura, como también literatura o periodismo). (Ayats, 2014, p.234)

Con anterioridad Torres realiza una distinción al referirse a los documentos, donde separa los musicales y los perimusicales. De este modo deja clara su posición y llama:

(...) documento musical a todo soporte material cuyos signos allí registrados representen una realidad musical, es decir, que su contenido semiótico sea capaz de rendir música. A diferencia de ellos, son documentos de carácter sólo perimusical aquellos otros cuyo contenido aluda conceptualmente a entes o actividades vinculados a la música. (2000, p.745).

Así mismo Antonio Ezquerro (2008), Josefa Montero (2008) e incluso el mismo Torres (2000) redundan o detallan el Patrimonio Musical en cuanto a diferentes tipologías de documentos. También Escudero (2016) realiza una síntesis sobre los documentos que aluden al Patrimonio Musical; de modo especial esta autora hace una distinción, pertinente y acertada, entre los objetos hacia donde se deben dirigir las acciones de preservación y gestión del Patrimonio Musical: por un lado la obra artística (en tanto patrimonio inmaterial) y por otro, los documentos. De estos últimos define seis tipologías: “música anotada, música programada o grabada, documento relativo a la gestión de la actividad musical, documento relativo a la difusión de la actividad musical, y de interés organológico e iconográfico” (Escudero, 2016, p.30)

Lo anterior reafirma la necesidad de entender que no se trata solo de documentos u objetos

Para nosotros, hacen parte del Patrimonio Musical de una comunidad, el sistema o los sistemas que utiliza para ordenar su discurso sonoro y que determinan el contenido y la estructura de “eso que se quiere expresar a través de la música”, las prácticas vocales, instrumentales y mixtas; patrones rítmicos, melódicos, estructuras formales, armonías; instrumentos y conjuntos de instrumentos (formatos) determinados; colores o timbres sonoros y maneras peculiares de utilizar voces e instrumentos; compositores e intérpretes; relatos hechos pregón, danza, canción; colecciones y archivos de partituras y grabaciones; teorías, investigaciones, escritos referidos a la historia y al quehacer musical; espacios físicos y simbólicos donde habitan y por donde circulan las músicas que crea o apropia una sociedad y que a la vez la caracterizan y diferencian, porque han llegado a alojarse, a instalarse en su modo de vida, en sus prácticas cotidianas, adquiriendo un valor simbólico. (Londoño y Medina, 2012, p.108).

Aunque muchos teóricos se resistan a llamar patrimonio a las actividades, está claro que las musicales son declaradas patrimonio, aún la huella sonora es tenida en cuenta como patrimonio a modo de patrimonio sonoro.

Si se atiende a la tradición, en lo referente a lo práctico, estas actividades pasan de generación en generación y se conservan en el imaginario popular. Además se producen y reproducen de modo constante, identifican a los pueblos y perpetúan valores en sus habitantes, es el caso de la tumba francesa de Guantánamo inscrita en 2008 en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, o las Parrandas de Remedios declaradas en 2013 como Patrimonio Cultural de la nación cubana.

Estos conflictos en relación a lo que es patrimonio en la música, ella en sí o sus «restos» como expresa Ayats, se pueden ver a nivel conceptual o teórico, al intentar establecer una taxonomía rígida para identificar estos fenómenos, puede tener su origen en las clasificaciones de tangible e intangible o material e inmaterial, pero que a niveles prácticos no son útiles cuando se intenta colocar una actividad en una de estas categorías que alude a lo tangible o a lo patrimonializable, lo cual no es necesario.

Antes bien, se halla prudente tornar la reflexión hacia la pertinencia de la definición inmaterial en tanto, como se ha demostrado, no existe la “inmaterialidad” sin la “materialidad” sería un *quasi* sofisma intentar sentenciar una manifestación a partir de criterios que detentan unos elementos sobre otros. La música escrita, de modo especial, evidencia la unidad dialéctica de lo tangible e intangible, y en su propia expresión se resiste a una ubicación en algunos de las designaciones material e inmaterial. (Le-Clere, 2015. p.110).

Así mismo el patrimonio se expresa como un conjunto de elementos donde no resulta casi nunca oportuno separar las actividades de los objetos que las producen.

En cuanto a los soportes es evidente que, con los cambios de la tecnología, los documentos cambiarán, y que estos frecuentes cambios hacen de este término un constructo dinámico, siempre inacabado y con amplias posibilidades de ampliarse y mimetizarse a los tiempos que transcurren.

CONCLUSIONES

Ya se ha demostrado que la música, en tanto manifestación intangible, al ser tratada con criterios patrimoniales, incluye manifestaciones materiales como parte de ella. Una interrogante sería la pertinencia de entender los espacios relativos a la música como parte del Patrimonio Musical. A la luz de la definición de la Convención de la UNESCO (2003) sobre patrimonio inmaterial, deberían considerarse los mismos dentro del Patrimonio Musical. De igual modo, el sentido común declara que los espacios son parte del Patrimonio Musical, dado que ahí se manifiesta la música, y que en cierta medida se perpetúa su historia. Esto sería solo una evidencia de la posibilidad de expansión del constructo, sin querer entrar en una discusión a profundidad de la inclusión de los espacios como parte del Patrimonio Musical.

En un entorno donde se «vulgariza» este término en tanto es ampliamente usado en los medios de comunicación, así como por las personas en su plática cotidiana, no sería ocioso citar a la Dra. Olaia Fontal cuando al referirse al patrimonio expone que es «la relación entre bienes y personas. Estos bienes pueden tener componentes materiales e inmateriales, incluso la mezcla de ambos. Cuando los bienes son personas, el patrimonio es la relación entre personas y personas, la relación más inmaterial que existe» (Fontal, 2013, p.18). Esta definición ayuda a comprender que, más allá de la existencia de diferentes tipologías musicales, solo es posible alcanzar el valor patrimonial a través del vínculo establecido entre estas y la sociedad, que aportará criterios de valor e identidad como elementos esenciales del patrimonio, entendido en términos tanto personales como sociales.

Sin lugar a dudas una de las definiciones conceptuales más completas es la de Gómez Cairo, al alcanzar un alto grado de profundización en el pensamiento musical, amplitud y flexibilidad en los elementos que forman parte del Patrimonio Musical y constituir un enriquecimiento a la reflexión teórica desde la academia cubana. No obstante hay que reconocer que el tema es polémico, ostenta concordancias y discrepancias, pero sobre todas las cosas está vivo y es de interés de la sociedad, de teóricos y público en general. Todo esto mantiene vivas las tradiciones, los valores y la preservación de la memoria de los pueblos. Es sin lugar a dudas el reconocimiento de la música como patrimonio, en cualesquiera de sus concreciones, el reconocimiento a la identidad y modo de expresión del ser humano.

REFERENCIAS

- Ayats, J. (2014). *Músicas y patrimonio: los retos y paradojas de patrimonializar una actividad. La gestión del Patrimonio Musical. Situación actual y perspectiva de futuro.* Madrid. Centro de Documentación de Música y Danza. ISBN: 978-84-9041-118-6 NIPO 035-14-049-3
- Bourdieu, Pierre (1996). *Cosas dichas.* Barcelona. Editorial Gedisa, 1era reimpresión.
- Chávez, G. (1997). *La Representación de la Música como Práctica Cultural en una Familia Colimense. La Razón y Palabra.* Programa Cultural del Centro de Investigaciones Sociales de la Universidad de Colima. Recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/mcluhan/chav.htm>
- Darias de las Heras, V. (2016). *La influencia de los medios de comunicación en la comercialización de música,* (Tesis Doctoral) Universidad de La Laguna. España

- Delfin, M. (2012). La música mexicana, patrimonio tangible e intangible. Recuperado el 10 enero de 2018, de <http://www.ciberjob.org/etnohistoria/musica.html>
- Escudero, M. (2016). Documenta Musicae: Hitos de la preservación y gestión del patrimonio sonoro cubano. *Opus Habana*, XVI (3), 28-37.
- Ezquerro, A. (2008). RISM-ESPAÑA y La catalogación musical en los archivos de la Iglesia. (Una reflexión crítica y polémica ante los problemas existentes, y una propuesta de solución para el ámbito hispánico) pp. 463-482
- Fabris, F. (2012). La subjetividad colectiva como dimensión psicosocial del proceso socio-histórico y la vida cotidiana. Su análisis a través de los emergentes psicosociales. *Hologramatica - Facultad de Ciencias Sociales UNLZ*, 1 (16), 23-42
- Faga, M. F. (2005). Usos y funciones de la música, reseña. *Entremusicas. Música, investigación y docencia*. Recuperado de: entremusicas.com/investigacion/files/2008/04/usos-y-funciones
- Fontal, O. (2013). La educación patrimonial ¿necesaria o imprescindible?. *Revista Patrimonio*, (49). 51-58.
- García, J. (2012). *Conferencia sobre Patrimonio Musical*. Andalucía: Centro de Documentación Musical y Consejería de Cultura y Deporte. Recuperado el 10 de enero de 2017 de: https://www.youtube.com/watch?v=kI0jh44_XsQ
- Gembero, M. (2005). El Patrimonio Musical español y su gestión. *Revista de Musicología XXVIII* (1) ISSN:0210-1459, Madrid, España.
- Gembero, M. (2016). Perspectivas globales, nacionales y locales en la investigación y difusión del Patrimonio Musical español e hispanoamericano. *Patrimonio Musical, Patrimonio Artístico y Educación*. 9-11.
- Gómez Cairo, Jesús (2013). Estrategia de inserción del Patrimonio Musical en los actuales procesos socioculturales. En *Memorias del Taller Internacional Patrimonio Musical: Rescate y Difusión*. - Museo Nacional de la Música, La Habana. 10-22
- Hilera, J. y Fernández, M. (1999). Conservación y restauración digital del Patrimonio Musical. *Cuadernos de Documentación Multimedia* (8), Recuperado el 10 de abril de 2017 de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num8/hilera-sevilla.html>
- Le-Clere, Y. (2015). Música escrita: ¿patrimonio cultural material o inmaterial? La pertinencia de un término. *Boletín Música* (39), 107-108.
- Londoño, M. E. y Medina, G. (2012). Patrimonio Musical, diversidad cultural y radiodifusión de interés público. *Boletín de Antropología. Universidad de Antioquia, Medellín*, 26 (43), 105-123.
- Medina, A. (1996). Sugerencias de trabajo musicológico en archivos municipales. *Revista Internacional Musica oral del Sur* (2), 7-18.
- Montero, J. (2008). La Documentación musical: fuentes para su estudio. *El Archivo de los sonidos: La gestión de fondos musicales*. 94-121

- Suárez, P (2016). Propuesta metodológica para la gestión del patrimonio histórico-documental de la música en Cuba. (Trabajo de diploma) Universidad de La Habana, Cuba.
- Torres, J. (2000). El documento musical: ensayo de tipología. *Primer Congreso Universitario de Ciencias de la Documentación*. 743-748
- UNESCO, 2003 Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. Paris, 17 de octubre 2003
- Vargas, Alejandro (2009). El Patrimonio Musical: Análisis conceptual y metodológico. *Didact@21, Revista Digital: Reflexiones y Experiencias Innovadoras en el Aula*. (14). Recuperado de http://www.didactica21.com/documentos/revista/Noviembre09_Vargas_Serrano_Alejandro.pdf

PIEZAS ANDALUZAS PARA TROMPETA Y PIANO DE SANTIAGO JOSÉ BÁEZ CERVANTES (1982): ESTUDIO ANALÍTICO

PIEZAS ANDALUZAS PARA TROMPETA Y PIANO OF SANTIAGO JOSÉ BÁEZ CERVANTES (1982): ANALYTICAL STUDY

David Segado Ramírez

Investigador independiente. Doctorando Universidad de Jaén

RESUMEN

El presente artículo realiza un estudio analítico de las *Piezas Andaluzas* para trompeta y piano de Santiago José Báez Cervantes (1982). La obra, compuesta en 2007, y ganadora del Primer Concurso de Composición de la Asociación de Trompetistas de Andalucía "Alnafir" está siendo estudiada en varios conservatorios superiores de Andalucía por los alumnos de la especialidad de Trompeta. Además, cada vez es programada con mayor asiduidad de mano de grandes concertistas de este instrumento. En este artículo nos acercamos a la figura de su compositor, pero, sobre todo, nos adentramos en el análisis de esta obra, la cual se encuentra poco estudiada desde el punto de vista analítico.

Palabras clave: *Piezas andaluzas*; trompeta; piano; análisis; Santiago Báez Cervantes.

ABSTRACT

This article makes an analytical study of *Piezas andaluzas* for trumpet and piano by Santiago José Báez Cervantes (1982). The work, composed in 2007, and winner of the First Contest of Composition of the Association of Trumpeters of Andalusia "Alnafir", is being studied in several higher conservatories of Andalusia by students of the specialty of Trumpet. In addition, great concert players of this instrument program it with greater assiduity. In this article, we approach the character of his composer, but, above all, we go into the analysis of this work, which is little studied from the analytical point of view.

Keywords: *Piezas andaluzas*; trumpet; piano; analysis; Santiago Báez Cervantes.

INTRODUCCIÓN

Las *Piezas andaluzas*¹ forman una suite de cuatro piezas para trompeta y piano de diecisiete minutos de duración. Fue compuesta por Santiago Báez Cervantes en el año 2007 y es la obra ganadora del Primer Concurso de Composición de la Asociación de Trompetistas de Andalucía “Alnafir”. El estreno de *Piezas andaluzas* corrió a cargo de Luis González (trompeta) y José Gallego (piano). Está grabada en el CD *Colección Alnafir: Obras para trompeta y piano*, editado por Fonoruz para la asociación “Alnafir” por Marcos García Vaquero (trompeta) y el propio Santiago Báez (piano). Cada una de las piezas que componen la obra puede ser interpretada de manera independiente, tal y como nos sugiere el compositor (S. Báez, comunicación personal, 17 de diciembre de 2015). Además, cada pieza está dedicada a un profesor de trompeta: *Bulerías del Guadalquivir* está dedicada a Antonio Ureña Delgado, *Medianoche circular* a Jesús Rodríguez Azorín, *Alborada* a Francisco Escobar García y *Rondó de la Candela* a Benjamín Moreno.

Actualmente es una obra que está siendo interpretada en numerosos conservatorios de Andalucía y se puede escuchar en los recitales de trompetistas de la talla de Luí González (profesor de trompeta del Musikene, Centro Superior de Música del País Vasco y concertista), Pacho Flores (concertista) y José Cháfer (profesor de trompeta del Conservatorio Superior de Música de Murcia y concertista).

Son estas las razones para elaborar un análisis exhaustivo de estas piezas, que se han convertido en parte indispensable de la literatura trompetística de Andalucía y cada vez más de fuera de sus fronteras.

EL COMPOSITOR

Santiago Báez Cervantes nace en Córdoba en 1982, en el seno de una reconocida familia de músicos de esta ciudad. Estudia en el Conservatorio Superior de Córdoba de la mano de M^a Paz Ramos Millán y Juan Miguel Moreno Calderón la especialidad de piano. Miguel Ángel Moreno Cruz y Prudencio García Mesas le forman como flautista, Luis Castillo como fagotista y Miguel Ángel García como organista (Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2019).

En el ámbito compositivo dos personas le han influido e influyen enormemente, por un lado, Antón García Abril y por otro Francisco Novel Sámano. Báez Cervantes ha sido compositor residente de la Orquesta Joven de Andalucía, y ha recibido encargos de la Junta de Andalucía, la Real Academia de Córdoba, la Asociación Pianística Rafael Orozco, la Diputación de Jaén, la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas, así como de renombrados solistas, como Arno Bornkamp, Luis González, Pacho Flores o Paul Cortese.

Numerosas de sus obras han sido estrenadas e interpretadas en conciertos y festivales en gran parte de Europa y Japón. Su obra comprende desde el género lírico hasta el sinfónico, pasando por numerosas páginas de cámara. En el año 2016 contaba con 133 obras en su haber, tal y como nos indica su propio catálogo. En sus opus podemos encontrar numerosa producción relacionada con las armonías andaluzas y también una gran cantidad de opus con una armonía más contemporánea. En palabras del propio compositor se define como:

[...] un compositor fiel a la tradición, considero fiel a mi intuición el proceso de recuperación y reelaboración, todo lo contrario de “negar” el pasado y postularme ante la vanguardia. Es mi punto de vista, y es por lo que me dedico a la composición, por el

¹ Publicada por Rivera Editores (Valencia) en 2011, dentro de la Colección Alnafir. <<http://datos.bne.es/edicion/a5260752.html>> [Consultado el 18/02/2019]

aspecto (que muchas veces, e injustamente, olvidamos) lúdico de la música; considero necesario ese medio de expresión, lejos de toda pretensión y/u ostentación. (S. Báez, comunicación personal, 17 de diciembre de 2015)

Dentro del campo de la docencia ha sido profesor del Conservatorio Superior de Música “Bonifacio Gil” de Badajoz, del Conservatorio Superior de Música “Andrés de Vandelvira” de Jaén y en la Facultad de Música de la Universidad de Alfonso X el Sabio de Madrid. En la actualidad es profesor del Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla (Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2019).

METODOLOGÍA

Para realizar el análisis de esta obra, vamos a ir desde lo particular a lo general, adentrándonos, conforme avanzamos en el desarrollo del análisis, en detalles más sutiles. En general vamos a entrar con detalle en la articulación de la forma, armonía-contrapunto, elementos melódicos-rítmicos y la textura. Al comienzo de cada uno de los movimientos que componen la suite aparecerá un cuadro resumen, para facilitar el entendimiento estructural de cada uno de ellos. En palabras de Adorno (1999, p.106):

En el caso del intérprete, en primer lugar, puede afirmarse que no interpretará la obra con corrección si no la conoce bien (y creo que esto es algo con lo que cualquier músico en activo estará de acuerdo). Conocer algo íntimamente (permítaseme la vaguedad de la expresión) significa en realidad analizarlo, esto es, indagar en las relaciones internas de la obra, y en lo que esencialmente está contenido en una composición.

Compartiendo la opinión de Adorno, creemos necesario abordar un análisis de estas características que pueda ayudar a entender esta obra que está siendo interpretada en numerosos centros de formación musical, como son los conservatorios superiores de música.

EL ANÁLISIS

A continuación, vamos a proceder a realizar el análisis de cada una de las piezas que componen esta suite, siguiendo el orden dado por el autor: *Bulerías del Guadalquivir*, *Medianoche Circular*, *Alborada* y *Rondó de la Candela*. Todas las ilustraciones, mediante copia fidedigna, han sido transcritas al programa informático-musical *Sibelius*² para poder realizar las anotaciones que se muestran en el análisis.

La obra tiene un carácter solista para la trompeta, a menudo envuelta en desarrollos motivicos con una gran dificultad técnica para este instrumento. En la suite predomina un estilo de instrumentación en el que se alternan la melodía acompañada y el contrapunto imitativo entre la trompeta y el piano. Las partes de piano a solo comprenden temas principales dentro de las piezas que componen la suite, pero sobre todo desempeñan un papel rítmico y acompañante.

El contexto armónico se desarrolla dentro de una modalidad con tintes atonales en ocasiones y sobre todo dentro de la polimodalidad y la politonalidad. Son frecuentes las modulaciones modales y el empleo del cromatismo.

