

Música

LA AMIGA DE LOS HUGONOTES

UNA ALTERNATIVA AL DILEMA TEMPO-ESTRUCTURAL DEL SEGUNDO MOVIMIENTO DEL *CONCIERTO PARA VIOLA* DE BÉLA BARTÓK

EL CLARINETE SISTEMA ROMERO. INSTRUMENTO OFICIAL PARA LA ENSEÑANZA DEL CLARINETE EN EL REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN DE MADRID

SISTEMAS ORGANOLÓGICOS DEL TROMBÓN DESDE EL S. XIX. APLICACIÓN EN LA BANDA DE MÚSICA Y EN EL REPERTORIO BANDÍSTICO ESPAÑOL

VICTOR SALVI (CHICAGO, 1920 - MILÁN 2015), ARPISTA Y ARPERO. MIS VIVENCIAS CON EL FABRICANTE, EL MÚSICO Y SUS ARPAS POR EL MUNDO. NECROLÓGICA – HOMENAJE

LA INTELIGIBILIDAD EN EL CANTO LÍRICO

DOS PIEZAS FLAMENCAS PARA PIANO.
NIVEL PRINCIPIANTE-MEDIO

EL SONIDO DE KAIJA SAARIAHO

LA ESPECIALIDAD DE CONTRAPUNTO EN EL RCSMM A TRAVÉS DE LOS REGLAMENTOS (1830-1966)

ACOMPAÑAMIENTO PIANÍSTICO PARA DANZA EN LOS CONSERVATORIOS DE MÚSICA ESPAÑOLES Y NORMATIVA APLICABLE

CONVERSACIONES CON MARIO CAMUS Y SEBASTIÁN MARINÉ: DOS LENGUAJES, UNA MIRADA

LA *CORREPETICIÓN*: FUNDAMENTOS Y PROPUESTAS PARA UNA NUEVA ESPECIALIDAD

MATEMÁTICAS Y MÚSICA: HACIA EL CONTROL DE LA EVOLUCIÓN DEL MATERIAL SONORO

2016

Música

Música

REVISTA
DEL REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA
DE MADRID

2MILL|:16

N.º 23 (2016)

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Directora — D^a. Ana Guijarro Malagón

Doctor Mata, n.º 2

28012 MADRID

Tel.: 3491 539 29 01

Fax: 3491 527 58 22

<http://www.rcsmm.eu/>

☛ *Música*

Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

N.º 23 (2015-2016).

revista@rcsmm.eu

Dirección -

ELENA ESTEBAN MUÑOZ

*Comité Científico
y Editorial -*

PATRICIA ARBOLÍ LÓPEZ

MANUEL ARIZA BUENO

EDUARDO ARMENTEROS GONZÁLEZ

ELISA BELMONTE USEROS

ENRIQUE COTOLÍ BALLESTER

ZULEMA DE LA CRUZ CASTILLEJO

ELENA ESTEBAN MUÑOZ

EVA ESTEVE ROLDÁN

DESIRÉE GARCÍA GIL

JOSÉ LUIS GÓMEZ BERNALDO DE QUIRÓS

MAR GUTIÉRREZ BARRENECHEA

ENRIQUE IGOA MATEOS

ALEJANDRO LÓPEZ ROMÁN

ROSA RUIZ DE LA PEÑA

ANDRÉS ZARZO CABELLO

Diseño gráfico -

JOSÉ J. DOMÍNGUEZ

Edita: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

I.S.S.N.: 0541-4040

Depósito legal: M-20.558-1992

Fotocomposición e impresión:

IMPRENTA TARAVILLA, S.L. • Mesón de Paños, 6 • 28013 Madrid

e-mail: taravilla.sl@gmail.com

La Comisión Editorial de la Revista *Música* del RCSMM, con el ánimo de mantener el principio de libre expresión, opta por aceptar artículos de opinión o estudios que la contengan, aunque no se hace responsable de las consideraciones particulares vertidas por los autores en la redacción de sus contribuciones.

Los artículos de la presente publicación han sido evaluados y aceptados de acuerdo al proceso de doble revisión ciega a través de los miembros del Comité Científico Editorial.