² Software de informática musical perteneciente a Avid Technology. <<https://www.avid.com/es/sibelius>> [Consultado el 21/02/2019]

Bulerías del Guadalquivir

<i>Bulerías del Guadalquivir</i>	Primera Sección (cc. 1-58)	Introducción (cc. 1-8)
		Tema A (cc. 9-30)
		Tema B (cc. 31-58)
	Segunda Sección (cc. 59-132)	Desarrollos motivicos de <i>g</i> (cc. 59-82)
		Tema C (cc. 83-118)
		Ampliación (cc. 119-132)
	Tercera Sección (cc. 133-197) Reexposición	Tema B (cc. 133-144)
		Transición (cc. 145-152)
		Tema A (cc. 153-180)
		Tema B (cc. 181-192)
		Coda (cc. 192-197)

Tabla 1: Cuadro resumen del análisis de *Bulerías del Guadalquivir*

En esta pieza, el tiempo “Vivo” inicial es el predominante. Está basada en el ritmo de bulería, que es uno de los palos más representativos del flamenco. Se trata de un compás de amalgama 6/8 + 3/4 que va a ser adaptado por el compositor a un 6/8 en el que la acentuación del compás irá variando. De esta manera, encontraremos compases escritos en 6/8 pero con la escritura característica del 3/4, es decir, acentuado en tres partes iguales.

El tema principal tiene un carácter marcadamente modal, como podemos ver en el la Ilustración 1. En su primera aparición la modalidad deriva de la superposición de dos tetracordos, uno oriental con su característico intervalo de 2ª aumentada entre el II y el III grado, y otro tetracordo frigio.



Ilustración 1. Santiago Báez, *Bulerías del Guadalquivir*. Escala en la cual se basa el tema principal

La primera sección (cc.1-58), presenta la mayor parte del material temático del conjunto de la pieza, por lo que tiene un carácter expositivo. Muestra dos temas diferenciados. El primero de ellos (tema A) iría desde el compás 9 al 30 y tiene una estructura clásica de frase tipo período³, como se releja a continuación:

³ Entendiéndose frase tipo período solo por su estructura y no por sus relaciones tonales tradicionales. Kühn, C. (2003). Tratado de la forma musical, p. 69. Huelva: Idea Books.

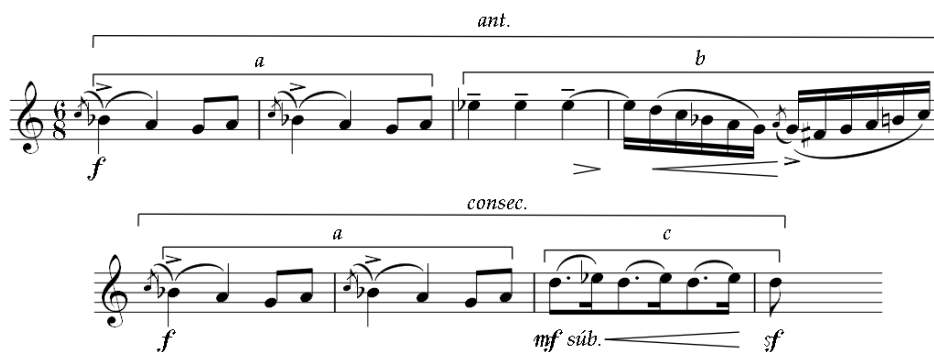


Ilustración 2: Santiago Báez, *Bulerías del Guadalquivir*. Tema A (cc. 9 - 16)

A esta frase expuesta anteriormente le sucede otra (cc. 17-24), basada en dicha frase, pero a una distancia de 4ª Justa ascendente y con un tempo un poco más lento con respecto a su primera aparición.

Tras seis compases de prolongación cadencial en el piano, aparece el segundo tema, Tema B (cc. 31-58), que está protagonizado por el motivo *e* de la Ilustración 3, siendo prácticamente el único elemento generador de todo el tema. Su estructura es más abierta que la del primer tema. Además, este motivo *e* forma frases musicales cada vez más complejas a medida que se desarrolla este tema.



Ilustración 3: Santiago Báez, *Bulerías del Guadalquivir*. Tema B (cc. 31-32)

Al igual que sucedía en el primer tema, encontramos dos frases a modo de antecedente (*tempo primo*, cc. 31-39) y consecuente (*poco menos*, cc. 39-58), separados por cuatro compases de acompañamiento pianístico (cc. 39-42). Es en el consecuente, donde el tema adquiere un carácter más dulce representado por el registro más grave de la trompeta, una menor dinámica y un menor tempo. También aquí (cc. 45), aparece un nuevo elemento, *f*, basado en el dosillo de corchea (Ilustración 4). A partir de aquí, *f*, será un elemento recurrente.



Ilustración 4: Santiago Báez, *Bulerías del Guadalquivir*. Elemento *f* (cc. 45-46)

En este tema B se abandona el centro tonal en Re frigio, ya que los primeros cuatro compases de B (cc. 31-34) recogen el centro tonal en Sol de la prolongación cadencial del tema A. Se trata de un Sol frigio con el V y el VII grado rebajado (Re \flat y Fa \flat respectivamente). Es un tipo de escala muy usada por el compositor en el conjunto de las piezas y presenta una sonoridad fría muy característica.

La segunda sección (cc. 59-82), tiene una naturaleza más inestable en cuanto a su armonía y presenta un enérgico nuevo tema, Tema C (cc. 83-118), que coincide con el punto culminante de la pieza. Como sección central podemos entenderla a modo de

desarrollo por su naturaleza modulante e inestabilidad armónica, además del predominante uso del contrapunto imitativo entre la trompeta y el piano, a diferencia de la primera sección, en donde únicamente encontrábamos melodía acompañada, como se muestra en la siguiente ilustración:

Ilustración 5: Santiago Báez, *Bulerías del Guadalquivir*. Contrapunto imitativo (cc. 59-62)

El desarrollo motivico se diluye hacia el final de esta sección coincidiendo con la marca de cambio de tempo *Andante*. Este mismo *Andante* es el que delimita el final de esta sección.

La tercera sección (cc. 133-197), tiene una cualidad reexpositiva. Los dos temas de la primera sección aparecerán de nuevo, primero en orden inverso con respecto a la primera sección y después, una vez más, los dos temas en este mismo orden, para concluir con el primer tema. Las diferencias con respecto a la primera sección, se van a dar en cuanto a armonía de los mismos. Por ejemplo, la segunda frase a modo de consecuente del primer tema (cc. 161-168) está desplazada a una 2ªM ascendente con respecto al tono de la primera sección, además utiliza el elemento *e* para la trompeta en su modo más virtuosístico (cc. 188-192). La pieza acaba con una pequeña coda protagonizada por los elementos principales del primer tema en su tonalidad original (cc. 192-197).

Medianoche circular

Medianoche circular	Sección Temática A (cc. 1-24)	Introducción (cc. 1-2)
		Tema A (cc. 3-14)
		Transición (cc. 15-16)
		Tema A (cc. 17-24)
	Sección Temática B (cc. 25-45)	Tema B (cc. 25-45)
	Sección Temática A (cc. 46-73) Reexposición	Introducción (cc. 46-47)
		Tema A (cc. 48-59)
		Transición (cc. 60-61)
		Tema A (cc. 62-69)
		Pequeña Coda (cc. 70-73)

Tabla 2: Cuadro resumen del análisis de *Medianoche circular*

Se trata de la pieza más lenta de las que forman esta suite. Su tempo *Andando*, aunque se pueda interpretar a la máxima velocidad de metrónomo indicada por el compositor (negra=166), no perderá su carácter de pieza pausada en el contexto general de la suite ni tampoco dentro de su propia forma. En palabras del compositor: “la oscilación de metrónomo no enturbia el discurso musical planteado, pudiendo ser escogido a gusto del intérprete” (S. Báez, comunicación personal, 17 de diciembre de 2015).

Su título nos sugiere un nocturno, uno de los tipos de composición predilecta de los compositores relacionados con el impresionismo musical influenciados por Chopin y sus nocturnos y por este tipo de composiciones inspiradas en la noche. Además, el estilo pianístico nos recuerda aún más a este tipo de obras, como también a los arabescos de Debussy. Manuel de Falla también compuso un nocturno para piano inspirado en Chopin y cabe referir la obra *Noches en los jardines de España* también de M. de Falla, obra para piano y orquesta donde de nuevo es evocada la noche andaluza. La segunda palabra del título, *circular*, hace referencia, según el compositor, a la forma tripartita ABA' que presenta. Al mismo tiempo, Báez Cervantes nos aclara que los títulos de las piezas son descriptivos y útiles para pensar en abstracto dentro de lo que a cada uno nos pueda sugerir cualquier título (S. Báez, comunicación personal, 17 de diciembre de 2015). También podría hacer referencia, el término circular, a la misma estructura interna del tema principal, cuyo antecedente y consecuente es melódicamente idéntico.

Ya hemos adelantado que es una forma tripartita. La primera sección y la tercera son idénticas, basadas en un tema generado a partir de una escala jónica de Sol bemol. Es un tema muy claramente articulado, formado por dos semifrases idénticas en su melodía (ab-ab, aunque no sucede lo mismo en el plano armónico), con una prolongación cadencial extraída directamente del motivo *a*, tal y como podemos observar a continuación:

Ilustración 6: Santiago Báez, *Medianoche circular*. Tema principal de la pieza (cc. 3-14)

Esta primera sección temática, Sección Temática A (ya que coincide con el tema) será expuesta por la trompeta con sordina, tras dos compases introductorios del piano. Este tema se encuentra formado por una primera subsección temática en la que tienen lugar la introducción (cc. 1-2) y una frase musical formada por dos semifrases idénticas más una prolongación cadencial (cc. 3-14), que se puede observar en la Ilustración 6. Además de una segunda subsección temática en la que el piano retoma el tema (cc. 15-20) con una prolongación cadencial en la que la melodía del tema se deja escuchar reducida a cuatro compases (cc. 21-24).

La sección intermedia (Sección Temática B) de la pieza es más inestable y asimétrica (cc. 25-38). Destaca por sus modulaciones y puntos de reposo armónico que contrastan con el punto de acumulación de mayor tensión de la pieza. Consta de dos semifrases irregulares más una prolongación cadencial. La primera de las semifrases presenta un antecedente más estable y una estructura interna regular. Está compuesta de *c* (cc. 25-26) y una variación de *c'* (cc. 27-28), buscando la dirección ascendente en la melodía y la aceleración rítmica:

Ilustración 7: Santiago Báez, *Medianoche circular*. Sección Temática B (25-38)

En estos últimos compases de la sección B, del compás 42 hasta el final de la sección, en el compás 45, el piano incorpora en una misma melodía con sentido descendente el tema A y B y a medida que la armonía va realizando un descenso cromático, el tempo se vuelve cada vez más lento hasta llegar a la cadencia suspensiva del compás 45, que marca el final de la sección.

En la tercera y última sección (cc. 46-69) tiene lugar una reexposición total de la Sección Temática A. Los 24 compases hasta el compás 69 son idénticos a los 24 compases de la primera sección temática. Es a partir del compás 70 cuando el compositor introduce una Coda (cc. 70-73) en la que la trompeta recuerda al tema A en un *ritardando* que llega hasta el final de la pieza.

Alborada

Alborada	Primera Sección (cc. 1-15)	Introducción (cc. 1-5)
		Recitativo I (cc. 6-9)
		Recitativo II (cc. 10-13)
		Transición (14-15)
	Segunda Sección (cc. 16-33)	Tema A (cc. 16-33)
	Tercera Sección (cc. 34-60)	Recitativo II (cc. 34-48)
		Transición (cc. 49-52)
		Recitativo I (cc. 53-59)
		Transición (cc. 57-60)
	Cuarta Sección (cc. 61-84)	Variación de Tema A (cc. 61-84)

Tabla 3: Cuadro resumen del análisis de *Alborada*

El estilo recitativo que presenta la trompeta en la introducción de esta pieza es el medio por el cual el compositor nos hace trasladarnos a un amanecer: “lo que tradicionalmente en música se ha reflejado como una alborada es en este caso concreto la consecución de la medianoche que evocaba la anterior pieza” (S. Báez, comunicación personal, 17 de diciembre de 2015).

El estilo recitativo de la trompeta, es de hecho en *Alborada*, un importante centro en su articulación formal. El tempo, “Andante rapsódico, con flexibilidad”, nos acerca aún más a su carácter rapsódico en cuanto a tipo de composición relacionada con la improvisación y dotado por tanto de mayor libertad formal. El tema principal que se nos presenta es también el más irregular de todas las piezas de la suite. Es asimétrico en cuanto a elementos melódicos y rítmicos y, además, la serie de notas que componen la escala de esta melodía se intercambian a veces alteradas, otras no, para producir una sensación de atonalidad a medida que se desarrollan los distintos elementos.

Se ha dividido en 4 secciones. La primera de ellas comienza con una introducción al piano caracterizada por el estilo recitativo. Consta de cinco compases (los cinco iniciales) y son muy representativos en cuanto a la armonía predominante en esta tercera pieza. En estos cinco compases la armonía cuenta con las doce notas de la escala cromática y además cada una de las notas parece tener la misma importancia dentro del acorde al que pertenecen. Esto es un claro ejemplo de atonalidad, en la que cualquier nota se libera de su carga tonal y sus movimientos se tornan imprevisibles:

Andante rapsódico, con flexibilidad ♩ = 76-88, aprox.

ant. consec.

Pno. *mf* *declamado* *p*

armonía

superposición de 9ª menores (enarmonizadas) superposición de 9ª mayores (enarmonizadas) superposición de 9ª menores (enarmonizadas)

Ilustración 8: Santiago Báez, *Alborada* (cc. 1-5)

Cuando aparece la trompeta (c. 6), lo hace a modo de *cadenza* o *fermata*, o también podríamos decir a la manera de un canto melismático andaluz, que quizá sea más apropiado dentro del contexto de estas piezas andaluzas. En esta intervención, la cola del motivo *m* (Ilustración 9) se va repitiendo desde su entrada, cada vez con mayor tempo y dinámica, para llegar a la cadencia del compás 9 (Ilustración 10), en lo que consideramos el primer recitativo.

tpt. *mf* *m*

Ilustración 9: Santiago Báez, *Alborada*. Motivo *m* (cc. 6-7)



Ilustración 10: Santiago Báez, *Alborada*. Coda del motivo *m* desarrollada (cc. 8-9)

En la cadencia vemos de nuevo el empleo de recursos propios de la armonía atonal, ya que esta cadencia trata un movimiento de 4ª disminuida (Fa-Do#). Sin embargo, el acorde del noveno compás nos recuerda a la armonía fría. Esto se debe a la propia formación del acorde, un acorde de Do# M, al que se le han añadido dos notas a distancia de 9ªm desde la tónica y la quinta del acorde (Re y La respectivamente). Un acorde muy empleado tanto en la guitarra flamenca como en obras de compositores andaluces⁴. El segundo recitativo (cc. 10-13) es análogo al anterior, aunque a una distancia de 3ªm descendente con respecto al primero. Es en los compases 14 y 15 donde aparece por primera vez y a manos del piano el motivo generador del tema principal de la *Alborada*, concluyendo en una cadencia fría melódicamente, que dará paso a la segunda sección de la pieza.

Ya en la segunda sección (cc. 16-30) aparece el tema principal de la pieza, Tema A, presentado por la trompeta y que abarcará toda esta sección:

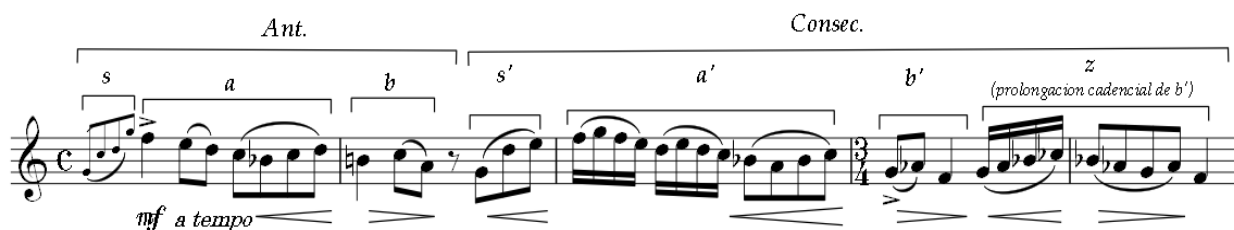


Ilustración 11: Santiago Báez, *Alborada* (cc. 16-20)

Será en el compás 29, coincidiendo con la indicación “Poco menos” donde encontraremos el mayor punto de estabilidad armónica, como se muestra a continuación:

⁴ Obsérvese el mismo tipo de acorde en los primeros compases del Concierto para clave y cinco instrumentos de M. de Falla (cc. 1-3).

c. 29

p

a *b' (aumentacion)*

p

a *b'' (aumentacion)*

II grado de re frigio

p

*I*₉ *Fa M* → *IV*₇ *I*_m *V(arm. hex.)*

Do#frigio → *IV*₇ (armonizable en *laM*) 6

cadencia en mi frigio: *VIIm*

Ilustración 12: Santiago Báez, *Alborada (Poco menos)*

En la tercera sección (cc. 34-60) aparece el segundo recitativo muy similar a la primera vez que se muestra, pero en esta ocasión surgirá un nuevo elemento, muy cadencial, y que se muestra transformado mediante diferentes recursos como son la transformación por inversión (en el tercer tiempo del compás 36) y por aumentación (en el compás 43). A este elemento le llamaremos *n*:

c. 36

n

6

tpt.

p *sub. molto ace*

c. 43

n (aumentación)

6

tpt.

meno f

Ilustración 13: Santiago Báez, *Alborada*. Elemento *n*, y su transformación por aumentación (cc. 36 y 46)

Tras esta intervención en la trompeta, aparecerá una nueva transición en el piano (cc. 49-52) y la repetición del primer recitativo (cc. 53-56). Esta tercera sección concluye con una intervención del piano, muy similar a la que podemos observar en la transición de la primera sección a la segunda.

En la cuarta sección (cc. 61-84) aparecen los elementos principales del tema más importante, como son *a*, *b*, *s*, *z*, aunque sometidos a variación, debido a un proceso de aceleración en el tema. Es la segunda vez que podemos observar el tema principal de la pieza, y deja de ser atonal para establecerse en Mi frigio en toda la sección. La pieza verá su fin con una pequeña coda (cc. 82-84) coincidiendo con la indicación *Lentamente*.

Rondó de la Candela

Rondó de la Candela	Sección A (cc. 1-15)	A1 (cc. 1-8)
		A2 (cc. 9-15)
	Sección B (cc. 15-23)	Sección B (cc. 15-23)
	Sección A' (cc. 23-39)	A 2 (cc. 23-32)
		A1 (cc. 32-39)
	Sección C (cc. 40-75)	Tema C (cc. 40-49)
		Transición (cc. 60-75)
	Sección A'' (cc. 76-90)	A1 (cc. 76-83)
		A2 (cc. 84-90)
	Sección B (cc. 90-98)	Sección B (cc. 90-98)
	Sección A''' (cc. 98-115)	Sección A''' (cc. 98-115)
	Sección D (cc. 116-157)	1º Subsección (cc. 116-136)
		2º Subsección (cc. 137-157)
Sección A (cc. 157-167)	Sección A (cc. 157-167)	
Sección B (cc. 167-175)	Sección B (cc. 167-175)	
Sección A' (cc. 175-202)	A' (cc. 175-184)	
	Coda (cc. 184-202)	

Tabla 4: Cuadro resumen del análisis de Rondó de la Candela

Como ya expone el título, estamos ante un rondó. Como en los rondós más clásicos, el compás es ternario, y la forma A-B-A-C-A-B-A. A partir de aquí presenta una particularidad, una sección D en la que de nuevo va a parecer el segundo tema de la primera pieza *Bulerías del Guadalquivir*. Es una variación de este tema, que conforma la sección central de este enérgico rondó, al que le seguirá de nuevo la construcción A-B-A con una minúscula coda. El esquema formal completo, tal y como podemos ver en la tabla anterior, se configura de esta manera:

A-B-A-C-A-B-A - D - A-B-A' – Peq. Coda

En la sección A (cc. 1-15) y con una indicación de *forte* y de gran complejidad técnica para la trompeta se nos presenta el tema A1 (cc. 1-8) compuesto por los motivos *y*, *z*, representados en el Ilustración 14. En esta ilustración también se expone una armonización en Rem para la escala de La frigio y además, podemos observar como la armonía se cierra en cadencia andaluza.

Vivo ♩ = 120 - 144, aprox.

Tpt. *f* *meno f*

Rem (armonización) (V) (V) I VII VI V

Ilustración 14: Santiago Báez, *Rondó de la candela*. Tema A1 (cc. 1-4)

Es en el compás 9 donde aparece el tema A2, basado en una célula en La frigio acompañada con cromatismos de rápida ejecución que se repiten en el mismo tono y adaptado a diferentes regiones armónicas en relación de mediantes cromáticas:

f *f*

Ilustración 15: Santiago Báez, *Rondó de la candela*. A2 adaptado a diferentes regiones armónicas

La sección B, que es donde encontramos el tema B, es atribuida al piano exclusivamente. Es un tema a doble octava con estructura simétrica $b-b'-b''-b''$, donde el compositor sigue incidiendo en la armonía por 3^am y como en A, mantiene este carácter marcado y enérgico. Báez Cervantes elimina la 3^a en los acordes sustituyéndola por el añadido de una 4^a aumentada (en el compás 15 es un Re#, y en el 17 un Do natural). Este añadido se encuentra en convivencia con la 5^a Justa del acorde provocando una disonancia de 2^am, como se aprecia en la siguiente ilustración:

Pno. *sf*

Rem (armonización) V III* Mediantes cromáticas

Ilustración 16: Santiago Báez, *Rondó de la candela*. Tema B (cc. 15-18)

Ya en el compás 23 aparecen de nuevo los temas principales A1 (cc. 32-39) y A2 (cc. 23-32) en lo que hemos nombrado como Sección A' (cc. 23-39). En esta sección, los temas están sometidos a variación y transformación motivica y se presentan en orden inverso con respecto a la primera sección. El elemento motivico de esta sección es el elemento w (Ilustración 17), el cual será utilizado más adelante en diferentes secciones de la pieza.

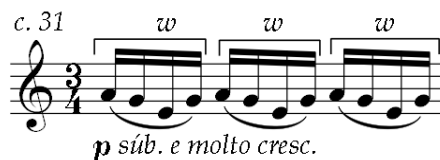


Ilustración 17: Santiago Báez, *Rondó de la candela*. Elemento motivico *w* (c.31)

La Sección C (cc. 40-75), cuenta con las características de los rondós clásicos. La figuración de notas más largas y el estilo *legato* del tema contrastan con lo anterior, como también en extensión. Las modulaciones y desarrollos motivicos son aquí una característica propia (Mi lidio sobre el VI grado y Do# eolio). Esta sección la podemos dividir a su vez en dos subsecciones: la primera protagonizada por el Tema C (cc. 40-59), en el cual se destaca el uso de las modulaciones a distintos modos y el empleo de modulaciones en relación de 3ª; y la segunda subsección (cc. 60-75), que sirve de transición a la Sección A'' (cc. 76-90) en la cual se reexpone la Sección A con pequeñas modificaciones hasta el compás 83. A continuación aparece una reexposición literal de A2 (cc. 84-90).

En el compás 90 comienza la Sección B repetida de manera literal, con una duración de 8 compases. Posteriormente se nos presentará de nuevo material modificado de la Sección A, lo que llamaremos Sección A''' (cc. 98-115) donde encontramos una reexposición de la Sección A hasta el compás 106. A continuación, se desarrolla el elemento *w* de la Ilustración 17, mediante contrapunto imitativo entre el piano y la trompeta sobre la escala de La frigio en comunión con el cromatismo. Esta sección concluye con una nueva aparición del material de A1 en el piano (cc. 112-115) igual que ya apareció en los compases 32-35 pero en distinto tono, concretamente hacia la modalidad de Mi eolio.

La sección D (cc. 116-156) es la sección central de la pieza y está construida a partir del segundo tema de la primera de las piezas de la suite, de hecho encontraremos material propio de esta pieza, como *e* (Ilustración 3) y *f* (Ilustración 4). La sección está estructurada en frases que se articulan cada cuatro compases. Podemos distinguir dos subsecciones dentro de D, diferenciadas sobre todo por la técnica instrumental empleada. La primera de ellas (116-136) se basa en la melodía acompañada y en el compás de bulería que explicábamos para la primera de las piezas, *Bulerías del Guadalquivir*. La segunda (cc.137-156) es más contrapuntística, el ritmo de bulería se sustituye por un acompañamiento arpegiado en el piano y a medida que transcurre se va volviendo más cadencial, adquiriendo un carácter de transición que nos lleva nuevamente al tema A.

A partir de aquí aparecerá la Sección A (cc.157-167) pero sin los cuatro compases iniciales de la trompeta, la Sección B (cc.167-175) sin cambios destacables y finalmente la Sección A' donde hemos incluido la Coda final de la pieza debido a que el material utilizado deriva directamente de A (cc.175-202).

Esta última sección se puede dividir a su vez en dos subsecciones, la primera (cc.175-184) es una repetición de A' y la segunda subsección es la Coda final de la pieza (cc.184-202) escrita en modo frigio-cromático, comenzando con referencias directas a A1 (cc.184-187). En los compases siguientes (cc. 188-192), se puede ver cómo A1 y A2 conviven al mismo tiempo, en el piano y la trompeta respectivamente, en conjunción con los desarrollos motivicos del elemento *w*, mediante contrapunto imitativo entre el piano y la trompeta. Después, en los compases que van desde el 192 al 199, el elemento *w* continúa con su discurso contrapuntístico entre trompeta y piano, cada vez con menos variación, sometido a un proceso de descomposición progresiva. Este proceso acaba en un tempo *Muy lento* (cc. 200-201) en el que la trompeta, por última vez, ejecuta la cabeza del motivo *a2* transformada por aumentación. El piano acompaña usando el VI grado de Rem (armonización de La frigio) para concluir dos compases después en V grado, cerrando de esta manera la cadencia andaluza o cadencia frigia si nos basamos en la escala de La frigio (II-I). Recuperado el tempo inicial (anacrusa del compás 203), el resto del motivo *a2* se

presenta mediante homofonía entre la trompeta y el piano. El rondó se cierra en un *ff staccato* enérgico.

CONCLUSIONES

Con el estudio de *Piezas andaluzas*, hemos podido comprobar cómo Báez Cervantes utiliza la sonoridad andaluza mediante la *tonalización* de las escalas modales y el uso de un palo del flamenco, las bulerías, perfectamente conjuntado con una sonoridad más contemporánea, llegando en ciertos momentos, sobre todo en la tercera pieza *Alborada*, a utilizar recursos atonales. A su vez podemos observar cómo la escritura para este instrumento puede ser totalmente virtuosística, siendo esta obra un claro ejemplo de cómo se está escribiendo en la actualidad para este instrumento. Todos estos hechos hacen que este conjunto de piezas sea de obligado estudio en muchos de los conservatorios superiores de Andalucía, así como obra fija en los repertorios de grandes intérpretes internacionales de este instrumento.

REFERENCIAS

- Adorno, T. (1999). Sobre el problema del análisis musical. *Quodlibet*, nº 13, pp. 106-119. Madrid: Universidad de Alcalá.
- Biblioteca Nacional de España (2019). *Piezas Andaluzas: trompeta y piano*. <<http://datos.bne.es/edicion/a5260752.html>> [Consultado el 18/02/2019].
- Conserjería de Cultura y Patrimonio Histórico (2019). Santiago José Báez Cervantes (Córdoba, 1982). *Centro de Documentación Musical de Andalucía*. <<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/compositor.html?slug=santiago-baez>> [Consultado el 21/02/2019]
- Kühn, C. (2003). *Tratado de la forma musical*, p. 69. Huelva: Idea Books.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Brouwer, L. (1972). *Armonía contemporánea*, Cuba: Instituto Cubano del Libro
- Cook, N. (1987): *A guide to musical Analysis*. Londres: J. M. Dent & Son.
- Desportes, Y; Bernard, A. (1979): *Manuel pratique pour l'approche des styles de Bach a Ravel*. París: Billaudot.
- Forte, A. (1973). *The structure of the atonal music*. Londres: Yale University Press.
- García, J. M. (1996): *Forma y estructura en la música del siglo XX*. Madrid: Alpuerto.
- Haba, A. (1984). *Nuevo tratado de Armonía*. Madrid: Alphonse Leduc.
- Herrera, E. (1987). *Teoría Musical y Armonía Moderna* (2 Vol.). Barcelona: Antoni Bosch.
- Persichetti, V (1985): *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical.

PRINCIPALES TECNOPATÍAS FÍSICAS, PSÍQUICAS Y EMOCIONALES DERIVADAS DE LA PRÁCTICA DE LA FLAUTA TRAVESERA

MAIN PHYSICAL, PSYCHOLOGICAL AND EMOTIONAL TECHNOPATHIES DERIVED FROM FLUTE PLAYING

Ana María Gutiérrez Martínez
Conservatorio Profesional de Música *Músico Ziryab* de Córdoba

RESUMEN

La flauta travesera es un instrumento que, por su posición de ejecución asimétrica, puede llevar a numerosas tecnopatías físicas que afectan, sobre todo, a la zona superior del cuerpo –cara, cuello, hombros, espalda y miembros superiores–. Si a esto le añadimos la presión propia de los conciertos, la corrección académica, los exámenes orquestales, los ensayos, etc., hemos de sumar otras tantas de carácter psicológico y emocional que afectan directamente al rendimiento musical y laboral del músico. A través de este artículo, pretendemos fijar un marco teórico sobre las principales tecnopatías del flautista a nivel físico, psíquico y emocional, describiendo cada una de ellas e incidiendo en su diagnóstico y tratamiento. Previamente, repasaremos las principales estructuras anatómicas implicadas en la interpretación del instrumento, además de las diferentes posiciones de ejecución y los riesgos asociados a éstas.

Por cuestiones de extensión, reservamos la propuesta de métodos ergonómicos de prevención aplicados a la flauta travesera para artículos posteriores, con el objetivo de ampliar el tema desde metodologías que respeten en todo momento el cuerpo y la mente del músico.

Palabras clave: Flauta travesera; Anatomía del flautista; Posición de ejecución; Tecnopatías físicas; Tecnopatías psicológicas y emocionales.

ABSTRACT

Flute is an instrument that, due to its asymmetrical position while playing, may lead to numerous physical technopathies that mainly affect the upper part of the body - neck, shoulders, back and upper limbs. If we add the pressure of concerts, academic correction, orchestral exams, rehearsals, etc., we have to add other ones of psychological and emotional nature that directly affect the musical and working performance of the musician. In this article, we will establish a theoretical framework on the main technopathies of the flutist in a physical, psychological and emotional level, describing each of them and remarking their diagnosis and treatment. Previously, we will review the main anatomical structures involved in the interpretation of this instrument, in addition to the different execution positions and the risks associated with them.

For reasons of extension, we will reserve the proposal of ergonomic methods of prevention applied to the transverse flute for later articles, with the aim of broadening the theme from methodologies that always respect the body and mind of the musician.

Keywords: Flute; Flute player anatomy; Playing position; Physical technopathies; Psychological and emotional technopathies.

INTRODUCCIÓN

En la ejecución de la flauta travesera, intervienen una serie de procesos físicos, psicológicos y emocionales complejos que van desde la colocación de una postura acorde hasta movimientos de extrema precisión –digitación, dirección del soplo, articulación, etc.– que condicionan los aspectos técnicos y expresivos propios de la interpretación. Para adquirir la maestría necesaria en estos procesos, son necesarias largas horas de estudio individual y en conjunto, lo que lleva al cuerpo a trabajar en muchos casos por encima de sus límites normales.

En consecuencia, se producen lo que se denominan “tecnopatías del músico”, que son problemas y alteraciones derivadas de la actividad producida durante la práctica instrumental y que afectan al ámbito físico, psíquico y emocional (Carretero, 2010). Su frecuencia es tan extendida que existen clínicas especializadas exclusivamente en las tecnopatías musicales. A la práctica habitual, hay que sumar componentes de estrés como la presión de los conciertos en público, los exámenes, los solos orquestales, la corrección interpretativa, etc., que generan elevados niveles de ansiedad, lo que se refleja en el propio cuerpo –agravando los problemas ya existentes o dando lugar a otros nuevos– y en la mente –produciendo tecnopatías psíquicas y emocionales transitorias o crónicas–.

En función de esto, podría decirse que los músicos son como los deportistas de élite, que han de pasar numerosas horas entrenando para preparar pruebas de apenas unos segundos o minutos de duración. No se entiende, por lo tanto, que en el estudio y práctica instrumental no se le dedique el mismo nivel de atención al cuerpo y a la mente que un deportista dedica cuando entrena.

A lo largo de este artículo, se analizarán las principales tecnopatías que afectan a los flautistas a nivel físico, psíquico y emocional, describiendo cada uno de estos problemas y analizando su diagnóstico y tratamiento. Antes de ello y con el objeto de contextualizar estas patologías, se profundizará sobre la anatomía implicada en la ejecución de este instrumento y las diferentes posiciones que se adoptan durante la interpretación. Con todo ello, fijaremos un marco teórico sólido para plantear en artículos posteriores propuestas de prevención relacionadas con una correcta ergonomía de la flauta.

CARACTERÍSTICAS MÚSCULO-ESQUELÉTICAS DE LA POSICIÓN Y EJECUCIÓN DE LA FLAUTA TRAVESERA

Anatomía implicada en la ejecución de la flauta travesera

En el estudio e interpretación de la flauta intervienen grupos musculares y huesos localizados en la zona de la cara, el cuello, el tronco, la espalda, los hombros, los brazos y las manos. A continuación, presentamos una clasificación de los mismos, agrupándolos por categorías (Tixa, 2006):

- Músculos de la cara: epicraneano occipito-frontal, depresor de la ceja, orbicular del ojo, piramidal, orbiculares, auricular anterior, triangular, piramidal, elevador del labio superior y del ala de la nariz, dilatador de las alas nasales, canino, elevador y depresor del ángulo de la boca y del labio inferior, cigomático mayor y menor, músculo naso-labial, bucinador, orbiculares de los labios, risorio, masetero y mentoniano.
- Músculos del cuello: pterigoideo, estilohioideo, higloso, escaleno medio, estemoideo, tirohioideo, critotiroideo, esternocleidomastoideo, digástrico, milohioideo, omohioideo, escaleno medio y anterior, esplenio del cuello y elevador de la escápula.
- Músculos del tronco y de la espalda: pectoral mayor y menor, subclavio, recto del abdomen, oblicuos, dorsal mayor y menor, piramidal, romboide mayor y menor, serrato, supraespinoso e infraespinoso.
- Músculos respiratorios de la pared abdominal: intercostales externos e internos, supracostales, escaleno, pectoral mayor y menor, oblicuo externo, abdominal recto y transversal, grandes rectos, diafragma, oblicuo interno y cuadrado lumbar.
- Músculos del hombro y el brazo: trapecio, deltoides, subescapulares, redondo mayor, bíceps, tríceps, músculo coracobraquial y braquial, braquirradial, epicondilo lateral, olecranon del cubital, pronador, epicondíleos, flexor y extensor radial largo del carpo, flexor y extensor radial corto del carpo y palmares mayores y menores.
- Músculos de la mano: lumbrical y músculos flexores, aductores y oponentes de cada uno de los dedos.

Respecto a los huesos implicados en el proceso de interpretación de la flauta travesera, hay que mencionar los siguientes:

- Huesos de la cabeza y mandíbula: parietal, frontal, temporal, occipital, cigomático, hueso nasal y maxilar superior e inferior.
- Huesos del tronco y de la columna vertebral o raquis: clavícula, esternón, costillas fijas y flotantes –12 piezas–, vértebras de la porción cervical –7 vértebras–, vértebras de la porción dorsal –12 vértebras–, vértebras de la porción lumbar –5 vértebras–, cóccix y sacro.
- Huesos del brazo y el hombro: acromión, omóplato, clavícula, húmero, tróclea, cúbito y radio.
- Huesos de la mano: piramidal, semilunar, pisiforme, ganchoso, escafoides, trapecio, trapezoide, hueso grande, metacarpianos, sesamoideos y falanges distales, intermedias y proximales.

Posición de ejecución y riesgos asociados

La flauta, al igual que otros instrumentos como el violín y la viola, se toca en una posición asimétrica en la que la mitad izquierda y derecha no coinciden al tocar el instrumento. Así, vamos a distinguir tres tipos de posición de ejecución:

Posición de pie o erguida

Para tomar idea de la posición adecuada, hemos de imaginar una línea vertical que va de la oreja al tobillo, pasando por el hombro y la cadera. La flauta se toca hacia el lado derecho y, por ello, aunque la cabeza y el cuello se alineen con el eje de la columna vertebral, se admite una pequeña inclinación de la primera hacia la derecha, para acomodarse a la embocadura del instrumento. Además, se produce una rotación de unos 30° en la zona del cuello, los hombros, el torso y la cintura (Akel, Önder, Öksüz, y Berki, 2010). Un problema muy habitual radica en inclinar demasiado la flauta hacia abajo, especialmente en estudiantes noveles, cargando en exceso la zona cervical.

Pasando a los hombros, éstos han de mantenerse lo más simétricos posibles entre sí, sin elevarlos –especialmente, al inspirar–, y no hay que retrasar los omóplatos, para permitir de esa forma una respiración más libre y una mayor eficacia del diafragma. Esto puede ser algo complicado, ya que, debido al peso del instrumento sobre el lado derecho, suele adelantarse el hombro izquierdo, a modo de compensación (Velázquez, 2013).

Respecto a los miembros superiores, el brazo izquierdo ha de flexionarse unos 45° y la muñeca ha de doblarse para colocarla en posición vertical respecto al tubo de la flauta, apoyando la base de éste a la altura de la llave de *do* en la base lateral del dedo índice. De esa manera, arqueando los dedos en forma de garra conforme a la flexión natural de los mismos, cada uno de ellos queda colocado en su llave pertinente. Los dedos se mantendrán siempre cerca de las llaves para permitir así la mayor agilidad y precisión de los movimientos, especialmente en los pasajes más rápidos. En cuanto al brazo derecho, la abducción del hombro ha de ser menor de 90°, con la flexión dorsal de la muñeca para apoyar la flauta sobre el lateral del dedo pulgar, a la altura de la llave de *fa* natural (Gómez, 2011). Nuevamente, los dedos quedan arqueados de forma natural y colocados así en las llaves correspondientes. El meñique derecho, que activa las llaves situadas en la pata de la flauta –de *do* o de *si*–, se mantendrá en la medida de lo posible respetando su curvatura natural, aunque esto no suele ser posible en las notas *do*, *do#* y *si*, las más alejadas con respecto a la embocadura del instrumento.