Música

REVISTA DEL REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA
DE MADRID

N.º 23 (2016)

Directora: ELENA ESTEBAN MUÑOZ

CONTENIDO

Presentación: <i>Elena Esteban Muñoz</i>	11
COLABORACIONES:	
Pere ROS <i>La Amiga de los Hugonotes</i>	15
Alan KOVACS <i>Una alternativa al dilema tempo-estructural del segundo movimiento del Concierto para viola de Béla Bartók</i>	33
Pedro RUBIO OLIVARES <i>El clarinete Sistema Romero. Instrumento oficial para la enseñanza del clarinete en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid</i>	45
Javier ESCRIBANO REDONDO <i>Sistemas organológicos del trombón desde el s. XIX. Aplicación en la banda de música y en el repertorio bandístico español</i>	81
María Rosa CALVO-MANZANO <i>Victor Salvi (Chicago, 1920 - Milán 2015), Arpista y Arpero. Mis vivencias con el fabricante, el músico y sus arpas por el mundo. Necrológica – Homenaje</i>	97

Natividad HERNÁNDEZ MUÑOZ	
<i>La inteligibilidad en el canto lírico</i>	123
Lola FERNÁNDEZ MARÍN	
<i>Dos piezas flamencas para piano. Nivel Principiante-Medio</i>	143
Alicia DÍAZ DE LA FUENTE	
<i>El sonido de Kaija Saariaho</i>	153
Mercedes PADILLA VALENCIA	
<i>La especialidad de contrapunto en el RCSMM a través de los reglamentos (1830-1966)</i>	165
Isaac TELLO SÁNCHEZ	
<i>Acompañamiento pianístico para Danza en los conservatorios de música españoles y Normativa aplicable</i>	181
Miriam BASTOS MARZAL	
<i>Conversaciones con Mario Camus y Sebastián Mariné: Dos lenguajes, una mirada</i>	193
TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN	
FIN DE CARRERA DE ALUMNOS DEL RCSMM	
Alumno, Jesús CAMPO IBÁÑEZ	
Tutor, Dr. D. Enrique IGOA MATEOS	
<i>La correpetición: fundamentos y propuestas para una nueva especialidad</i>	211
Alumno, Pedro GÓMEZ MARTÍNEZ	
Tutor, Dra. D ^a . Teresa CATALÁN SÁNCHEZ	
<i>Matemáticas y Música: Hacia el control de la evolución del material sonoro</i>	273
RESEÑAS	
Alejandro ROMÁN	
<i>Nueva edición discográfica del RCSMM</i>	311
Emilio GONZÁLEZ SANZ	
<i>Un retrato para Enrique Granados, el Maestro y pedagogo (1867-1916) En el centenario de su muerte</i>	313
MEMORIAS	
Elena MAGALLANES LATAS	
<i>Memoria de la Biblioteca - RCSMM. Periodo comprendido entre septiembre de 2014 y diciembre de 2015</i>	319

Eva JIMÉNEZ MANERO	
<i>Memoria del Museo - RCSMM. Periodo comprendido entre el 1 de enero y el 31 de diciembre de 2015</i>	337
RCSMM	
<i>Memoria de Actividades RCSMM - Curso 2015-2016</i>	343
<i>Documento - Actividad - Lola FERNÁNDEZ MARÍN: Béla Bartók, compositor y etnomusicólogo. Intervención en la apertura del ciclo «Béla Bartók en los Balcanes», celebrado en el RCSMM entre el 22 de febrero y el 3 de marzo de 2016</i>	349
RCSMM	
<i>Memoria de Recursos Humanos y Alumnado RCSMM - Curso 2015-2016</i>	355
NORMAS DE PUBLICACIÓN	365

PRESENTACIÓN

 Elena ESTEBAN MUÑOZ*

Tengo el enorme placer de presentar a la comunidad musical un año más, y desde hace ya cuatro, los contenidos de nuestra revista, en los que han trabajado expertos colaboradores con un afán sincero y entusiasta por compartir sus conocimientos y reflexiones de un modo franco y riguroso.

En esta ocasión los artículos abordan desde diferentes perspectivas estudios sobre *organología* (arpa, clarinete, trombón, viola de gamba y voz), *asignaturas y especialidades* (contrapunto, correpetición y acompañamiento para la danza), *constructores de instrumentos* (Antonio Romero y Andía y Víctor Salvi), *composición, compositores y su repertorio* (Música y Matemáticas, Bartok, Kaija Saariaho y Lola Fernández) y hasta sobre el *séptimo arte* (Sebastián Mariné y el cine de Mario Camus). Dos reseñas, una acerca de Enrique Granados y otra sobre la Nueva Edición Discográfica del RCSMM (*Compositores del Real Conservatorio. Solistas y Grupos de Cámara del RCSMM*), además de las Memorias del centro, completan las secciones de la revista.

Estoy segura de que los artículos publicados nos *moverán* de alguna manera: nos moverán a pensar, a investigar, a conocer y comprender, a tomar partido y, espero, a participar con nuestras propias propuestas en próximas ediciones. Decía el pianista de jazz Count Basie: *If you play a tune and a person don't tap their feet, don't play the tune* (Si tocas una melodía y una persona no *mueve* sus pies, no la toques más). Pues bien, no dudo de la continuidad de nuestra revista porque, seguramente, cada uno encontrará en ella aquel artículo que le haga «mover sus pies».