En cuanto a la espalda, no ha de curvarse en demasía –especialmente, la zona lumbar– y, para ello, se recomienda no pasar demasiado tiempo de pie. Las rodillas no han de encajarse, sino mantenerse ligeramente flexionadas para facilitar el movimiento. Los pies han de estar apoyados en el suelo con firmeza y separados a la altura de las caderas, de forma simétrica o asimétrica, asegurando así una buena base de sustentación. En el primer caso, las piernas se separan a la altura de las caderas, la pelvis se mantiene un tanto adelantada, las rodillas se flexionan ligeramente para facilitar la relajación de la posición y los pies quedan paralelos entre sí. En el segundo, un pie se coloca por delante del otro, lo que favorece una mayor superficie de apoyo, facilitando una mayor movilidad del instrumentista durante la interpretación en todas las direcciones –derecha, izquierda, adelante y atrás (Klein-Vogelbach, 2010)–.

Posición sentada

La posición sentada conlleva bastantes problemas durante los ensayos, ya que en numerosas ocasiones los flautistas han de compartir atril y esto hace que, para ver bien y no chocar los instrumentos entre sí, se adopten posturas forzadas que pueden conducir a problemas músculo-esqueléticos en la zona del cuello, la espalda y los hombros. El atril

debería ser colocado paralelo a la flauta y la silla ladeada, para que con la torsión natural del tronco durante la ejecución la flauta quede paralela al mismo (Gómez, 2011).

En cualquier caso, cuando se interpreta sentado, ha de procurarse reposar en el borde de la silla, sin inclinarse hacia adelante y, de hecho, lo recomendable sería contar con sillas con una inclinación de entre 15° y 30°. El apoyo sobre la silla se realiza con los isquiones, de forma que éstos han de tocar la superficie firmemente, con las rodillas flexionadas y los pies separados y apoyados en el suelo para conseguir la estabilidad oportuna. La pelvis se sitúa recta y centrada, lo que permite soportar la cabeza, el cuello y la columna vertebral, permaneciendo esta última girada un ángulo de entre 90° y 120° (Carballo, 2017).

Respecto al cuello, los hombros y los miembros superiores, su posición coincide con la adoptada al tocar de pie, pudiendo cometerse los mismos errores durante la ejecución, como el caso de inclinar el cuello y bajar la flauta más de lo recomendable, con la consiguiente carga muscular que ello supone. Otro error muy común entre los estudiantes noveles es la reclinación sobre la silla y el apoyo del peso del cuerpo en la zona lumbar, lo que lleva en algunos casos a la aparición de problemas de espalda precoces.

Posición en movimiento

Reservamos este apartado especialmente a los músicos que tocan en agrupaciones que actúan en la calle, como es el caso de bandas militares, de palio, agrupaciones musicales, charangas, etc. Aquí, debemos destacar la dificultad añadida de mirar la partitura en el atril de mano y caminar manteniendo el paso y, en ocasiones, sorteando obstáculos, especialmente en actos más multitudinarios. Por ello, además de asegurar la correcta posición en la interpretación instrumental, se hacen necesarias ciertas pautas de seguridad. Entre ellas, destacaremos sobre todo el establecimiento de cierta distancia entre músico y músico y entre el músico y los espectadores, ya que son muy frecuentes las situaciones en las que, debido al tumulto de gente, se producen golpes en el instrumento o en los labios del que está tocando. Por ello, se recomienda ir en formación en todo momento, sufriendo más peligro aquellos músicos que se sitúen en los extremos de la misma.

En cualquier caso, la posición al tocar en movimiento es similar a la que se emplea tocando de pie, con la salvedad de que habrá que combinar el movimiento de los pies al caminar con la coordinación y el movimiento del resto de músculos que intervienen en la ejecución. La principal dificultad parte de mantener el peso del instrumento durante un largo espacio de tiempo, aunque en el caso de la flauta no suele ocasionar problemas y, mucho menos, en el caso del flautín. No obstante, volvemos a destacar la necesidad de mantener el cuello lo más recto posible y no inclinar la cabeza en exceso –como se suele hacer cuando se pasa en formación por lugares angostos, por ejemplo–, para no ocasionar sobrecargas ni otros problemas mayores en la zona músculo-esquelética implicada.

Por otra parte, la respiración juega un papel especialmente importante cuando se toca en movimiento. Coordinar el paso con el ritmo de la música ayuda también a marcar los tiempos de inhalación y exhalación en el caso de caminar sin utilizar el instrumento. Cuando se interpreta, la respiración se ajustará a la establecida por la pieza, volviendo a acompañarla entre pieza y pieza a través del paso. Esta técnica es muy eficaz para reducir el nivel de cansancio y la frecuencia cardíaca, que se eleva mucho más que tocando de pie o sentado en reposo.

Finalmente, destacamos que tocar en movimiento no sólo implica el caminar, sino que pueden adoptarse otras formas de desplazamiento –saltar, correr, tocar en otro plano, como tumbado, etc.–. Aunque esto resulta extraño en un contexto sinfónico, en el mundo del teatro y la *performance* es muy normal. En estos casos, la posición habrá de ser lo más natural posible, respetando las pautas generales explicadas en la ejecución de pie y sentada y adecuando los movimientos a la correcta emisión del sonido.

TECNO PATÍAS MÁS COMUNES RELACIONADAS CON LA PRÁCTICA DE LA FLAUTA TRAVESERA

Tecnopatías físicas

La mayoría de problemas físicos en flautistas se atribuyen a las acciones repetitivas prolongadas en el tiempo, sumadas a tensiones y posturas forzadas durante la interpretación. A continuación, realizaremos un repaso por las principales tecnopatías físicas que afectan a estos músicos:

Síndrome de sobreuso

Descripción. También conocido como trastorno por movimientos repetitivos, trastorno cervicobraquial ocupacional, trastorno traumático acumulativo y síndrome de dolor regional (Lederman, 1994). El síndrome de sobreuso es la patología más extendida entre los músicos y su principal síntoma es el dolor, originado por forzar las estructuras fisiológicas –sobre todo, de los miembros superiores– más allá de sus límites, durante un largo periodo de tiempo y con carácter repetitivo. Esto afecta a los músculos, articulaciones, revestimientos sinoviales y ligamentos de las zonas implicadas, que, en el caso de los flautistas, son las manos, muñecas, antebrazo, hombros –el derecho, sobre todo– y espalda –especialmente, la zona cervical y lumbar– (Lambert, 1992).

Diagnóstico y tratamiento. El síndrome de sobreuso puede verse originado por diversos factores como cambios de técnica o de instrumento, mala higiene postural, falta de descanso, nutrición, capacidades físicas del instrumentista y factores ambientales de temperatura e iluminación (Gómez, 2011). Por ello, la principal técnica de prevención se basa en tomar tiempos de descanso antes de que aparezca el dolor –distribuyendo el tiempo de estudio en periodos más cortos–, mantener una correcta higiene postural sin posiciones forzadas, dosificar la intensidad del estudio, fortalecer las zonas afectadas y no tocar si existe dolor.

En caso de ser necesario un tratamiento, éste se basará en la reducción del dolor en las zonas pertinentes, siguiendo el mismo protocolo que en el caso de dolor miofascial asociado a puntos gatillo –abordado posteriormente–, ya que, en muchos casos, ambos están relacionados.

Síndrome de dolor miofascial asociado a puntos gatillo

Descripción. Este síndrome se define como un conjunto de síntomas relacionados con el dolor en determinadas áreas musculares que se encuentran tensas por la acción de un nódulo hipersensible que presiona la zona. Dicho nódulo, conocido como *punto gatillo*, se corresponde con una zona minúscula de diámetro variable entre 0,5 y 1 cm, altamente irritable, localizado en el interior de un músculo, que se presenta rígida a la palpación y que produce síntomas como dolor intenso, hipersensibilidad, sudoración, palidez, paniculosis, incremento de la actividad pilomotor, hiperactividad muscular, espasmos, limitación en la amplitud del estiramiento, debilidad, disfunción de los nervios aferentes del músculo, problemas de movilidad y alteraciones neurovegetativas (Castro et al., 2006).

Diagnóstico y tratamiento. Esta dolencia es más frecuente entre los 30 y los 50 años y se da más entre las mujeres. Tanto el síndrome de dolor miofascial como los puntos gatillo aparecerían debidos a causas muy diversas: tareas que involucran de forma repetitiva los músculos, posturas incorrectas y antiérgicas, exposición al frío y enfriamientos locales, alteraciones del sueño, niveles elevados de estrés, exceso de ejercicio físico, traumatismos agudos, agotamiento generalizado, inflamaciones articulares, mala nutrición, enfermedades endocrinas, obesidad y trastornos emocionales. Todo ello lleva al desacoplamiento de las fibras musculares y a la falta de oxígeno en la zona, originando con ello el punto gatillo y su sintomatología asociada (Castro et al., 2006).

Aunque este síndrome puede afectar a cualquier zona muscular, en el caso de los flautistas se localiza, sobre todo, en los músculos del cuello, los hombros, la espalda y la cintura escapular, debido a la posición asimétrica fruto de la ejecución instrumental y a la realización de movimientos específicos repetitivos que llevan a la sobrecarga y al agotamiento muscular. El trapecio es el músculo que más suele verse afectado y, por ello, en un primer momento la distonía focal se denominó *síndrome de sobrecarga crónica del trapecio* (Gómez, 2011).

Por lo que al tratamiento se refiere, el dolor miofascial y los puntos gatillos asociados a él suelen solucionarse rápidamente con un tratamiento de 5 a 10 sesiones a lo largo de 3 a 5 semanas, aunque algunos casos pueden llegar a cronificarse. Por ello, es muy importante tanto localizar el músculo y el punto exacto donde se sitúa el problema como la forma de actuar sobre él. Entre los principales tratamientos empleados figuran métodos como: digitopresión, fricción, criomasaaje, crio-refrigeración, estiramiento miofascial mantenido, masaje de amasamiento, calor húmedo y, en casos más graves, infiltraciones de anestésicos con o sin esteroides e inyección de toxina botulínica tipo A (Castro et al., 2006).

Atrapamiento nervioso y síndromes de canal

Descripción. Se trata de una amplia gama de síndromes debidos a la compresión de un nervio ejercida por un músculo al mantener una postura antinatural que tracciona o pinza dicho nervio, como la postura asimétrica que se mantiene a la hora de tocar la flauta. Puede verse agravada por una fricción continua en el caso de darse movimientos repetitivos.

El atrapamiento nervioso más extendido entre flautistas y músicos en general es el síndrome de desfiladero cervico-torácico (SDT), sobre todo en las mujeres. Éste se caracteriza por síntomas como dolor en los dedos cuarto y quinto, pinchazos, pesadez, dolor de cabeza, palidez, enrojecimiento de la muñeca y de la mano, parestesias – hormigueo, cosquilleo y sensaciones de frío y calor– y limitación del movimiento en el brazo (Apellániz, 2008). Puede causarlo la hiperabducción del hombro derecho y la disminución de rotación interna del hombro izquierdo (Lambert, 1992).

Además de éste, está el atrapamiento del nervio cubital en el codo y el atrapamiento del nervio mediano en la muñeca o síndrome del túnel carpiano (STC). Aquí, el nervio mediano que pasa por la zona del túnel carpiano –región ligamentosa donde se encuentran los músculos de los dedos y el nervio mediano (Apellániz, 2008)– se ve oprimido, generando en consecuencia dolor, inflamación, hormigueo, quemazón, entumecimiento de los dedos, rigidez y debilidad muscular que puede extenderse hacia el antebrazo, el codo o el hombro y que alcanzan su punto más álgido durante la noche (Trobat, Camacho y Ruesga, 2010).

Finalmente, nos remitimos en este grupo al síndrome de Guyon, patología que afecta a la zona externa de la muñeca al comprimirse este nervio por la posición de las manos y de la muñeca durante la ejecución. Al dolor propio de esta dolencia hay que sumar en muchos casos la pérdida de fuerza en la zona afectada (Apellániz, 2008). Otras dolencias por atrapamiento u opresión de los nervios durante la ejecución de la flauta travesera sería la neuropatía digital, relacionada con la presión en la zona de los dedos.

Diagnóstico y tratamiento. Antes de iniciar cualquier tipo de tratamiento, será necesario descartar la presencia de otras lesiones de las zonas afectadas o de quistes y lipomas, empleándose para ello pruebas de resonancia magnética, estudios neurológicos a base de potenciales evocados y electromiogramas. En el caso del síndrome del túnel carpiano, además, existen pruebas de detección específicas no invasivas –signo de Tinel, prueba de hiperflexión de Phalen, signo de Durkan y prueba funcional del pulgar–, en las que, a partir de ciertos movimientos de la mano, se detecta su grado de inmovilidad y, en consecuencia, la presencia o ausencia de este síndrome (Trobat, Camacho y Ruesga, 2010).

Una vez constatada la no existencia de otras patologías paralelas que pudieran incrementar o agravar los síntomas del cuadro clínico, se pasará a un tratamiento que

incluye el reposo y la aplicación de férulas y de frío local, rehabilitación y reeducación de la posición en la vida cotidiana y durante la ejecución (Carretero, 2010). Si esto no fuera suficiente, se pasa a medicamentos a base de corticoides, antiinflamatorios e infiltraciones (Apellániz, 2008). La solución más extrema pasa por la intervención quirúrgica a partir de una mini-incisión desde la muñeca hasta la palma de la mano a la altura del 4º dedo, lo que puede originar complicaciones que van desde molestias y picores propios de la cicatrización, hasta secuelas motoras y crónicas perennes (Trobat, Camacho y Ruesga, 2010).

Distonía focal

Descripción. Se trata de una patología de etiología relativamente desconocida –aunque algunos estudios apuntan una predisposición genética (Boggs, 2009)– en la que predominan los espasmos involuntarios e indoloros y las posturas anormales de determinados grupos musculares durante la ejecución instrumental e incluso en reposo (Gómez, 2011). Una de sus variantes es el *calambre* del músico, asociado a la repetición de movimientos de gran precisión de forma continuada durante un largo espacio de tiempo (Boggs, 2009). Esto genera movimientos involuntarios, como la flexión o extensión de algunas zonas del cuerpo –un dedo, por ejemplo–, sumando a veces enlentecimiento motor, temblor o dolor (Apellániz, 2008).

Diagnóstico y tratamiento. Las distonías más comunes afectan a los músicos que llevan entre 10 y 20 años tocando el instrumento, existiendo una mayor predisposición en los hombres –con una relación de 4:1 respecto a las mujeres– y siendo la edad media de aparición de 36 años (Conti, Pullman y Frucht, 2008). Aunque es muy común en los miembros superiores de los pianistas y guitarristas, sobre todo los flamencos, también existe un alto porcentaje de instrumentistas de viento cuya distonía focal afecta a la musculatura de la embocadura, es decir, a la zona de los labios, la lengua y la mandíbula –como es el caso de los trompetistas, por ejemplo–. Esto produce dificultades en la articulación, la flexibilidad y la producción del sonido en general (Carretero, 2010). En flautistas, las distonías se presentan en los músculos citados anteriormente y, en el caso de los miembros superiores, es más frecuente en la mano izquierda. Además, centrándonos en la afectación de los dedos de la mano, predomina la combinación de los dedos cuarto y quinto como la más frecuente, seguida de aquella que afecta solo al tercer dedo o solo al cuarto y otra combinación de ambos dedos a la vez (Gómez, 2011).

Las formas de tratamiento son muy variadas y entre ellas encontramos la hipnoterapia, el control de la tensión muscular y de las funciones motoras a través de aparatos de *biofeedback* (Carretero, 2010), la acupuntura, la fisioterapia, los estiramientos, el yoga, la psicoterapia, la técnica Alexander, la reeducación motora, la terapia manual y la administración de sustancias como vitamina B, antiinflamatorios no esteroideos, trihexifenidilo, relajantes musculares, propanolol, benzodiazepinas, anticolinérgicos y toxina botulínica (Rosset-Llobet et al., 2005).

Trastornos músculo-esqueléticos (TME) de la muñeca y los dedos

Descripción. Aunque existen diferentes tipos de trastornos musculoesqueléticos de la muñeca y los dedos, vamos a centrarnos en la tendinitis o tenosinovitis de Quervain como la principal forma de manifestarse en los flautistas. Otros tipos son la tenosinovitis estenosante digital o dedo en resorte –que produce un chasquido y bloqueo del tendón cuando se flexiona repetidamente un dedo– y la tenosivitis del extensor largo del primer dedo –que puede llevar en casos extremos a la rotura del tendón por la rotación repetida del brazo–.

Si bien toda tendinitis se produce por la inflamación de un tendón debida a movimientos de flexión y extensión repetidos o a la tensión del mismo por posturas forzadas, superficies duras o vibraciones, en la tendinitis de Quervain se inflama, en concreto, el canal por el que discurren los tendones del abductor largo y el extensor corto

del pulgar. Esto provoca la hinchazón del compartimento que rodea el tendón, causando dolores al flexionar, extender o abducir el pulgar y la muñeca y afectando ocasionalmente a otros tejidos fibrosos. A veces, la hinchazón se acompaña de un quiste lleno de fluido en la base del pulgar, provocando un chasquido y resorte con el movimiento. En los casos más graves, su cronificación llega a producir insensibilidad en el pulgar y el índice, impidiendo el movimiento (Rodríguez, 2000).

Diagnóstico y tratamiento. Teniendo en cuenta la posición de agarre en forma de garra y la desviación de la muñeca al sostener la flauta, no es de extrañar que los TME y, en concreto, la tendinitis de Quervain, sea uno de los problemas más extendidos entre los flautistas. Aunque puede aparecer a cualquier edad, suele ser más frecuente en las mujeres durante los meses de embarazo y posparto. No obstante, también se asocia a problemas reumatoides y artritis psoriásica, aunque en el caso de los flautistas que la padecen, su origen responde a la realización de movimientos repetitivos y a la posición de la muñeca y los dedos que sostienen el instrumento. Para diagnosticar su gravedad, se recurre a la ultrasonografía y a la ecografía.

En su tratamiento, el hecho de dejar de realizar la actividad repetitiva que originaba el problema puede hacer que los síntomas remitan solos a los pocos días, aunque, si se trata de un caso grave, existen otras opciones: uso de una férula para hacer descansar el pulgar y la muñeca, anti-inflamatorios, inyección de un esteroide del tipo de la cortisona en el compartimento del tendón o, en casos extremos, cirugía. La intervención consistiría en abrir el compartimento para dejar más espacio a los tendones inflamados y no ha de suponer un problema mayor, ya que, con una correcta rehabilitación, se puede recobrar el uso normal de la mano (Arroyo, Delgado, Fuentes y Abad, 2007).

Finalmente, y como forma de prevención de la tendinitis de Quervain, se recomienda en algunos casos la utilización de un apoyo, adherido al tubo de la flauta, que haga aumentar la distancia entre el tubo y el pulgar, contribuyendo así a mejorar la movilidad del dedo, sin crear una tensión excesiva ni una postura forzada. Esto resulta muy útil cuando es necesario accionar el pulgar durante largos espacios de tiempo para pasar de la nota *Sib* a *Do*.

Trastornos de la articulación temporo-mandibular (ATM)

Descripción. La ATM está constituida por una serie de estructuras que permiten los movimientos de apertura, cierre, lateralidad, adelantamiento y retraso de la mandíbula. En ella, intervienen el cóndilo mandibular, la eminencia, fosa y disco articulares, la membrana sinovial y la cápsula articular, de modo que, trabajando en conjunto con la zona dental, consiguen realizar las funciones de masticación, deglución y fonación.

En el caso de la flauta travesera, donde el bisel de la embocadura es apoyado en la zona del mentón y el sonido se regula, entre otros métodos, por la variación de la posición de la mandíbula, se originan movimientos repetitivos y posturas forzadas que pueden dar lugar a lesiones relacionadas con la rigidez muscular y los problemas de la anatomía articular. Del mismo modo, las tensiones fruto del estrés, conducen a problemas de bruxismo y rechinar de dientes que agravan el problema. Así, entre los síntomas relacionados con las alteraciones de la ATM están el dolor de mandíbula y boca –que puede irradiar hacia la zona de la sien y la cabeza–, los acúfenos o pitidos internos del oído, el atrapamiento neural, la subluxación de la articulación y los trastornos degenerativos de crecimiento, desarrollo craneomandibular y dentición.

Por otra parte, existen ciertos factores de riesgo que pueden favorecer la aparición de este cuadro clínico, como infecciones por proximidad –odontológicas, dermatológicas, otitis–, enfermedades sistémicas –neumonía, fiebre reumática, artritis–, alteraciones intra-articulares, traumatismos y problemas psiquiátricos de índole emocional (Grau, Fernández, González y Osorio, 2005).

Diagnóstico y tratamiento. Hay que tener en cuenta que la gravedad de la alteración de la ATM será la que determine si se inicia o no el tratamiento, ya que esta patología es muy

común: puede afectar hasta al 15% de la población, pero sólo es necesario el tratamiento en un 5 ó 6% del total (Grau, Fernández, González y Osorio, 2005). Por ello, antes de proceder, se recomienda una resonancia magnética nuclear para conocer el grado de trascendencia del problema.

Una vez que se decide iniciar el tratamiento, éste se basa en la rehabilitación de la zona combinada con antiinflamatorios no esteroideos –AINES–, como el ácido acetilsalicílico, por ejemplo. También se puede recurrir a una férula de descarga y a un tratamiento ortodóncico (Apellániz, 2009).

Problemas dermatológicos: herpes y eczema del labio inferior y del mentón

Descripción. El herpes y el eczema son reacciones de la piel de carácter alérgico producidas por el contacto de la misma con una superficie que, por el tipo de material, produce irritación, picor u otros síntomas como erupciones, ardor, prurito, urticaria o heridas de diversa gravedad. Esto es muy común en todos los instrumentos de viento, no sólo en la flauta, ya que, por la posición especial de los labios durante la producción del sonido, se produce una mayor insalivación, lo que origina a veces queilitis y herpes. También existen otras causas, como el estrés, la exposición al sol, la fiebre, el ciclo menstrual en mujeres y la presencia del virus HVS-1, asociado a infecciones de labios, boca y cara (González, Hernández y Estévez, 2008).

Diagnóstico y tratamiento. En el caso de la flauta, el mentón y el labio inferior se encuentran en contacto permanente con el bisel de la cabeza del instrumento y esto puede causar diversas reacciones en esta zona en función del material de que esté hecho –alpaca, plata, oro, platino, níquel, madera, etc.–. Por ello, saber escoger el material y mantenerlo en correctas condiciones higiénicas es fundamental para evitar esta clase de reacciones. En los casos de reacciones de la piel en los que no se pueda cambiar la cabeza del instrumento –obviamente, las cabezas de la flauta son costosas y no siempre se puede disponer de varias entre las que escoger–, existen sencillos métodos de prevención, como la colocación de una tirita o fixo en la superficie de apoyo del mentón con el bisel, evitando así el contacto directo de la piel con el material alérgico. Incluso sin sufrir reacciones, esto resulta muy útil en verano, momento del año en el que, con el calor, es muy habitual que la embocadura se escurra del mentón y sude, perdiendo apoyo y estabilidad en el sonido.

Respecto al tratamiento, una vez producido el herpes o el eczema, se puede optar por la aplicación de frío o de éter en la zona afectada y el uso de medicamentos antivíricos –yodo-oxuridina, aciclovir– e interferones, como el interferón-alfa. Lo más reciente en medicina invasiva es el láser de baja potencia, que produce una rápida respuesta, disminuyendo la inflamación y favoreciendo la aceleración del metabolismo y la vasodilatación capilar en la zona, con una recuperación mucho más eficaz. Los métodos no invasivos de medicina tradicional incluyen la acupuntura, la terapia floral y la homeopatía (González, Hernández y Estévez, 2008).

Problemas de espalda

Descripción. La posición asimétrica de los hombros, los brazos y el cuello durante la ejecución de la flauta carga mucho la estructura músculo-esquelética de la espalda, con numerosos problemas en la zona cervical y lumbar que van desde contracturas, que remiten con el debido tiempo de descanso, hasta problemas más serios que pueden originar lesiones crónicas mucho más graves. Si a esto le sumamos el número de horas que el flautista pasa estudiando, la realización de movimientos repetitivos de gran exigencia y precisión, las malas posturas durante los ensayos y el estrés emocional, no es de extrañar que las afecciones de espalda sean uno de los problemas más frecuentes y extendidos en este gremio. Entre ellos, tenemos

- Extensión cervical. Se produce al adelantar la cabeza para colocar la flauta y mantenerla en esta posición durante un largo periodo de tiempo, especialmente cuando se toca sentado. Los síntomas se manifiestan por el dolor sostenido de la zona cervical y la sensación de hormigueo y pérdida de sensibilidad o fuerza en los miembros superiores (Navia, Arráez, Álvarez y Ardiaca, 2007).
- Compresión de los discos intervertebrales. Su origen está en las posiciones forzadas y mantenidas, que hacen que la almohadilla cartilaginosa, que une las vértebras entre sí y las amortigua de los impactos, se vaya desgastando. Al disminuir su volumen debido al menor contenido en agua de la zona, su efectividad es cada vez menor, lo que lleva al roce de una vértebra con otra, fenómeno que provoca dolores intensos a la hora de levantar pesos, inclinar o girar el tronco y mantenerse en posición sentada (Saber Vivir, 2019).
- Estrechamiento de los puntos de salida de los nervios cervicales. Se debe a la inclinación propia de la cabeza del flautista hacia la derecha, para acomodarse a la embocadura del instrumento. Esto puede producir pinzamientos en el nervio que provoquen síntomas como dolor, entumecimiento e incluso disfunción en el brazo, irradiando a los dedos y disminuyendo su motricidad (Ullrich, 2014).
- Sobrecargas musculares. Su causa está en la repetición repetitiva y mantenida en el tiempo de movimientos que llevan a la excitación excesiva de grupos musculares determinados, siendo especialmente frecuente la sobrecarga de los hombros entre los flautistas. Los síntomas van desde molestias aisladas hasta pérdida de movilidad en la zona, apareciendo especialmente al cambiar la técnica de ejecución o el repertorio a interpretar (Carretero, 2010).

Diagnóstico y tratamiento. La extensión cervical es más frecuente en mujeres y tiene un origen multifactorial, como el estrés laboral y emocional, la existencia de traumatismos previos y los problemas técnicos propios del instrumento. Su tratamiento incluye la rehabilitación, el reposo, el uso de fármacos y la realización de ejercicio como técnica de prevención (Navia, Arráez, Álvarez y Ardiaca, 2007).

En el caso de la compresión de los discos intervertebrales, hay que apuntar que, además de las posiciones forzadas mantenidas durante mucho tiempo, la edad tiene mucho que ver en su aparición, ya que produce la pérdida de agua en los huesos, con un mayor desgaste de los mismos. A esto hay que sumar que el nivel de fuerza y flexibilidad es cada vez menor con los años, por lo que se recomienda la realización de actividades físicas que fortalezcan la espalda y la doten de mayor flexibilidad como principal forma de prevención. Una vez que se padece el problema, la fisioterapia y el reposo se convierten en la opción más extendida (Saber Vivir, 2019).

Por lo que al estrechamiento de los puntos de salida de los nervios cervicales se refiere, el tratamiento pasa por reducir los síntomas de dolor y combatir el pinzamiento del nervio que lo ocasiona, haciendo que se desbloquee solo de forma natural a través de reposo, presión en la zona y antiinflamatorios (Ullrich, 2014).

Finalmente, en el caso de las sobrecargas musculares, destacamos que, a pesar de ellas, entre el 70 y el 90% de los afectados siguen ejerciendo su profesión sin complicaciones mayores. No obstante, como tratamiento se recomiendan periodos de descanso entre ensayo y ensayo, además de un reposo moderado pero que no conduzca a la inactividad, ya que esto puede provocar la atrofia y pérdida de flexibilidad y tono musculares. Por ello, el nivel de intensidad de la práctica ha de ser paulatino, combinándolo con la tonificación de los grupos musculares afectados (Carretero, 2010).

Problemas asociados a la mala respiración

Descripción. El control de la respiración es fundamental en los instrumentos de viento, como la flauta travesera. A través del aire, se modula el sonido, su afinación, su ataque, la intensidad del mismo y, con ello, la expresividad musical. Asegurar una buena práctica respiratoria durante la ejecución y en la vida cotidiana garantiza un rendimiento interpretativo superior y una mayor resistencia frente a las horas de estudio.

Por una parte, hemos de considerar que, en la flauta, el hecho de no contar con una boquilla cerrada como el resto de instrumentos de viento, hace que aproximadamente dos tercios del aire insuflado al tubo se escapen de él, lo que impide aprovechar la totalidad del aire inhalado (Carballo, 2017). Además, gran parte de ellas, debido a la velocidad con la que se han de producir durante la interpretación musical, se realizan por la boca y no por la nariz, lo que contribuye a introducir en el cuerpo más bacterias y virus que si se tomase el aire por la nariz (Wilmore y Costill, 2004). En consecuencia, pueden desarrollarse problemas infecciosos como gripe, alergias respiratorias y bronquitis, entre otras (Gallardo, 2015). Del mismo modo, y especialmente en la infancia, muchos estudiantes presentan problemas de asma y alergias que, durante los meses primaverales, resultan especialmente perjudiciales para su desarrollo como flautistas. Otros problemas parten de una mala alimentación –como la obesidad, que está muy relacionada con la obstrucción de las vías respiratorias–, de la adopción de malas posturas –que tensan las paredes abdominales y aprisionan la caja torácica, impidiendo su expansión durante la inhalación– o por otros malos hábitos –como el fumar, por ejemplo–.

Así, los problemas asociados a la mala respiración son un conjunto de alteraciones del aparato respiratorio que afectan a la práctica de la flauta al influir en la forma de inhalar y expulsar el aire al tubo del instrumento y, por ende, a la producción y al mantenimiento de un sonido de calidad.

Diagnóstico y tratamiento. Aunque algunos problemas relacionados con alergias tienen un carácter transitorio en función de la estación del año, las cifras de afectados crecen año a año por factores como la contaminación, el estrés, los malos hábitos en la alimentación y el sedentarismo. Esto se ve reflejado en gran medida en los estudiantes de flauta más jóvenes, más sensibles a las condiciones ambientales que los adultos. Por ello, en estos casos, lo más recomendable es un tratamiento que incluya el uso del inhalador como forma de alivio frente a las crisis y la toma de antihistamínicos para reducir los síntomas físicos asociados a estas alergias.

Por otra parte, las enfermedades relacionadas con los malos hábitos de vida, como el consumo de tabaco –más frecuente entre mujeres–, la obesidad y la malnutrición, pueden remediarse fácilmente con el simple cambio de estilo de vida, precisando de psicoterapia para reducir la ansiedad generada por el cambio y la eliminación de la compulsión asociada a la adicción a la comida. La simple pérdida de peso permitirá que la condición física mejore, incrementando la capacidad pulmonar y el tono muscular de los grupos musculares implicados en la respiración. Del mismo modo, eliminar el hábito de fumar hace que, lentamente, la capacidad pulmonar se vaya reponiendo –salvo en casos extremos que se han desarrollado a lo largo de muchos años– y que mejore la condición física, aumentando el aporte de oxígeno a los músculos y mejorando con ello el rendimiento en la interpretación.

En general, cuando existen problemas de respiración, el mejor remedio es mejorar la capacidad pulmonar a través de hábitos de vida saludables y del fortalecimiento de los músculos que intervienen en ella. En los casos en los que se comienza con una reducida capacidad pulmonar fruto de algún problema médico –como el asma, por ejemplo–, se recomienda una espirometría para determinar el registro inicial del que se parte. A partir de aquí, el objetivo es fortalecer los pulmones mediante aparatos diversos, entre los que destacamos el *Power Lung*, un dispositivo de inhalación y exhalación regulable diseñado

para instrumentistas de viento, a través del cual se puede modificar el nivel de resistencia del aire durante la inspiración y la expiración.

Otras formas de prevención y tratamiento de los problemas respiratorios incluyen remedios naturales para abrir las vías aéreas –infusiones y vapores de eucalipto, regaliz y menta–, ingestión de vitaminas, nutrición libre de grasas, deportes aeróbicos como el senderismo, el *footing*, el ciclismo, el patinaje y la natación (Rosset i Llobet y Odam, 2010) y prácticas de relajación cuerpo-mente como yoga, tai-chi y Pilates (Gallardo, 2015).

Problemas auditivos

Descripción. Son las alteraciones que provocan una disminución del espectro auditivo pasajera o permanente, bien por la edad o bien por el sometimiento del oído a ruidos y sonidos indeseados durante un largo espacio de tiempo. Incluso tal pérdida puede producirse sin necesidad de someterse a una exposición continuada, ya que los sonidos breves de impulsos fuertes –una detonación, por ejemplo– pueden perforar el tímpano y tener efectos permanentes (Fundación MAPFRE, 1995). Entre estos problemas podemos mencionar (Amores, 2015):

- **Otitis.** Se refiere a las inflamaciones transitorias de carácter infeccioso o bacteriano del oído en la que el espectro auditivo puede sufrir cierta pérdida, remitiendo al disminuir la hinchazón de la zona auditiva.
- **Acúfenos.** Son sensaciones de zumbido, timbre o explosión ajenas al funcionamiento del oído que surgen como consecuencia del cansancio auditivo ante la presencia de niveles de ruido no deseados. En su origen se sitúan factores como la intensidad a la que es emitida un sonido, el rango de frecuencias en el que se mueve y el tiempo de exposición al mismo. Son muy frecuentes en músicos debido a que, en ocasiones, las instalaciones de ensayo no están bien acondicionadas y, cuando se toca en grupo, la distribución del mismo, la cercanía a instrumentos de viento y percusión de gran intensidad y la falta de descansos provocan un gran estrés y fatiga auditivos.
- **Hipoacusia.** Se trata de la deficiencia a la hora de percibir los estímulos sonoros del entorno, captando los mismos de forma parcial respecto al sonido original. Existen diferentes tipos de hipoacusia: la inducida por música –asociada al uso frecuente y durante un largo espacio de tiempo de auriculares, que provocan el desgaste del oído interno–, la producida por el ruido –derivada de la fatiga auditiva por la exposición habitual a sonidos no deseados– y la debida a la edad o presbiacusia–por el deterioro natural del oído con el paso del tiempo–.

Sabemos que una persona presenta deficiencia auditiva cuando: en una conversación no entiende el mensaje con claridad, confunde sonidos o tiene dificultades para diferenciarlos entre sí, escucha mejor la voz masculina que la femenina, el mensaje de la voz es percibido como frases mal articuladas o como si se hablara entre dientes, le cuesta entender una conversación telefónica –al no poder leer los labios de quien emite el mensaje– o deja de percibir frecuencias agudas –como las de la flauta o el flautín–, graves o susurros (Santirso, 2013).

Los factores que más contribuyen a la pérdida de audición son diversos: la intensidad del ruido, su incidencia, el tiempo de exposición y la edad. Así, hay que tener en cuenta que el espectro auditivo humano se sitúa entre 20Hz y 20kHz y que la pérdida de frecuencias perceptibles se realiza en los extremos inferior y superior de dicho espectro, siendo las zonas comprendidas entre 125 y 2000Hz las últimas en deteriorarse –es en esta frecuencia donde se sitúa el habla normal de una conversación–. Además, el oído es más

sensible a las frecuencias agudas que a las graves, siendo las agudas las primeras en dejar de percibirse con la hipoacusia (Amores, 2015). El límite de intensidad a partir del cual se iniciaría la pérdida auditiva se sitúa en 85dB durante 40 horas semanales y el principal problema es que es asintomática –no presenta síntoma alguno–, progresiva y acumulativa –se va sumando el daño causado con los años– e irreversible –las células dañadas no vuelven a regenerarse (Santirso, 2013)–. Es por ello por lo que la prevención se hace fundamental para evitar este tipo de alteración.

Diagnóstico y tratamiento. Como hemos mencionado, la prevención y los buenos hábitos se convierten en la principal forma de evitar que se produzca pérdida de audición. No obstante, existen ciertos factores de predisposición, como los antecedentes familiares, el hecho de ser fumador, de tener diabetes, de haber padecido infecciones auditivas o haber sido operado del oído y el hecho de sobrepasar el umbral de los 60 años, siendo más común en hombres que en mujeres. No obstante, a partir de los 35 años, la pérdida de frecuencias agudas se empieza a hacer patente, acelerándose este proceso con los años.

El hecho de que la hipoacusia sea asintomática hace que la mayor parte de los músicos que acuden al especialista aquejados de este problema ya lo hagan cuando es tarde, por lo que se recomienda acudir a revisiones periódicas en las que se realicen pruebas audiométricas tonales con aparatos de magnitud, como el otoscopio y microscopios especiales de gran precisión (Santirso, 2013).

Respecto al tratamiento de las tres patologías comentadas, para la otitis se utilizan antiinflamatorios y antibióticos por vía oral u ótica, para los acúfenos se recomienda reposo auditivo y, en el caso de la hipoacusia, no existe tratamiento, dado que las células afectadas ya no se regeneran. Sin embargo, es posible aumentar en cierto modo el espectro auditivo a partir de audífonos que amplifican los sonidos para mejorar la captación de los mismos. En el caso de los músicos y, en especial, de los flautistas, las técnicas de prevención pasan por el uso de locales acondicionados y acústicamente aislados para los ensayos, la correcta distribución de los instrumentos del conjunto para evitar la proximidad de sonidos mantenidos no deseados, la realización de periodos de descanso que permitan reducir el estrés auditivo y el uso de tapones específicos, sobre todo cuando se practica con el flautín, cuyo rango de frecuencias resulta especialmente sensible a la pérdida auditiva.

Problemas oculares

Descripción. A la hora de interpretar, el músico ha de mantener la mirada fija durante mucho tiempo, tan solo en la partitura o alternando la mirada entre ésta y la figura del director de orquesta o de sus compañeros de agrupación –salvo cuando se interpreta de memoria–. Además, a este hecho hay que añadir que, en ocasiones y muy especialmente en el repertorio de banda, algunas partituras presentan escritura manual, lo que hace que la atención visual haya de ser aún mayor en comparación con la escritura de imprenta.

Los problemas oculares pueden definirse como todas aquellas alteraciones de la visión asociadas a la práctica instrumental y derivadas del hecho de forzar o fijar la vista en un punto, como puede ser la partitura, de forma habitual y por un largo periodo de tiempo. Si bien la causa directa no tiene por qué ser las fijaciones exclusivas durante la práctica instrumental, es cierto que este hecho puede agravar los problemas que ya existieran, que suelen estar relacionados con la miopía, el astigmatismo y la presbicia o vista cansada.