Agradezco la confianza depositada en mí por nuestra directora, D^a Ana Guijarro Malagón, para participar en esta estimulante labor editorial y haber podido aprender de nuevo de todo el proceso, además de disfrutar de las relaciones intelectuales y humanas que un trabajo en equipo como este me ha proporcionado. Destaco el puntual y preciso trabajo realizado por los *revisores ciegos*, miembros todos del Comité Científico Editorial, a los que igualmente agradezco su generosa dedicación en tiempo y esfuerzo para validar la publica-

* Profesora Titular del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas en la especialidad de Piano. Doctora en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Autónoma de Madrid. Actualmente Profesora de Piano Complementario en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y Profesora Asociada en el Departamento de Expresión Musical y Corporal de la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid.

PRESENTACIÓN

ción de los textos. Y no me olvido de la impecable labor con la que la imprenta Taravilla, a través de Javier y Antonio, ha trabajado para que nuestro «empeño» nº 23 esté ya en manos de todos.

27 de abril de 2016

COLABORACIONES

LA AMIGA DE LOS HUGONOTES

 Pere ROS*

«...but one Puritan amongst them, and he sings psalms to hornpipes.»
William Shakespeare

Fue hace ahora unos veinte años cuando la doctora Annette Otterstedt, conservadora del museo de instrumentos de Berlín, tituló un capítulo de su libro sobre la viola da gamba *Freundin der Hugonotten*,¹ un título que en castellano quedaría así: «amiga de los Hugonotes». Diríase, en efecto, que los «malolientes de la fe,» tal y como eran apodados aquellos espíritus inquietos que en Francia a principios del siglo XVI desafiaron a la vez Roma y París abrazando la Reforma, mantuvieron un afable vínculo con la viola da gamba, entonces un instrumento en fase de crecimiento, al que se le conocía como *viole* al Norte de los Pirineos. Para observar de cerca las características de dicho vínculo, que fue más allá de una convivencia de ocasión, voy a esbozar en el presente trabajo algunos caminos de investigación.

Además de los de la autora citada, otros trabajos monográficos de Bettina Hoffmann y Ian Woodfield, todos ellos enmarcados en la historia de la viola da gamba, inciden en dicha convivencia, sin profundizar no obstante en la cuestión específica que planteo en estas páginas. Para apreciarla en toda su extensión, las fuentes primarias abarcan tanto la música instrumental producida en Francia durante el siglo XVI y principio del XVII como el Psalterio de la iglesia calvinista; es obligado acudir, en el ámbito literario, a la obra de Clément Marot y de François Rabelais, ambos de la primera mitad del siglo XVI. Entre las Biblias en lengua francesa del siglo XVI han sido consultadas las de los traductores Pierre Robert (o Louis) Olivétan y Sébastien Castellion.

En el siglo XX, autores como Lucien Febvre y Gérard Defaux han dado sus visiones exhaustivas de los fenómenos antropológicos que condujeron hacia la Reforma; Émile Leonard nos legó una de las más importantes síntesis históricas del Protestantismo. Pierre Pidoux estableció el *corpus* de las melodías de los salmos calvinistas y preparó las ediciones de Claude Goudimel y de Claude

* Profesor de Viola da gamba del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

¹ OTTERSTEDT, 1994, p. 65. Para la bibliografía, véase el apéndice.

Le Jeune; la de Eustache du Caurroy estuvo a cargo de Blaise Pidoux. Finalmente, debemos añadir los nombres de Maurice W. Riley, David D. Boyden y de Barbara Schwendowius a la valiosa lista de estudios dedicados a la viola da gamba ya mencionados, por sus trabajos pioneros en los ámbitos de la pedagogía histórica de los instrumentos de cuerda, el primero; de los orígenes y posterior evolución del violín, el segundo; del entorno de la viola da gamba en la Francia de los siglos XVI y XVII, la tercera.

Paralelamente a las vicisitudes políticas del siglo XVI se desperdizaron «los espíritus más inquietos, aquellos que buscaban una religión que les permitiera gozar de la vida sin una referencia constante a la muerte; aquellos a los que la Iglesia amordazaba y reducía a una existencia enmarcada por el tránsito, fija la mirada en la renuncia. (...)

Tenían a su santo con Lefèvre d'Étaples, a su guía con Erasmo de Rotterdam. El siglo de éste, de Rabelais y de Montaigne se caracterizaba por su nostalgia de los orígenes, por su anhelo de volver a las fuentes. Los humanistas no podían contemplar el presente más que mirando continuamente hacia el pasado y tenían como referencias máximas a Cristo, Sócrates o Catón. Reivindicaban el retorno al momento de la inocencia. Cada paso, de Cristo a Pablo, de Pablo a Jerónimo o Agustín, de éstos hasta Tomás y los teólogos escolásticos, les alejaba más y más de la plenitud original, perseguidos por su recuerdo y deseosos de no haberla jamás abandonado.»²

Aumentaban las voces que reclamaban un retorno a la *sola Scriptura*, como dejó escrito en 1523 el Reformador de Zuric Ulrico Zuinglio (1484-1531), a quien a su vez escribía Enrique Glareano (Heinrich Loriti, 1488-1563), músico y teórico suizo, en los siguientes términos: «no hay libros que se compren con más avidez [que los de Lutero] (...) un librero ha vendido 1400 (...) En todas partes se habla bien de Lutero...»³ La carta era de noviembre de 1520; tres años habían pasado desde que Martín Lutero (1483-1546) se hubiera enfrentado a Roma con la denuncia del comercio de indulgencias.

Pocos decenios antes de aquellos sucesos, antes incluso de la llegada de Cristóbal Colón (1451-1506) a las islas del Caribe, un novedoso instrumento musical cristalizó en la Península ibérica, donde se le conoció como *vihuela de arco*, junto a su hermana, la *vihuela de mano*⁴. Desde allí fue llevado hasta la península vecina, donde recibió numerosos nombres basados todos ellos en la raíz *viola*; el de *viola da gamba* convivió con otros como *violone*, *violone d'arco da tasti*, *viola d'arco tastada* o bien *violon tenor*.⁵ La llegada a la curia romana

² Cf. Cf. DEFAUX, 1987, p. 23.

³ LÉONARD, 1961 [1967, p. 208].

⁴ Cf. WOODFIELD, 1984, cap. 2 y *passim*.

⁵ EGGERS, 1974, vol. II, p. 153.

del papa Alejandro VI (Rodrigo de Borja, *1431-1492-1503), a quien acompañaban numerosas gentes de su nación, propició la expansión por Italia de la vihuela de arco o *viola d'arco*. Asimismo, la conquista de Nápoles por parte de la Casa de Aragón (1443) había abierto la puerta a fructíferos intercambios culturales entre las dos penínsulas y el músico flamenco Johannes Tinctoris (ca. 1435-1511), autor de numerosos tratados sobre música, residió en aquella ciudad durante la primera etapa del dominio aragonés. En uno de aquellos ⁶ establecía la diferencia entre el *rebecum* (cuerpo tallado en la madera y forma de caparazón de tortuga) y la *viola* (aros curvos y partes del cuerpo, plano, ensambladas). Pero más allá de las propiedades morfológicas de sus instrumentos, Tinctoris evocaba un sonido capaz de elevarle a la contemplación divina. Por ello, nos dice, su uso no debe ser profano:

Y así son míos ambos instrumentos; digo que míos son. Esto es lo que les diferencia de los demás, que elevan mi alma hasta el afecto de la piedad; ambos instrumentos inflaman ardientemente mi corazón hacia la contemplación de los goces celestiales. Por ello deseo que se les reserve para las cosas sagradas y para el secreto consuelo del alma en vez de ser usados aquí y allá para fines profanos y celebraciones públicas.⁷

A pesar de las confrontaciones bélicas motivadas por las sucesivas campañas italianas de los reyes de Francia Carlos VIII (1483-1491), Luis XII (1498-1515) y Francisco I (1515-1547), este país se abrió a la gran cultura de Italia, atrayendo a músicos, arquitectos, pintores y gentes de letras. Bajo el reinado de Francisco I la corte se llenó de artistas venidos de allá; el laudista mantuano Albert de Rippe (ca.1480-1551) expandía, desde su elevada posición de *valet de chambre* real, su arte y su instrumento entre los aficionados franceses. No sorprende que, como más abajo tendremos ocasión de corroborar, también el uso de la viola da gamba se haga patente en los ambientes cultos de Francia.

La reina de Navarra Margarita de Angoúleme (1492-1549), hermana de Francisco I, no escondía sus simpatías para con la Reforma, protegiendo y salvando a más de uno de la hoguera. Su residencia en la bearnesa villa de Nérac fue refugio de pensadores proclives a la nueva religión y allí se juntaron, entre otros, el citado Jacques Lefèvre d'Étaples (ca. 1450-1536), preceptor de los infantes reales, Guillaume Briçonnet (ca. 1470-1534), obispo de Méaux y

⁶ TINCTORIS, cit. por HOFMANN, 2010 p. 100.