No obstante, entre los músicos de viento, puede existir un mayor riesgo de padecer glaucoma, debido a que la presión intratorácica creada a partir del proceso de inspiración y exhalación durante la práctica incrementa la presión ocular, favoreciendo así su aparición. El glaucoma se define como un conjunto de enfermedades que originan una neuropatía crónica y progresiva en la cabeza del nervio óptico, lo que conlleva la muerte de las células ganglionares del ojo y la pérdida del campo visual (Hejil y Traverso, 2008).

Diagnóstico y tratamiento. Los problemas oculares son un hecho muy frecuente en la población, como los casos de miopía y astigmatismo, además de la vista cansada al alcanzar los 45 años. La edad y la herencia familiar suelen ser factores predisponentes, aunque muchos casos aparecen sin existir antecedentes. Aquí, se recomiendan las revisiones periódicas para evitar que el problema se agrave y que aumenten las dioptrías, aunque la miopía puede ser eliminada por completo a través de una operación o de lentillas especiales que se colocan durante las horas de sueño y que modifican la curvatura del cristalino.

En el caso del glaucoma, sus principales factores predisponentes son: edad, antecedentes familiares, grosor de la córnea, miopía por encima de las 6 dioptrías, choque hipotensivo, excavación papilar amplia, hemorragia, enfermedades sistémicas –migrañas, síndrome de Reynaud, trauma, enfermedad cardiovascular, cirugía vascular– y, sobre todo, hipertensión ocular. Aunque existen colirios para controlar la tensión del ojo, una vez que el glaucoma se desarrolla no existe cura, pero sí puede frenarse el avance de la pérdida del campo visual a través de un tratamiento hipotensivo y un seguimiento donde se evalúe el número de fibras nerviosas dañadas (Díez, Román y Barbosa, 2014).

Tecnopatías psíquicas y emocionales

Si bien ya hemos contemplado los principales problemas físicos que pueden afectar al flautista, no podemos desdeñar la importancia de la salud mental dentro de la vida musical, ya que tanto estudiantes como profesionales han de enfrentarse a numerosas situaciones de estrés: pruebas de orquesta, solos, exámenes ante un tribunal, conciertos, largas horas de práctica y ensayos en casa, etc.

Tener un nivel de estrés adecuado beneficia la activación y la concentración en estas situaciones, pero, si este sobrepasa los límites deseables, puede desencadenar ciertos trastornos psicossomáticos que afectarán al individuo a nivel físico y mental. A continuación, presentamos los principales problemas a considerar en el aspecto psicológico y emocional del flautista.

“Trac” o miedo escénico

Descripción. El miedo escénico se define como un conjunto de síntomas de ansiedad provocados por situaciones específicas en las que el intérprete ha de enfrentarse a una fuerte situación de estrés provocada por la interpretación en público, influida por otros factores como el tipo de ambiente en que se desarrolla, el nivel de protagonismo de la misma –a solo, con una formación de cámara reducida o arropado por una colectividad instrumental– y por la propia personalidad del músico (Carretero, 2010). La sintomatología asociada a este cuadro es variada en función de la gravedad e incluye aceleración del pulso y de la frecuencia respiratoria, nerviosismo, temblor, tics nerviosos, sequedad de la boca, sudoración excesiva, frío, tensión y rigidez muscular, mareo, náuseas, dolor de estómago, colon irritable, vómitos, hipertiroidismo y alteraciones hormonales que incrementan los niveles de adrenalina y cortisol (Apellániz, 2008). En los flautistas, la tensión psicológica y emocional suele traducirse en problemas de la mandíbula, el cuello y la espalda que pueden originar lesiones anteriormente tratadas.

Diagnóstico y tratamiento. Prácticamente todos los músicos y estudiantes de flauta o de cualquier otro instrumento han sufrido miedo escénico en algún momento de su vida, pero debemos distinguir entre los nervios normales de una actuación y las sensaciones de bloqueo que una ansiedad mal canalizada puede provocar. En los casos menos graves, se recomienda el autodiálogo como forma de conocerse a uno mismo, erradicar los pensamientos catastrofistas que originan los síntomas de ansiedad y generar nuevos pensamientos y sentimientos mucho más positivos, que contribuyan a la relativización del

hecho de subirse al escenario y a mejorar el rendimiento y el disfrute durante la interpretación (Spielman, 2012).

Aunque existen métodos muy variados para tratar el miedo escénico, partimos de una doble clasificación entre aquellos que utilizan componentes externos de carácter farmacológico para combatir los síntomas propios de la ansiedad y aquellos que se basan en métodos no invasivos de autocontrol y relajación inducida.

En el primer caso, destacamos el uso de medicamentos ansiolíticos empleados en el tratamiento del estrés, como betabloqueantes y benzodiacepinas. No obstante, en el primer caso pueden producirse efectos secundarios como náuseas, diarrea e insomnio y, en el segundo, alteraciones en la psicomotricidad (Carretero, 2010). Además, pueden generar cierto efecto de dependencia –el organismo precisa regularmente de esta sustancia para mantener su equilibrio homeostático– y tolerancia –para que el fármaco haga efecto, se necesitan cada vez dosis más altas del mismo–, lo que puede agravar el problema y generar uno nuevo de adicción. Es por ello por lo que solo se han de tomar bajo prescripción médica, siguiendo un control psiquiátrico para su correcta administración y retirada cuando se supere el problema.

En casos leves y moderados, recomendamos el segundo tipo de tratamiento, de carácter no invasivo y basado en la toma de conciencia de la sintomatología física y del control de la misma a través del autodiálogo y el autocontrol. En este grupo, incluimos la terapia cognitivo conductual, las técnicas de relajación y concienciación corporal –método Alexander, relajación progresiva de Jacobson, visualización– y otras fórmulas relacionadas con la filosofía oriental, como el yoga, el tai-chi y la meditación. A ello, hay que sumar una buena higiene del sueño, una dieta sana y la realización de actividad física.

Depresión

Descripción. Muy relacionada con el punto anterior dedicado al miedo escénico, la depresión puede surgir en el flautista como producto de una ansiedad extrema, por un fracaso laboral o académico o a consecuencia de la baja autoestima producida por un diálogo negativo sostenido en el tiempo. Según las investigaciones, el 80% de los pensamientos automáticos de las personas son negativos (Spielman, 2012). Si se alimentan esta clase de pensamientos sin saber frenarlos y asumir, ante todo, que éstos no son reales, puede crearse un cuadro depresivo marcado por síntomas de ansiedad, alteraciones alimenticias, insomnio o hipersomnia, dolor de cabeza, lentitud de movimientos, aislamiento, dificultad para tomar decisiones y para pensar, falta de concentración, sentimientos de tristeza excesiva y desesperanza, lloro, apatía, imposibilidad de disfrutar de las situaciones que antes causaban placer, vacío, falta de sentido vital, decaimiento, pesadez corporal, baja afectividad positiva, alta afectividad negativa e incluso ideas suicidas (DSM-V, 2018).

Diagnóstico y tratamiento. En función del grado de depresión, se puede recurrir a la vía farmacológica o a otros métodos en la capacidad de suscitar pensamientos y sentimientos positivos que reemplacen a los originados por la propia enfermedad. Dentro de la primera opción, se emplean antidepresivos para elevar los niveles de serotonina y noradrenalina y, así, contribuir al equilibrio químico del cerebro, además de ansiolíticos para reducir la angustia y favorecer el sueño. En el segundo caso, tenemos la psicoterapia, las técnicas de relajación, la práctica de deporte suave y las terapias de grupo –risoterapia, arteterapia o musicoterapia–. Aquí, suele emplearse música de carácter alegre, enérgico y rítmico, que contribuye al baile y al movimiento, incluyendo estilos como el clásico, el flamenco, la música latina, etc. (Gutiérrez, 2018). Además, se puede incluir la visualización en combinación con la música, como en el método GIM de Bonny de Imagen Guiada mediante Música, con el que se recrean escenas positivas que ayuden a garantizar el éxito terapéutico (McKinney y Grocke, 2016).

Trastornos del sueño

Descripción. Aunque existen diversas patologías relacionadas con el sueño –terrores nocturnos, narcolepsia, sonambulismo, hipersomnia, etc.–, vamos a destacar el insomnio como el más frecuente entre flautistas, debido al estrés emocional al que se enfrentan. Este problema se define como la “imposibilidad para iniciar o mantener el sueño, o de conseguir una duración y calidad de sueño adecuada para restaurar la energía y el estado de vigilia normal” (Serrais y de Castro, 2007, p. 122). Todo ello puede ir acompañado de síntomas como síndrome de las piernas inquietas, bruxismo, pesadillas, despertares frecuentes –con una corta latencia del sueño–, y, durante el día, fatiga, malestar y deterioro personal, laboral y social.

Las causas del insomnio pueden ser diversas y entre ellas tenemos el abuso de algunas sustancias –café, alcohol, tabaco, drogas, fármacos–, factores ambientales –ruidos, nivel de luz, espacio–, problemas fisiológicos –enfermedades físicas, dolor por otras patologías, apneas obstructivas, alteración de los ritmos circadianos como el fenómeno *Jet-Lag* en personas que viajan mucho en avión– y alteraciones psicológicas –estrés, ansiedad, pánico, depresión, trastornos del ánimo y enfermedades psiquiátricas–, entre otras (Serrais y de Castro, 2007).

Diagnóstico y tratamiento. En función de la gravedad del mismo y de los días de afectación, se habla de insomnio transitorio –menor de una semana–, de corta duración –entre 1 y 3 semanas– y crónico –más de 3 semanas. Por ello, el insomnio transitorio y de corta duración es un problema muy frecuente y extendido, especialmente en épocas en las que se producen cambios importantes a nivel personal, académico o laboral. El porcentaje de población adulta que lo ha padecido alguna vez en su vida es del 25 al 35%. En el caso del insomnio crónico, las cifras se reducen al 10-15%.

Por ello, el tratamiento puede incluir terapias no farmacológicas para el insomnio transitorio y de corta duración y farmacológicas para el crónico. En el primer caso, se ha de partir por cambiar los hábitos de vida y de sueño, incluyendo entre los mismos: terapia cognitivo conductual para controlar y reducir el estrés asociado al problema, horario fijo para despertarse y acostarse a diario, limitación del tiempo que se pasa en la cama al horario exclusivo de sueño, evitación de las siestas, baños relajantes, ejercicio físico, comida ligera antes de acostarse y buenas condiciones ambientales a la hora de dormir (Serrais y de Castro, 2007). Otro método que contribuye a elevar la calidad y cantidad de sueño es la audición de música relajante y suave, ya que produce un incremento en los niveles de melatonina –hormona que induce el sueño– y endorfinas –hormona que incrementa los niveles de felicidad y reduce los de cortisol, asociados a la ansiedad–. Proponemos *Música acuática* (Haendel), *Canon en Re* (Pachelbel), *Las cuatro estaciones* (Vivaldi), *Nocturnos* (Chopin) y *Preludio a la siesta de un fauno* (Debussy) como posibles opciones (Gutiérrez, 2018).

Finalmente, dentro de la vía farmacológica, tenemos ansiolíticos, antidepresivos con efecto sedante, neurolepticos, hipnóticos, benzodiacepinas, ciclopirrolonas, imidazopiridinas, pirazolopirimidinas, antihistamínicos, clormetiazol y gabapentina, entre otros (Serrais y de Castro, 2007).

CONCLUSIONES

Como hemos visto, las tecnopatías en flautistas son muy variadas y abundantes. Si bien los músicos profesionales suelen ser los más afectados por los años de práctica, las elevadas horas de ensayo y las posturas forzadas en los ensayos debido a las condiciones en que se desarrollan, cada vez más estudiantes sufren lesiones y molestias que, en caso de no ser tratadas en sus etapas iniciales, pueden cronificarse hasta el punto de forzar el abandono del instrumento.

Por ello, recomendamos seguir una buena higiene postural desde etapas iniciales, escuchando el cuerpo, sabiendo distribuir las horas de estudio de forma más productiva y convirtiendo la salud física y mental en una prioridad en la vida diaria del flautista, no solo en la práctica. Para profundizar sobre el tema y una vez establecido el marco teórico a través de este artículo, desarrollaremos en textos posteriores propuestas de acción relacionadas con la ergonomía del flautista que tienen como objetivo la prevención y el establecimiento de pautas de trabajo que eviten la aparición de tecnopatías y mejoren las ya existentes.

BIBLIOGRAFÍA

- Akel, B. S., Önder, G. C., Öksüz, Ç. y Berki, T. (2010). Investigation of postural risk factors of flutists. *Journal of Hand Therapy*, 23(4), p. 431.
DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jht.2010.09.060>
- Amores, D.R. (2015). *Análisis del deterioro auditivo en músicos de la ciudad de Quito en función del instrumento interpretado y tiempo de interpretación para el género de rock*. Facultad de Ingeniería y Ciencias Agropecuarias. Quito, Ecuador.
- Arroyo, J., Delgado, P. J., Fuentes, A., y Abad, J. M. (2007). Tratamiento quirúrgico de la tenosinovitis estenosante de De Quervain. *Patología del aparato locomotor*, 5(2), pp. 88-93.
- Boggs, W. (2009). El calambre del músico podría tener origen genético: estudio. *EcoDiario.es* [en línea] (consulta realizada el 30 de enero de 2019). Disponible en: <https://ecodiario.economista.es/noticias/noticias/1194121/04/09/El-calambre-del-musico-podria-tener-origen-genetico-estudio.html>
- Carballo, D. C. (2017). *Estudio sobre la relación entre la interpretación de la flauta travesera y la preparación física*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Carretero, A. (2010). Las enfermedades laborales de los músicos. *Temas para la Educación. Revista digital para profesionales de la enseñanza*, 6, pp. 1-6.
- Conti, A. M., Pullman, S., y Frucht, S. J. (2008). The hand that has forgotten its cunning—lessons from musicians' hand dystonia. *Movement disorders: official journal of the Movement Disorder Society*, 23(10), pp. 1398-1406.
- Díez, R. C., Román, J. J., y Barbosa, M. J. I. (2014). Concepto de sospecha de glaucoma de ángulo abierto: definición, diagnóstico y tratamiento. *Revista Mexicana de Oftalmología*, 88(4), pp. 153-160.
- DSM-V (2018). *Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales. American Psychiatric Association*. 5ª Edición. Ed. Panamericana, Madrid.
- Fundación MAPFRE (1995). *Manual de Ergonomía*. AGRD editoriales, Madrid.
- Gallardo, M. (2015). *Enfermedades laborales en flautistas* [en línea] (consulta realizada el 3 de febrero de 2019). Disponible en: <https://profesoramagdagallardo.files.wordpress.com/2011/06/enfermedades-laborales-en-flautistas.pdf>

- Gómez, R. (2011). *Prevalencia de puntos gatillo miofasciales en el hombro y cuello del flautista*. Trabajo Fin de Grado. Universidad de Alcalá de Henares, Madrid.
- González, B. M., Hernández, A., y Estévez, A. (2008). Tratamiento del herpes simple labial con láser de baja potencia. *Colombia Médica*, 39(2), pp. 175-181.
- Grau León, I., Fernández Lima, K., González, G., y Osorio Núñez, M. (2005). Algunas consideraciones sobre los trastornos temporomandibulares. *Revista cubana de estomatología*, 42(3), pp. 1-11.
- Gutiérrez, A.M (2018). La música en el tratamiento de las patologías físicas y psíquicas. *Revista AV Notas* 4, pp. 23-33.
- Gutiérrez, A.M. (2016). *La música en la intervención holística. Aplicaciones clínicas y educativas*. Tesis Doctoral. Universidad de Córdoba.
- Hejil, A., y Traverso, C. (2008). *European Glaucoma Society Terminology and Guidelines for Glaucoma*. DOGMA, 3ª Ed. Savona, Italia.
- Klein-Vogelbach, S., Lahme, A., y Spirgi-Gantert, I. (2010). *Interpretación musical y postura corporal*. Ed. Akal música, Madrid.
- Lambert, C. M. (1992). Hand and upper limb problems of instrumental musicians. *Rheumatology*, 31(4), pp. 265-271.
- Lederman, R. J. (1994). AAEM minimonograph# 43: neuromuscular problems in the performing arts. *Muscle & nerve*, 17(6), pp. 569-577.
- McKinney, C. H., & Grocke, D. E. (2016). The Bonny Method of Guided Imagery and Music for Medical Populations: Evidence for Effectiveness and Vision for the Future. *Music and Medicine*, 8(2), pp. 18-25.
- Navia, P., Arráez, A., Álvarez, P., y Ardiaca, L. (2007). Incidencia y factores de riesgo de dolor cervical en músicos de orquestas españolas. *Mapfre Medicina, España*, 18, pp. 27-35.
- Rodríguez, D., García, M. D., Mena, J., Silió, F., y Maqueda, J. (2000). Enfermedades profesionales relacionadas con los trastornos musculoesqueléticos. *Directrices para la dirección clínica*, pp. 2-10.
- Rosset i Llobet, J., i Molas, S.F., i Cubells, D.R., Donner, B.N., & i Homs, J.M. (2005). Análisis clínico de la distonía focal en los músicos. Revisión de 86 casos. *Neurología*, 20(3), pp. 108-115.
- Rosset i Llobet, J. y Odam, G. (2010). *El cuerpo del músico. Manual de mantenimiento para un máximo rendimiento*. Ed. Paidotribo, Badalona.
- Saber Vivir (2019). *¿Qué problemas pueden tener los discos intervertebrales?* [en línea] (consulta realizada el 2 de febrero de 2019). Disponible en: https://www.sabervivirtv.com/traumatologia/dolor-espalda-discos-vertebrales-degeneracion-deshidratacion_1925

- Santirso, S. (2013). *Evaluación del riesgo de desarrollar hipoacusia en el colectivo de alumnos de conservatorios de música*. Trabajo Fin de Máster. Universidad Internacional de La Rioja.
- Sarrais, F., y de Castro, P. (2007). El insomnio. *Anales del sistema sanitario de Navarra*, 30, pp. 121-134. Gobierno de Navarra. Departamento de Salud.
- Spielman, H. (2012). Superando el miedo escénico desde dentro. *Revista Todo Flauta*, pp. 37-41.
- Tixa, S. (2006). *Atlas de anatomía palpatoria, Tomo 1. Cuello, tronco y extremidad superior*. Ed. Elsevier Masson, Barcelona.
- Trobat, A. C., Camacho, F. F., y Ruesga, A. C. (2010). Síndrome del túnel carpiano: Valoración anatómico-clínica. Actualización en su diagnóstico y tratamiento. *Medicina balear*, 25(3), pp. 27-35.
- Ullrich, P.F. (2014). Médula espinal y raíces de nervios espinales. *Spine health. Knowledge from Veritas* [en línea] (consulta realizada el 3 de febrero de 2019). Disponible en: <https://www.spine-health.com/espanol/anatomia-de-la-columna-vertebral/medula-espinal-y-raices-de-nervios-espinales>
- Velázquez, A. (2013). *Cómo vivir sin dolor si eres músico. La mejor postura. Técnicas y ejercicios para alcanzar una mejor calidad musical evitando dolores y lesiones*. Ed. Robinbook. Ma non troppo, Barcelona.
- Wilmore, J. H., y Costill, D. L. (2004). *Fisiología del esfuerzo y del deporte*. Ed. Paidotribo, Barcelona.