⁷ «*Hec itaque duo instrumenta mea sunt, mea inquam: hoc est quibus inter cetera: animus meus ad affectum pietatis assurgit: quaeque ad contemplationem gaudiorum supernorum: ardentissime cor meum inflammant. Quo malle ea potius ad res sacras: et secreta animi solamina semper reservari: quam ad res prophanas et publica festa interdum applicari.*» TINCTORIS, *op. cit.*, p. 46, cit. en HOFFMANN, 2010, p. 112.

el poeta Clément Marot (1496-1544), quien desempeñó, casi sin proponérselo, un importante papel en la difusión del culto calvinista. Aunque los conocimientos musicales de este último no dan lugar a muchas esperanzas, uno de sus epigramas nos revela una modesta convivencia con el arte de los sonidos:

*En m'oyant chanter quelque foyz
Tu te plains qu'estre je ne daigne
Musicien, et que ma voix
Merite bien qu'on m'enseigne,*

*Voyre, que la peigne je preigne
D'apprendre: ut, re, my, fa, sol, la.
Que diable veulx tu que j'appreigne?
Je ne boys que trop sans cela.⁸*

Margarita, en su obra *Le miroir de l'ame pecheresse* (París, 1533),⁹ publicó la primera traducción de Marot, la del Salmo VI, *Domine, ne in furore tuo arguas me*. Poco después, Jean Calvin (1509-1564) traducía algunos Salmos en su destierro de Estrasburgo (1538-1541).¹⁰ Después de volver a Ginebra en 1541, haciéndose con el gobierno de la ciudad, facilitó a Marot los medios para que este pudiera avanzar en la tarea de trasladar el Psalterio completo. En 1542 Etienne Roffet editaba en París la primera colección de Salmos traducidos por el poeta.¹¹ Cada Salmo tomaba una diversa forma himnica y el conjunto se enriquecía gracias a la gran variedad rítmica en sus versos. Leamos, como ejemplo, la primera estrofa del Salmo XIX, «*Coeli enarrant gloriam Dei*» con un fluido discurso en ágiles hexásilabos:

*Les cieux, en chacun lieu
La puissance de Dieu
Racomptent aux humains.
Ce grand entour espars
Nonce, de toutes pars
L'ouvrage de ses mains.*

⁸ «Oyendo a veces cómo canto / te lamentas de que decline el ser / músico, y pretendes que mi voz / bien merece que se me instruya. / Pero, tomándome la molestia / de aprender : ut, re, mi, fa, sol, la / ¿Cómo diablos quieres que aprenda? / Bastante bebo ya sin ello.» MAROT, [Rigolor], vol. I, p. 407

⁹ Cf. GUY, en *op. cit.*: *Clément Marot et son école*. Vol. II, p. 95.

¹⁰ Los Salmos 25, 36, 46, 91, 113 y 138. Cf. GUY, *loc. cit.*

¹¹ *Trente Pseaulmes de David mis en françois par Clement Marot, valet de chambre du Roy, avec privilege.* París, s. f. Según GUY *op. cit.* p. 96, el *Privilege* lleva la fecha «*du dernier iour de novembre 1541.*» sin embargo Fr. Rigolor, en la edición de la obra completa de Marot (vol. II, p. 773) da el título de *Trente-deux Pseaulmes de David etc.* y propone, como fecha de aparición, el año 1543.

*Jour après jour coulant
Du Seigneur va parlant
Par longue experience;
La nuit suivant la nuit
Nous presche et nous instruit
De sa grand' sapience.*¹²

Después de la muerte del poeta, el Salterio «ginebrino» fue completado por Théodore de Bèze (1519-1605), teólogo y lugarteniente de Calvin. La tarea de poner en música los Salmos fue encomendada a los músicos de la ciudad, entre los que destacaron Guillaume Franc (+1570) y Loys Bourgeois (ca.1510 - post 1560), basándose en melodías de factura sencilla, con alternancia de valores largos y cortos:

Pseume XIX

Et il n'y a na-tion, Lan-gue, pro-la-tion
Tant soit des tran-pes lieux, Qui n'o-yt bien le son,
la ma-niere et fa-son Du lan-ga-pe des cieux.
Leur Tour par tout s'es-tend, Et leur pro-pos s'en-tend,
Jus-ques au bout du mon-de. Dieu en eux a po-se
Pa-lais bien com-po-se Au so-leil clair et mon-de.

*Psaume XIX: 2ª estrofa de «Les cieux en chacun lieu»*¹³.

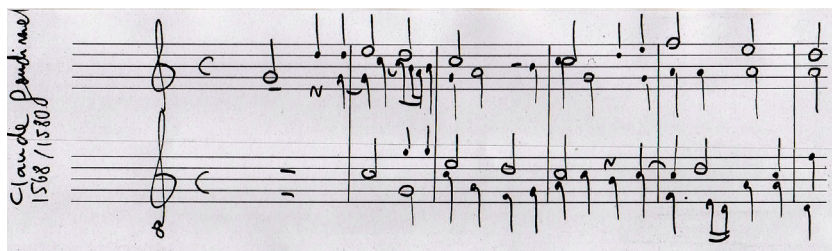
En poco tiempo, los Salmos cantados en francés se convirtieron en la divisa del culto calvinista. Los Hugonotes los usaban como estandartes: al son del Salmo 68 «*que Dieu se montre seulement*»¹⁴ entraban en batalla durante las guerras civiles de la segunda mitad del siglo.

¹² MAROT, [Rigolot] vol. II, p. 122. Siguen doce estrofas más.

¹³ *Le Psautier, «A Amsterdam chez la veuve de Schippers.1683.»* En esta tardía edición la melodía, anterior a 1544, está escrita un tono por debajo del original. Cf. LOHR, 1981, p. 76.

¹⁴ La melodía de ese Salmo se incorporó al *corpus* luterano pocos años antes en el coral *Mensch beweine deine Sünde groß*, con el que J. S. Bach construyó el monumental coro que finaliza la primera parte de su Pasión s. s. Mateo.

Claude Goudimel (ca. 1515-1572) compuso, basándose en las melodías ginebrinas, varias versiones polifónicas de los Salmos.¹⁵ Su revisión de 1562/1564 fue reconocida oficialmente por la iglesia calvinista y tuvo gran influencia en las iglesias reformadas y luteranas de toda Europa. Se cantaba en la Suiza reformada sobre todo en los hogares («*particulièrement ès maisons*») y podemos imaginar que los instrumentos musicales más manejables, entre los que estaría la sencilla viola, al igual que la gaita lo estaba para el cantor de Salmos Puritano que encabeza este trabajo,¹⁶ se hallaban al alcance de la mano de los fieles.



Incipit del Psaume XIX según Claude Goudimel (1568/1580).

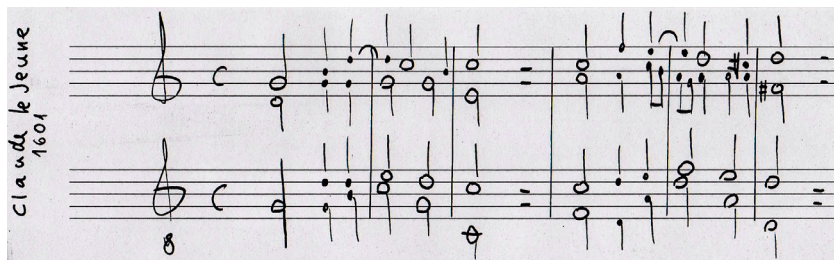
Varios músicos de renombre incidieron en este nuevo género sacro.¹⁷ Entre ellos, el hugonote Claude Le Jeune (1530-1600) compuso sucesivas versiones a varias voces del Psalterio; la de 1601 presentaba una textura homofónica,¹⁸ acorde con las consignas de la «*Académie de poésie et de musique*», institución apadrinada por el rey Carlos IX (1560 - 1574) para fomentar el cultivo de la música y de la poesía bajo la guía de los clásicos. Jean Antoine de Baïf (1532-1589), su fundador, preconizaba el desarrollo de la *musique mesurée*, en la que el verso debía estar íntimamente ligado a la música mediante la observación estricta de unas reglas prosódicas de alternancia de sílabas breves y largas.

¹⁵ En 1562, 1564 y tres en 1565.

¹⁶ *The Clown*, en: SHAKESPEARE, WILLIAM, *The Winter's Tale*, IV, 3.

¹⁷ Jacques Arcadelt (ca.1514-ca. 1557); Thomas Crequillon (+ ca. 1557); Clément Janequin (+ post 1560); también Orlando di Lasso (ca. 1532-1594); de este, *vd.* el *Premier et second livre du meslange des pseumes*, 1577.

¹⁸ Después de publicar en 1564 10 salmos «*en forme de mottetes*» obviando el empleo de las melodías ginebrinas, en 1598 aparecieron 12 motetes sobre los salmos, de 2 a 7 voces, ordenados según los 12 tonos propuestos por Glarean en su *Dodecachordon* (Basilea, 1547) y revisados por Zarlino (1571). En la edición póstuma de 1601 se halla el Salterio completo a 4 y a 5 voces, con las características contrapuntísticas mencionadas. A lo largo del siglo XVII se reeditó frecuentemente, con diversas traducciones.



Incipit del Psaume XIX según Claude le Jeune (1601).

A la muerte de Le Jeune fueron publicadas, dentro de la colección póstuma *Second livre des Meslanges*, (Ballard, 1612), tres de sus fantasías *pour les violes*. En los mismos años se publicaban unas *Fantasies à III, IIII, V et VI parties* (París, 1610) de Eustache du Caurroy (1549 - 1609). En las 42 fantasías se percibe una escritura abiertamente favorable a su interpretación por medio de la familia *des violes*, y llama la atención el uso de varias melodías del *Psautier* hugonote convenientemente disimuladas, junto a otras provenientes de la liturgia católica¹⁹

Incipit de la Sixiesme Fantasie à trois [Ps. XIX] de Eustache du Caurroy (1610).