EL VIOLINISTA FELIPE LIBÓN EN LONDRES

THE VIOLINIST FELIPE LIBÓN IN LONDON

Rocío García Sánchez

Conservatorio Superior de Música *Andrés de Vandelvira* de Jaén

RESUMEN

El objetivo de este artículo es ofrecer una aproximación a la etapa de formación en Londres del violinista y compositor gaditano Felipe Libón (1775-1838), uno de los más destacados intérpretes europeos de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Su brillante trayectoria profesional y su actividad como compositor estuvieron marcadas por su periodo formativo con el maestro G. B. Viotti y el encuentro con personalidades como Joseph Haydn. La vida musical de la capital inglesa también resultaría determinante para la gestación de obras de diferentes géneros, destinadas a la interpretación pública y privada. El resultado es un estilo propio, síntesis de diferentes tradiciones y adaptado a las características personales de Libón como intérprete.

Palabras clave: Libón; Viotti; Haydn; Londres; Escuela francesa.

ABSTRACT

The aim of this article is to provide an approach to the formative period in London of the spanish violinist and composer Felipe Libón, one of the most relevant performers in Europe from the end of the Eighteenth century to the beginning of the nineteenth. His outstanding career and his musical works show the influence of the formative years with G. B. Viotti and the encounter with celebrities like Joseph Haydn. London musical life was essential in order to compose different genres to be performed in public and private events. The result is a personal style, mix of several traditions and adapted to Libon's own features as violinist.

Keywords: Libón; Viotti; Haydn; Londres; French violin school.

INTRODUCCIÓN

El violinista gaditano Felipe Libón (1775-1838) fue uno de los más reconocidos intérpretes europeos de su época, aunque ha quedado al margen de los estudios sobre la Escuela Francesa de violín, a la cual pertenece tanto por su formación como por las características de sus obras.

La producción musical de Libón en general, y los conciertos para violín en particular estuvieron estrechamente vinculados a su recorrido vital y a la dirección que siguió su trayectoria profesional. Su ocupación principal de violinista marcó la dedicación hacia el instrumento que posteriormente se observa en su labor como compositor.

Sin duda, en su primera etapa, su formación estuvo ligada al esplendor cultural y musical de la ciudad de Cádiz. No obstante, será a partir de su traslado a Londres, a principios de la década de 1790, cuando Libón reciba las principales influencias que marcarían su desarrollo como intérprete y como compositor.

Giovanni Battista Viotti se convertirá en la principal fuente de inspiración a nivel, técnico, interpretativo y también compositivo. Este gran violinista codificó un estilo particular que puede verse reflejado en las obras de su discípulo.

El estilo, eminentemente clásico, procede a su vez del contacto de Viotti con Joseph Haydn y la incorporación de elementos propios del *sonatismo* vienés al concierto para violín. Precisamente, las sinfonías de Haydn escuchadas en París y en Londres, marcarían definitivamente las características de los posteriores conciertos.

EL CONTEXTO: LONDRES (1792-1798)

Hacia finales del siglo XVIII la vida musical londinense gozaba de una gran vitalidad y variedad. Entre las diversas opciones de entretenimiento musical se encontraban los conciertos públicos por suscripción y la ópera italiana, además de mascaradas, pantomimas o conciertos de verano al aire libre. La actividad musical no estaba restringida a la aristocracia o la burguesía, pues la música coral estaba muy extendida entre las clases obreras, que acostumbraban a reunirse en coros e incluso en las tabernas para cantar (Wyn Jones, 2000).

La extraordinaria expansión musical comenzaría mucho antes, concretamente con la organización de conciertos públicos, pioneros en Europa, organizados por John Banister en 1672 (Mc Veight, 1993). A esta iniciativa seguirían otras, por lo que la música llegó a estar completamente integrada en el ritmo habitual de la ciudad durante las primeras décadas del siglo XVIII.

Esta circunstancia se debe a diversos factores económicos y sociales; la expansión comercial contribuyó al crecimiento de una sociedad cosmopolita y acaudalada que estaba dispuesta a financiar eventos musicales y así equipararse a la aristocracia. La falta de patrocinio cortesano, provocado por una grave crisis financiera de la casa real, estimuló aún más la actividad concertística, pues los músicos al servicio de la corte debían complementar sus salarios con trabajo adicional (Mc Veight, 1999).

La organización de conciertos a través de suscripción fue una de las medidas más frecuentes y populares. A pesar de que en un principio muchas instituciones estaban formadas por amateurs, hacia finales del siglo, casi coincidiendo con la llegada de Haydn a la ciudad, la profesionalización y transformación de la vida musical era un hecho. En 1792, la cantidad de series de conciertos era elevadísima, como puede comprobarse en los comentarios de la prensa contemporánea:

No hay menos de dieciséis Series de Conciertos por suscripción en este momento por toda la ciudad, además de abundantes fiestas selectas. Cada una de ellas cuenta con un distinguido líder y notables intérpretes. Al menos, esto probará al mundo nuestro *furor*

musical, e incluso puede mostrar nuestro *gusto* y conocimiento musical (Milligan, 1983, p. 17).

Los conciertos por suscripción tenían lugar anualmente en el West End. Cada temporada se celebraban entre doce y veinte conciertos, aunque a finales de siglo el número habitual era de doce. En estos prestigiosos conciertos solamente intervenían profesionales de gran reputación y se utilizaban diversas estrategias para promocionarlos. A menudo los precios eran inusitadamente elevados, por lo que muchos sectores sociales quedaban excluidos. Otra medida frecuente era impedir la venta de entradas aisladas y forzar a la adquisición del abono para la temporada completa.

Una de las organizaciones más populares era la temporada de los conciertos Bach-Abel, fundados en 1765 por Johann Christian Bach (1735-1782) y Carl Friedrich Abel (1723-1787). El repertorio de estos conciertos estaba prácticamente constituido por música del área germánica y, por supuesto, las obras de Bach y Abel (Mc Veight, 1993).

Muy pronto surgiría una clara rivalidad entre las diferentes organizaciones. Una gran competidora de los anteriores, sería la temporada del *Pantheon*, un soberbio lugar de entretenimiento público diseñado por James Wyatt en Oxford Street¹.



Imagen 1: Interior del Pantheon de Londres en Oxford Street²

Además de albergar mascaradas y bailes, a partir de 1774 comenzaron a ofrecerse conciertos por suscripción. En un principio, el repertorio estaba orientado hacia la música inglesa e italiana, pero más tarde comenzarían a incluir sinfonías de la Escuela Vienesa. Las veladas del *Pantheon* supusieron un duro competidor a los conciertos de Bach-Abel, muy criticados por la tendencia a monopolizar los programas con su propia música.

Tras la muerte de Bach, Abel no consiguió mantener la estabilidad de las temporadas anteriores y la serie de conciertos pasaría a convertirse en los *Professional Concerts*, bajo la dirección del violinista Wilhelm Cramer (1746-1799) en la misma ubicación de Hannover

¹ El lugar causaba estupor por su imponente diseño, mezcla entre Santa Sofía y el Panteón romano (Treasure & Dawson, 1991, pág. 1355).

² Grabado realizado por John Dixon en 1784. Recuperado de: http://www.allposters.com/-sp/An-Inside-View-of-the-Pantheon-Oxford-Street-London-1784-Posters_i12131225_.htm

Square. Los *Professional Concerts* consiguieron atraer el patronazgo de las clases más elevadas de la sociedad además de reunir a una concurrencia entusiasmada por las últimas novedades. Estas novedades se circunscribían a las sinfonías de Haydn, claro protagonista de la programación a partir de 1783 (Mc Veight, 1999).

En cuanto a la famosísima serie de conciertos organizada por Johann Peter Salomon, finalmente conseguiría desbancar en popularidad y prestigio al resto. Salomon hizo gala de una gran habilidad empresarial al conseguir que Haydn se desplazara a la capital inglesa. Las cuatro temporadas pasadas por el compositor en Londres³ representan el momento de mayor esplendor en la vida musical de la ciudad.



Ilustración 2: Entrada para uno de los conciertos Salomon⁴

Tras la partida de Haydn, Salomon consiguió mantener la atención de sus espectadores con la presencia del recién llegado Giovanni Battista Viotti, quien aportaría un aliciente extra a la ya considerable rivalidad entre los *Professional Concerts* con el violinista Cramer a la cabeza y los propios conciertos de Salomon (Lister, 2009). Aunque se desconoce exactamente en qué momento fue contratado Viotti para actuar en Hannover Square, un periódico local se encargó de anunciar la llegada del violinista: “Viotti está ahora en Londres, pero siendo un hombre de considerable fortuna es poco probable que aparezca en público”⁵. Esta presunción puede resultar razonable, ya que Viotti no había actuado en público durante una década por lo que la expectación en su presentación sería aún mayor.

Teniendo en cuenta que el regreso de Haydn se retrasaría hasta 1794, el violinista sería la principal atracción de la serie de conciertos en 1793, y mantendría el interés de un público decepcionado por la ausencia del genial compositor austriaco. El debut de Viotti causaría un gran impacto en el público, tal y como había sucedido diez años antes en la presentación del *Concert Spirituel* (Lister, 2009).

A la presencia de Viotti se debe añadir la de otros afamados intérpretes que buscaron refugio fuera del continente tras el estallido de la Revolución en Francia, entre otros el pianista Jan Ladislav Dussek. Estos maestros no se limitaron a enriquecer la actividad concertística, ya que a su vez ejercerían una valiosa actividad docente.

En realidad, la mayor parte de los músicos, al margen de su prestigio y actividad como intérpretes, simultaneaban diversas ocupaciones. La enseñanza, en muchos casos, podía ser lo suficientemente lucrativa como para convertirse en la principal fuente de ingresos, al

³ Haydn estaría presente en tres temporadas de los conciertos organizados por Salomon (en 1791, 1792 y 1794) y una cuarta en una nueva coalición, los Opera Concerts, en 1795. (McVeigh, 1993, p. 96).

⁴ Recuperado de: <https://www.fjhaydn.com/my-blog/2017/03/1795-the-year-part-4-.html>

⁵ Woodfall's Register, 20-11-1792.

contrario que la composición, ejercicio todavía precario desde el punto de vista económico (Rohr, 2004).

El sistema de educación musical inglés carecía de instituciones públicas como el conservatorio parisino, por lo que amateurs y aspirantes a la profesionalización debían recurrir a otras alternativas (Siu, 2012). A pesar de que la iglesia conservaba un importante rol en el adiestramiento tradicional a edades tempranas, en una ciudad como Londres el método más extendido era el de las lecciones privadas.

La enseñanza privada estaba casi enteramente en manos de maestros extranjeros, lo que contribuiría al enriquecimiento cultural y a la variedad de la vida musical inglesa. Por otro lado, el altísimo nivel de muchos de estos maestros ayudaría a elevar el nivel técnico e interpretativo de los aspirantes ingleses. No obstante, esta realidad también tendría efectos negativos, puesto que la tendencia más generalizada entre el público inglés era desdeñar a compositores e intérpretes locales (Rohr, 2004). En el caso de Viotti, solamente aceptaba un número reducido de discípulos, por lo que aquellos afortunados gozaban inmediatamente de una posición privilegiada ante la sociedad londinense.

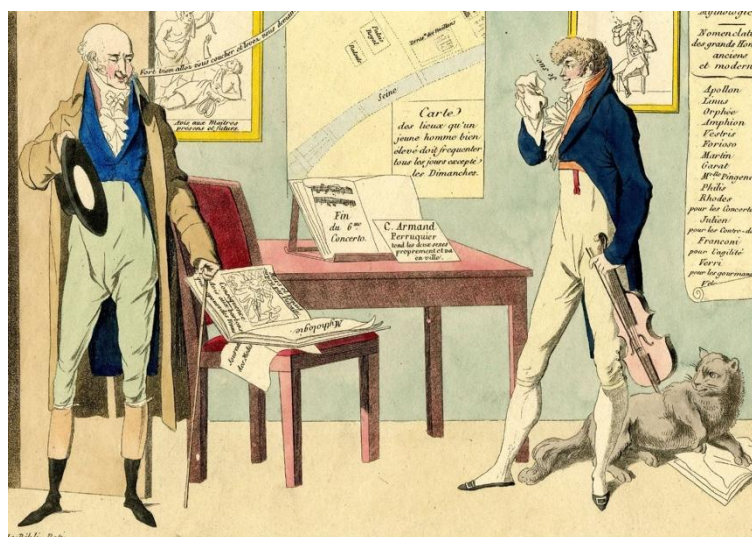


Ilustración 3: Litografía de Martinet, ca. 1814⁶

Como consecuencia, el estilo musical inglés de finales del siglo XVIII, al menos en lo que se refiere a la música instrumental, no presenta rasgos específicamente nacionales. Por el contrario, es un estilo completamente cosmopolita, acorde con la gran urbe en la que tenía lugar. Londres se convertiría también en un lugar de referencia al que acudir en busca de una formación musical completa que abriera las puertas a una posterior carrera profesional de músico independiente.

LIBÓN EN LONDRES: EL APRENDIZAJE CON VIOTTI

Todas las fuentes de referencia⁷ afirman que el joven Libón, mostrando un talento excepcional como violinista, se trasladó con catorce años de edad a Londres con el propósito de estudiar bajo la dirección del reputado violinista G. B. Viotti (1755-1824). Sin embargo, existe una discrepancia entre la afirmación de Fétis y la trayectoria del maestro Viotti.

⁶ Esta imagen muestra con humor el desdén que Viotti sentía hacia la enseñanza para aficionados adultos. Recuperado de: <https://www.peter-sheppard-skaerved.com/2010/06/1-4/>

⁷ Véase: Fétis (1867, V, p. 298); Espinosa Guerra, (1999, VI, p. 907) y Bourligueux (2001, XIV, p. 638).

El reconocido virtuoso no se establecería en Londres hasta 1792. En 1789 Viotti residía aun en París, ciudad poco segura por entonces para una primera toma de contacto entre maestro y discípulo. Por ello, tras contrastar la documentación relacionada con el violinista italiano, parece ser que el periodo de tutela tuvo lugar entre 1792-1798 (Lister, 2009).

En aquellos días para que un joven aspirante consiguiera labrarse una carrera profesional en países como Francia e Inglaterra era necesario recurrir a la tutela privada con un maestro reconocido. El estudiante pagaba una tasa y procedía a un periodo de aprendizaje de seis años, durante los cuales un porcentaje de las ganancias obtenidas por cada actuación realizada recaía en el tutor o maestro. Felipe Libón fue probablemente el primero de los estudiantes aceptados por Viotti en Londres (Yim, 2017). Este tipo de acuerdos resultaban ventajosos no únicamente por razones artísticas. El estrecho contacto entre discípulo y maestro facilitaba el acceso a importantes benefactores y recomendaciones para la futura vida profesional.

Existen varios testimonios contemporáneos y posteriores que aseveran la tutela de Libón por parte de Viotti. Incluso se menciona que *l'espagnol*, como le llamaba el maestro, era uno de los discípulos favoritos del italiano. La relación afectuosa entre maestro y discípulo se mantendría todavía muchos años después, como muestran los registros bancarios de Viotti, que obsequiaba a su discípulo un regalo cada cumpleaños⁸.

Durante este periodo, Libón tuvo la oportunidad de establecer contacto con reputados intérpretes y compositores, así como participar de la intensa vida musical londinense, tanto en veladas privadas como en conciertos públicos. El encuentro más relevante sería con Joseph Haydn, quien felicitaría al violinista por la interpretación de uno de sus cuartetos en el hogar de los Chinnery, amigos y benefactores de Viotti.

Al mismo tiempo, Libón participó en diversos conciertos públicos; concretamente, con motivo de uno de los conciertos que Viotti ofreciera en Bath el 23 de abril de 1795, Libón se desplazaría desde Londres para tocar en la orquesta. También aparece el nombre del español en los registros bancarios de la cuenta de William Chinnery en el Drummonds Bank, con una orden de pago por los *Chinnery Concerts* (Lister, 2006).

No obstante, la ocasión más señalada sería la actuación junto a su maestro en una Sinfonía Concertante para dos violines en Londres el 2 de marzo de 1795⁹ en un concierto organizado por el intérprete, compositor y empresario Johan Peter Solomon (1745-1815). La crítica sería muy favorable a la interpretación de Libón junto a Viotti. Al día siguiente, el *Morning Chronicle* comentaba:

El Sr. Libón tocó una Concertante para dos violines que causó una grata impresión. El talento de Viotti es bien conocido; y el joven, su discípulo, muestra un oído poco común, casto y delicado. Su sonido todavía es insuficiente, pero llegará a ser más poderoso cuando gane confianza; no es posible encontrar más dulzura¹⁰.

De esta forma, su maestro había facilitado la aceptación del joven en la vida musical de la ciudad. Incluso cuando Viotti desaparece de la escena musical londinense, Libón continúa actuando en los conciertos dirigidos por los violinistas W. Cramer (1746-1799) y Giovanni Giornovich (1847-1804)¹¹. Al mismo tiempo, para completar su formación, Libón realizó un curso de composición con el cantante, violinista y compositor italiano Giambattista Cimador (Slatford y McClymonds, 1980). Las obras compuestas por

⁸ En la cuenta personal de gastos de Viotti aparece una nota de pago de 10,10 Libras a Felipe Libón, concretamente el día 17 de agosto de 1798, en que cumplía 23 años (Lister, 2006, p. 401).

⁹ *Morning Chronicle*, 2-3-1795.

¹⁰ «Mr. Libon played a Concertante for two violins, which gave great satisfaction. The talents of Viotti are well-known; and the youth, his scholar, discovers an ear uncommonly chaste and delicate. His body of tone is not yet sufficient; but it will become more powerful when he gains greater more confidence; it scarcely can be more sweet», (traducción propia). *Morning Chronicle*, 3-3-1795.

¹¹ Oracle Public Advertiser, 20-1-1796.

Libón muestran las características fijadas por Viotti entre sus estancias en París y Londres, síntesis a su vez de diversas tradiciones y épocas.

EL ESTILO DE VIOTTI

Giovanni Battista Viotti (1755-1832) es considerado el precursor de una corriente completamente nueva en la interpretación violinística. Esta idea de novedad aparecerá de forma recurrente en la prensa y en los tratados de la época. Entre otros muchos, el también violinista Michel Woldemar comentaría que “debe reservarse a Viotti el eclipsar la gloria de todos sus predecesores y convertirse en líder y modelo de una nueva escuela” (Woldemar, 1801, p. 1).

Durante sus estancias en la capital gala, Viotti dejaría una huella indeleble como compositor y como violinista, escribiría un repertorio para el instrumento completamente nuevo de proporciones considerables y, finalmente, los discípulos del genial maestro se encargarían de difundir la fama y el estilo de Viotti por el resto de Europa.

El maestro consiguió elaborar un tipo de concierto para violín producto de la fusión de elementos de procedencia diversa: Italia, Alemania y por supuesto, Francia. Las raíces italianas son consecuencia del origen y formación del violinista, mientras que la creciente importancia de la sinfonía y el desarrollo de la orquesta en ciudades alemanas resultaría crucial en la configuración de estas obras (Schwarz, 1958).

Los elementos que definen este tipo de concierto para violín fueron descritos desde una época temprana incluso en la prensa alemana: “Es sabido que los rasgos característicos de esta Escuela siguen estos principios: un sonido pleno, lleno de riqueza, el *legato* “cantante” y bello es el segundo. El tercero, elegancia y variedad de arcadas, que dibujan desde el instrumento un claroscuro de sombras y luz”¹².