Millares de Hugonotes fueron pasados por las armas en Francia durante la noche de San Bartolomé de 1572; entre ellos cayó, en Lión, Claude Goudimel. Durante los alborotos ocurridos a la muerte de Enrique III (1574-1589), acu-

¹⁹ Fantasías n.ºs. 1, 6, 18, 20, 25 y 27. Cf. PIDOUX, 1975, p. II.

chillado por un monje fanático, el músico y destacado miembro de la citada *Académie* Jacques Mauduit (1557-1627) salvó a Claude Le Jeune de un ajusticiamiento a las puertas de París.²⁰ Otros tuvieron mejor suerte, como Philibert Jambe de Fer (ca.1515-1566), músico hugonote de Lión, quien disfrutó de una exitosa carrera e incidió en la vida musical ciudadana, componiendo además polifonía sobre los Salmos ginebrinos. Publicó un tratado de iniciación musical con el que afianzó los conocimientos que se tenían en aquel momento sobre la flauta de pico y la travesera, el violín y la viola da gamba. En él explicaba cómo franceses e italianos afinaban la viola da gamba:

La viola que se usa en Francia no tiene más que cinco cuerdas, y la de Italia seis; la viola francesa se afina a la cuarta de una cuerda a otra sin excepción. La de Italia se afina precisamente como el laúd, es decir, cuarta y tercera.²¹

Según Jambe de Fer, gentileshombres y mercaderes preferían este instrumento, mientras que solamente tocaban el violín aquellos músicos «que viven de él, por su oficio».²² Esta sutil diferenciación hacía de la viola da gamba una compañera para ratos de ocio de gentes de bien; en bodas, pasacalles y moji-gangas se contrataba a músicos de ocasión para que, con el violín, amenizaran la danza. Esta situación cambiaría en pocos decenios a causa del extraordinario auge de este instrumento, dotado de versatilidad, potencia sonora y mimado, sobre todo, por los virtuosos italianos.

Si bien este tratado era el primero en hablar sobre la viola da gamba en Francia, varios textos habían visto la luz desde que en Basilea, ciudad suiza que

²⁰ «... lors que durant le siege de Paris il sauua les douze Modes de Claudin le Jeune, qui s'enfuyoit par la porte de Saint Denis, & les autres oeuvres qui n'estoient pas encore imprimees, de sorte que tous ceux qui s'en seruent maintenant dans leurs Concerts, en sont entierement redevables à nostre Maudit, qui arresta le bras du Sergent, qui les iettoit au feu du corps de garde, car comme il estoit de la Justice, & reconnu sçauant en Musique, il persuada aisement à la soldatesque de lui remettre le tout entre les mains, laissant immoler a leur zele la confession de foy huguenotte & seditieuse de Claudin, signee de sa main, & fulminante contre la Ligue, qui n'estoit rien moins en ce rencōtre, que l'arrest de sa mort, & sans doute prochaine, si Iacques Maudit ne s'y fut rencontré, qui leur fist entendre qu'il dechireroit cette Musique, & connoistroit dans peu d'heures s'il y auoit rien contre le service de la ville, & pour ce sujet il demanda le prisonnier pour y estre confronté, ce qu'on luy accorda sur sa preud'hommeie, & a la faueur du Capitaine son amy, avec quelques gardes, qui l'escorterent iusques au lieu de seureté, où il termina cet affaire fort adroitement.» MERSENNE, 1636: *livre septiesme* (3r. vol. pp. 64-65). En la *premiere Preface Generale au Lecteur* (vol. I), este autor atribuye a Jacques Mauduit la incorporación de una sexta cuerda a las violas.

²¹ «La viole à l'usage de France n'a que cinq cordes, & celle d'Italie en à six, la viole française s'accorde à la quarte de corde en corde sans exception aucune. Celle d'Italie s'accorde iustement comme le lucz, assavoir, quarte, & tierce» JAMBE DE FER, 1556, pp. 58-59.

²² «qu'il se trouve peu de personnes qui en use, si non ceux qui en vivent, par leur labour.» *Ibidem*, p. 63.

se abrió tempranamente a la Reforma bajo la guía de Johannes Oecolampadius (1482-1531), se publicara en 1511 *Musica getuscht* de Sebastian Virdung (*ca. 1465). Sin mencionar en el título a la viola da gamba, aparece no obstante una ilustración de este instrumento (*Großgeige*), a la vez que recomienda expresamente la lectura de la tablatura, común a los instrumentos con trastes, como beneficiosa para su aprendizaje. Para ello se sirve de canciones de amplia difusión en la época, como por ejemplo «*Heylige, onbeflcte zart Iunckfrawschaft Marie*», una loa a la Virgen María muy difundida en Alemania. Seis años después Martín Lutero rompía con la Iglesia Católica publicando las tesis contra las indulgencias en Wittenberg (1517, 1521). El culto mariano y el de los santos se erradicaron en las zonas de influencia de la Reforma y la canción impresa por Sebastian Virdung no tenía más remedio que desaparecer de los libros pedagógicos, en los que sí podemos hallar numerosas canciones tanto alemanas como francesas.²³