La orquesta empleada en estos conciertos está muy influenciada por Haydn “quien sabía y escribió para un número entre cuarenta y sesenta intérpretes...e incluso para conjuntos más pequeños en los conciertos más tempranos”¹³. La orquesta tradicional formada por la cuerda, oboes, fagot y trompas, se amplía para incorporar flautas, trompeta y timbal.

Estos rasgos se observan especialmente en las obras compuestas en el periodo londinense. En general se observa un progresivo aumento en el tamaño de la orquesta y la variedad de los instrumentos utilizados. Sin embargo, el aumento en el número de componentes e instrumentos no es proporcional al uso de las posibilidades tímbricas que esta paleta ofrece. Aunque el papel de las maderas va independizándose paulatinamente de la cuerda, los metales y la percusión se limita a enfatizar la armonía de algunas secciones.

Los conciertos londinenses no fueron los que más influencia ejercieron entre los violinistas contemporáneos. Probablemente ello se deba a que son obras menos brillantes que los últimos escritos en París, donde el público era más afín al virtuosismo. El aspecto comentado anteriormente sobre la orquestación, sí sería un factor muy tenido en cuenta por otros autores. Precisamente una de las afirmaciones más recurrentes respecto al violinista es que fue el primero en utilizar los recursos de una orquesta sinfónica completa en conciertos para violín (Chapell White, 1957).

¹² «Es ist bekannt, dass die vorzüglichsten Eigenheiten dieser Schule aus folgenden Grundsätzen fließen: grosser, starker, voller Ton ist das Erste; Verbindung desselben zu kräftigem, eindringlichem, schön verbundenem Gesang das Zweyte; Mannigfaltigkeit, Reiz, Schatten und Licht, als das Dritte, muss durch die verschiedensten Strich-Arten ins Spiel gebracht werden», Allgemeine Musikalische Zeitung, 3-7-1811. (Traducción: Ibón Zamacola).

¹³ «Who knew and wrote for between forty and sixty players...and for even smaller ensembles for the earlier concertos», (Traducción propia). *Ibidem*.

Además de estas características generales, hay que destacar que los recursos técnicos empleados por Viotti y sus sucesores son un rasgo definitorio del gran concierto francés¹⁴. Algunos investigadores como el violinista y musicólogo Boris Schwarz (1958) o el especialista Robin Stowell (1985) destacan algunos de los más habituales:

<p>Comenzar los pasajes solistas con apoyaturas breves a distancia de octava.</p> <p>Realizar pasajes ascendentes a través de octavas arpegiadas.</p> <p>Elaborar líneas melódicas en figuración de tresillos.</p> <p>Aparecen pasajes largos con ritmo de puntillo o doble puntillo.</p> <p>Uso de la cuarta cuerda en registro agudo.</p> <p>Interpretación de melodías en registro muy agudo.</p> <p>Gran variedad de golpes de arco, combinando ligaduras con notas sueltas o en <i>stacatto</i></p>
--

Tabla 1: Recursos habituales de la Escuela francesa

Aunque el empleo de estos recursos técnicos servía al propósito de asombrar y deleitar al público, su importancia trasciende de este cometido a simple vista superficial, ya que estas destrezas no estaban reducidas a su ejecución por parte de un solo intérprete. Por el contrario, Viotti proporcionó a sus alumnos una enseñanza técnica sistemática que posteriormente cristalizaría en la aparición de un método oficial de enseñanza¹⁵.

LAS OBRAS DE FELIPE LIBÓN

El catálogo musical de Felipe Libón es considerablemente menor que el de su maestro. El conjunto más significativo de obras es el de los seis conciertos para violín y orquesta, todos escritos con posterioridad a su etapa londinense. Como cabe esperar, estos conciertos siguen de cerca el modelo definido por Viotti, sobre todo en los aspectos formales y en el tipo de orquesta utilizada.

Por el contrario, el tipo de escritura violinística difiere de las obras escritas por Viotti en Londres, que, como se ha señalado anteriormente, resultan menos brillantes y virtuosas que los conciertos escritos en París. No en vano, las obras interpretadas por Libón junto a su maestro se corresponden con este periodo¹⁶. Si fijamos la atención en la sinfonía concertante interpretada con éxito en 1795, comprobaremos la enorme influencia que ejerce el maestro sobre el discípulo:

¹⁴ Recursos técnicos característicos son aquellos que aparecen de forma recurrente en las obras y tratados de la Escuela Francesa.

¹⁵ Los violinistas Kreutzer, Baillot y Rode, profesores del Conservatoire National de Musique fueron autores del *Méthode du Violon*, publicado en París en 1803.

¹⁶ Viotti y Libón interpretaron la Primera sinfonía concertante que había sido estrenada en París en el *Concert Spirituel* en 1787 (Chapell White, 1957).

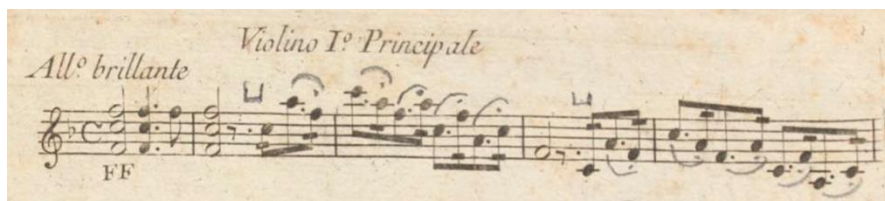


Ilustración 4: Sinfonía Concertante n.º1, G. B. Viotti, cc. 1-5¹⁷



Ilustración 5: Premier Concert pour Violon, Felipe Libón, cc. 11-15¹⁸

Como se puede apreciar el planteamiento de ambas obras es muy parecido. Estas similitudes no están reñidas con una actitud hacia el concierto completamente personal, que en el caso de Libón está representada por la dificultad, en ocasiones muy superior a la planteada por Viotti. Frecuentemente, Libón desarrolla varios aspectos técnicos en un mismo pasaje que implican una gran destreza en la técnica de ambas manos.

Los conciertos de Libón hacen un uso exhaustivo del registro agudo en las cuerdas extremas del instrumento. A pesar de que en los conciertos precedentes se amplían progresivamente los límites impuestos durante el Clasicismo¹⁹, como puede verse en los ejemplos, estas obras incluyen pasajes en los que se llega a posiciones extremas en la primera y cuarta cuerdas:

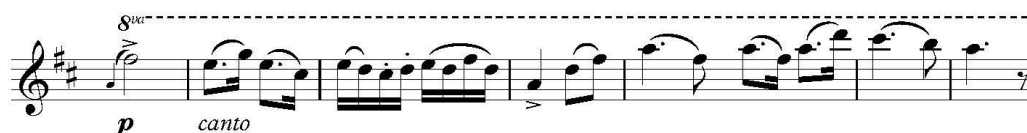


Ilustración 6: Premier Concert pour Violon, Felipe Libón. Rondó cc. 208-214



Ilustración 7: Premier Concert pour Violon, Felipe Libón. Movimiento I cc. 218-221

Junto al uso de registro agudo, lo que probablemente despierta más asombro son los pasajes a gran velocidad. En este sentido, la destreza al realizar los cambios de posición es fundamental junto a la correcta articulación del movimiento de los dedos. Constantemente aparecen fragmentos de este tipo, en los que además tiene mucha importancia la tesitura:

¹⁷ Imagen recuperada de: [https://imslp.org/wiki/Symphony_Concertante_No.1%2C_W_1.30_\(Viotti%2C_Giovanni_Battista\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_Concertante_No.1%2C_W_1.30_(Viotti%2C_Giovanni_Battista))

¹⁸ Todos los ejemplos musicales de obras de Felipe Libón son fuentes de elaboración propia.

¹⁹ Los tratados escritos a mediados del siglo XVIII, como los de Leopold Mozart (1756) o Francesco Geminiani (1751), coinciden en que el buen gusto implica no superar la nota la 6 en la primera cuerda, es decir; tocando únicamente hasta la séptima posición (Boyden, 1975, p. 338).



Ilustración 8: Sixieme Concert pour Violon, Felipe Libón. Movimiento I cc. 213-214

Precisamente, en ocasiones los cambios de posición suponen el principal foco de atención del pasaje, con pasajes que recorren constantemente el mástil del instrumento en ambas direcciones:



Ilustración 9: Premier Concert pour Violon, Felipe Libón. Rondó cc. 146-149

El siguiente fragmento aúna tres golpes de arco diferenciados además de cambio de cuerda, trinos y articulación, todo ello a gran velocidad:



Ilustración 10: Premier Concert pour Violon, Felipe Libón. Movimiento I cc. 363-365

En apenas tres compases, Libón condensa cuatro variantes técnicas que inciden en ambas manos. Destaca la colocación de los trinos, justo tras un cambio de cuerda y dentro de ligaduras, además de las diferentes velocidades de arco que se deben utilizar al combinar las notas sueltas y marcadas con otras ligadas.

CONCLUSIONES

La primera impresión que se puede obtener del estudio de los conciertos de Felipe Libón es la de encontrarnos ante un intérprete, quedando subordinado el papel de compositor. Sin embargo, los éxitos obtenidos interpretando sus obras y la edición de las mismas, necesariamente debieron contribuir a incrementar la influencia de este autor entre sus contemporáneos y discípulos.

Cada concierto se corresponde a un modelo ya fijado previamente que a su vez contiene los elementos propios del estilo clásico, que Libón tiene la oportunidad de absorber indirectamente de Haydn a través de su maestro. Todos contienen tanto elementos humorísticos como expresivos y hasta dramáticos, mostrando una gran capacidad de asimilación y de comprensión hacia su entorno.

REFERENCIAS

Bourlignieux, G. (2001). «Libon, Philippe», en Stanley Sadie (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, XIV.

- Boyden, D. (1975). *The history of violin playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music*. Oxford: Oxford university Press.
- Chapell White, E. (1957). *Giovanni Battista Viotti and his violin concertos*. Tesis doctoral no publicada: Princeton University.
- Espinosa Guerra, J. J. (1999). «Libón, Felipe», en: Casares Rodicio E. (ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, vol. 6
- Fétis, F. J. (1867). *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*, V. París.
- Lister, W. (2001). *Amico: The life of Giovanni Battista Viotti*. Oxford: OUP.
- McVeigh, S. (1993). *Concert Life in London from Mozart to Haydn*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McVeigh, S. «London. Concert Life», en *Grove Music Online* [recurso en línea]. Disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16904pg5> [consulta: 2-9-2015].
- Milligan, T. B. (1983). *The Concerto and London's Musical Culture in the Late Eighteenth Century*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Robbins Landon, H. C. (1976). *Haydn, Chronicle and Works. Haydn in England 1791-1795*. London: Thames and Hudson.
- Rohr, D. (2004). *The Career and Social Status of British Musicians 1750-1850: a Profession of Artisans*. Cambridge: CUP.
- Sala, M. (2006). *Giovanni Battista Viotti. A composer between two revolutions*. Bologna: Orpheus ed.
- Siu, E. (2012). *Late Eighteenth Century English Violin Concertos: a Genre in Transition*. Tesis doctoral no publicada, Rice University at Houston, Texas.
- Slatford, R. y Mc Clymonds., M. P. (1980). «Cimador, Giambattista» en Sadie S. (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, IV.
- Treasure G. y Dawson, I. (1991). *Who is who in British History*. London: Shefeard-Walwyn.
- Wyn Jones, D. (2000). *Music in Eighteenth Century Britain*, London: Ashgate.
- Yim, D. (2017). *Viotti and the Chinnerys: a relationship charted trough letters*. London: Ashgate.

RESEÑA DEL LIBRO
CORRESPONDENCIAS ENTRE MÚSICA Y PALABRA:
UN ESTUDIO SINESTÉSICO SOBRE *HARMONIE DU*
***SOIR*, BAUDELAIRE/DEBUSSY, Y *LE GIBET*,**
BERTRAND/RAVEL

Autora: Marta Vela
Editorial: Academia del Hispanismo
Páginas: 148
Idioma: español
Año: 2019

Autora de la reseña: Silvia Tripiana Muñoz
Conservatorio Superior de Música de Aragón

RESUMEN

Tras largas discusiones, a lo largo del tiempo, entre *contenidistas* o *referencialistas* –que admiten la música de programa con una inspiración literaria o de otro ámbito–, frente a *formalistas* y *absolutistas* –para quienes la música carece de significado extramusical–, esta monografía trata las relaciones de música y palabra desde un punto de vista simbólico, que subyace de manera natural de las diversas manifestaciones artísticas como *correspondencias* entre texto y sonido. De esta manera, a través de la sinestesia, el encuentro de los sentidos, es posible trasladar el contenido simbólico de la poesía a la música, atendiendo a sus respectivos códigos de expresión:

De este modo, la *Gesamtkunstwerk*, con su *idea* de fusión igualitaria entre las artes –cuyos resultados, ya desde el siglo XIX, resultan dispares, sobre todo, en el tratamiento individual de las distintas ramas artísticas–, no representa, por tanto, el único modo de afrontar las relaciones entre música y palabra, o, más concretamente, entre dos esferas artísticas al margen del lenguaje cotidiano, es decir, música y poesía.

En lugar de *fusión* –un punto de convergencia *ideal* difícil de alcanzar entre dos artes de diversa índole–, podría hablarse de *trans-fusión* de técnicas de un ámbito a otro, de todas aquellas estructuras y procesos que, más allá de una imposible traducción literal, son susceptibles de ser *trasladados* a través de un sistema de *correspondencias* compartido,

sobre la base de un lenguaje artístico común, de carácter *simbólico*. De esta forma, entendemos la sinestesia –un recurso de significación figurada en sí mismo– como una metáfora de estas *correspondencias* artísticas *trasladables*, que dependen, en buena medida, de la sensibilidad del compositor, como receptor del texto y, en buena medida, responsable de su recreación sonora a través del lenguaje musical (Vela, 2019, pp. 28-29).

Así pues, frente a la tradición de la *Gesamtkunstwerk*, la autora repara en la idea de las *correspondencias* simbólicas entre las distintas artes, enunciada por Baudelaire. Un título que, de hecho, da nombre a la monografía y al texto más característico de *Les fleurs du Mal* (desde su primera edición, 1857).

En un contexto sinestésico, donde distintas experiencias sensoriales hallan su punto de encuentro, a menudo percibidas por un sentido inesperado, se puede asociar, cual reflejo acuoso –similar pero no exacto–, una técnica poética determinada –un recurso de tipo formal, fónico, descriptivo... una imagen, un elemento simbólico, etc.– recreada a partir de una técnica compositiva concreta, desechando, por lógica, el concepto de fusión igualitaria, en favor de la correspondencia, del intercambio de sensaciones. Así pues, el discurso poético puede percibirse a través del discurso musical y, de la misma manera, la música inspirada por la poesía remite a un texto inicial, en un fenómeno de carácter bidireccional que traza un círculo perfecto, cerrado sobre sí mismo, de ahí la comparación metafórica con la sinestesia (Vela, 2019, p. 29).

El libro consta de los siguientes capítulos:

I. Breve perspectiva histórica de la relación entre música y palabra

Trata del desarrollo histórico de ambas entidades a nivel conjunto, desde la idea textual de Josquin Desprez convertida en sonido, el *soggetto*, y las aproximaciones de los madrigalistas hasta la pretendida fusión de las artes en la *Gesamtkunstwerk* wagneriana de este y su progresiva decadencia durante la primera mitad del siglo XX.

II. La cuestión de la semántica

Aborda el asunto de la semántica del texto y su (posible) transferencia a la música. Un asunto que no debe efectuarse de manera literal, dado que, en efecto, cada manifestación artística posee su propio código de expresión y, precisamente, la música ha sido perseguida por su destacada asemántica.

III. Correspondencias: estructuras y procesos compartidos

- 1.- Forma y ritmo estructural
- 2.- Selección y combinación/repetición y variación: desarrollo temático
- 3.- Organización sintáctica: armonía
- 4.- Atmósfera: emoción e intuición
- 5.- Recursos descriptivos

Largo apartado sobre parámetros *trasladados* del texto a la música, *correspondencias* concernientes a la forma y al ritmo estructural, al binomio de selección y combinación – procedente de la tradición lingüística estructuralista– como desarrollo temático, a la sintaxis como la armonía, y a la atmósfera y a los recursos descriptivos percibidos de manera intuitiva. La exégesis sobre estos parámetros compartidos entre música y palabra se articula a través de numerosos e interesantes ejemplos musicales de la obra de Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Berlioz, Wagner, Tchaikovsky..., junto a textos de Petrarca, Shakespeare, Müller, Lord Byron o Mallarmé.

IV. La sinestesia como símbolo común

Harmonie du soir, Baudelaire/Debussy* *Le Gibet, Bertrand/Ravel

Capítulo que comprende cuatro análisis de obras francesas, *Harmonie du soir*, de Baudelaire, procedente de *Les Fleurs du mal* (1857), y su espejo, *Les sons et parfums se tourment dans l'air du soir*, de Debussy, de *Préludes I* (1909); y *Le Gibet*, de Aloysius Bertrand, perteneciente al poemario *Gaspard de la nuit*, al que Ravel puso música parcialmente, en su obra homónima (1908).

La música y sus textos inspiradores han sido seleccionados, en efecto, por sus características simbólicas y, más en concreto, por su ambiente sinestésico:

En este estudio consideraremos cuatro artistas emparejados en el tiempo, por un lado, Bertrand y Baudelaire –nacidos en 1807 y 1821, respectivamente–, dos poetas modernos, en la frontera entre el Romanticismo y las corrientes finiseculares; por otro, Debussy y Ravel –nacidos en 1862 y 1875, respectivamente–, dos compositores decididos a renovar la música burguesa al abrigo de las tendencias innovadoras del *fin de siècle*, de hecho, las obras analizadas en este estudio, *Les sons et les parfums se tourment dans l'air du soir*, de Debussy, y *Le Gibet*, de Ravel, fueron compuestas, prácticamente, en la misma época, entre los años de 1908-1909. Por su parte, en un sentido sensorial, *Le Gibet* podría considerarse como una versión sórdida de *Harmonie de soir*, o viceversa, *Harmonie de soir* como una versión voluptuosa de *Le Gibet*, dada la condición sinestésica de ambos textos (Vela, 2019, p. 70).

A continuación, la autora traza un análisis conjunto de gran profundidad, esclareciendo la relación simbólica de las cuatro obras en lo referente a sus cauces propios de expresión. Todo ello haciendo alusión a los parámetros comentados en capítulos anteriores, donde afloran símbolos culturales atemporales como, por ejemplo, la dualidad blanco/negro como luz y oscuridad, la proporción áurea o la rica tradición del aguafuerte, en manos de Callot y Goya.

Finalmente, el libro culmina con un anexo donde puede consultarse un análisis musical de las obras mencionadas, *Les sons et les parfums se tourment dans l'air du soir*, de Debussy, y *Le Gibet*, de Ravel. Dicho análisis puede resultar de gran utilidad e interés para alumnado de nivel superior, tanto de universidad como de conservatorio, y para cualquier persona interesada en el tema objeto de estudio.

Sobre la autora:

Marta Vela es profesora en el Grado de Música y en el Máster de Investigación musical de la Universidad Internacional de La Rioja. Junto a una actividad artística muy intensa,

que incluye conciertos como pianista y directora de orquesta, banda y coro, es remarcable su labor en la investigación musical, con publicaciones en España, México, Colombia, Venezuela, Argentina y Chile, a la par que colabora en la programación de Radio Clásica, de Radio Nacional de España.