Varias publicaciones sobre la viola da gamba siguieron a la del autor suizo: Hans Judenkünig (1523), Martin Agricola (1529, 1532 y 1533), Hans Gerle (1532, 1546) Giovanni Lanfranco (1533), Silvestro Ganassi (1542 y 1543) o Diego Ortiz (1553).²⁴ En esos pocos años los pedagogos de la viola da gamba dieron un paso gigantesco. Veamos, por ejemplo, como en el proemio de la *Regola Rubertina*, Silvestro Ganassi mezcla la máxima que adornaba la entrada del templo de Apolo en Delfos (*nosce te ipsum*²⁵) con el orgullo de pertenecer a la religión cristiana. Más adelante describe la postura idónea del intérprete o bien recomienda aprender de aquellos que practican la esgrima, quienes se ejercitan con ambas manos para, si fuera preciso, poder sostener la espada con la mano izquierda y, de este modo, salvar la vida. Incluye, además, algunos nombres ilustres en el ámbito interpretativo como Alfonso da Ferrara, Ioan Battista Ciciliano y Francesco da Milano, remarcable inclusión esta por tratarse de un laudista.²⁶

Tres años antes de la aparición del tratado de Jambe de Fer, el aragonés Miguel Servet (1511-1553) fue condenado a la hoguera por Jean Calvin. En medio de ambas fechas Sébastien Castellion (1515-1563) publicó en Basilea

²³ Cf. GERLE, 1546.

²⁴ RILEY, 1954. Cap. 1, pp. 1-55.

²⁵ «*Il piu celebrato & riverito pruerbio, che habbia lantiguita, & quasi dato dalla bocca di Dio illustre Signor è questo CONOSCI TE MEDESIMO cioe la sostanza dell'anima tua: ...*» GANASSI, [1542], prefacio «*Allo illustre signore Ruberto Strozzi Silvestro dal fontego*». También Erasmo incidió en este apotegma, recordando que nos inclina a la moderación y a la mesura, para que no nos sintamos atraídos por empresas que nos exceden y para las que somos indignos. Cf. *Érasme. Oeuvres choisies*, Trad. J. Chomar. Le livre de poche, 1991 p. 365.

²⁶ Cf. GALLEGÓ, 2008, p. 20.

su traducción francesa de la Biblia.²⁷ Originario de la región de Bugey, entre la Saboya y la región de Lión, este erudito había abrazado la Reforma después de la lectura de la *Institutio Christianae Religionis*, de Calvin, publicada por primera vez en Basilea el 1536. Halló cobijo en Ginebra, donde le fue confiada la dirección de la escuela. Al expresar públicamente su repulsa ante el homicidio perpetrado por Calvin en nombre de Dios tuvo que emigrar a Basilea. Pero también al otro lado de la frontera ardían sin tregua las hogueras; las Guerras de religión estaban a punto de estallar.

Desde que en 1523 Jacques Lefèvre d'Étaples publicara en París la traducción del Nuevo Testamento y en Anvers, cinco años más tarde, la traducción de la Biblia completa, numerosos fueron los editores que pusieron al alcance del vulgo los libros sagrados, burlando la vigilancia de los doctores de la Sorbona, celosos de salvaguardar el monopolio de la exégesis, puesto que el pueblo no conocía el latín y así debía permanecer. En 1535 se publicaba en Neuchâtel la traducción de Pierre Robert (o Louis) Olivétan²⁸ (ca. 1506-1538), un humanista nacido, como Calvin, en Noyon y que simpatizaba con la Reforma, motivo por el cual huyó en 1528 de Francia. Su Biblia traducida al francés obtuvo el reconocimiento oficial de los doctores de Ginebra y fue corregida y reimpressa en varias ocasiones, hasta convertirse en la Biblia oficial de la Reforma francófona.²⁹

Los instrumentos musicales que aparecen en los textos bíblicos y de modo especial en los Salmos son, en hebreo, principalmente «kinnôr» y «nébel», tradicionalmente asociados al arpa y a la cítara³⁰. El traductor podía bien mantener los términos hebreos, como hizo Auguste Latouche (1783-1878) en el siglo XIX,³¹ o bien trasladarlos a los instrumentos coetáneos de uso común, a la manera de los pintores que no tenían reparos en representar escenas contemporáneas para recrear aquellos momentos bíblicos que debían ser trasladados a la tela. Olivétan, sin ir más lejos, formuló en el prefacio de la edición *princeps* de su traducción un acertado criterio para aquellos términos que se refieren a los instrumentos musicales:

²⁷ *La Bible nouvellement translátée...* 1555 [2005].

²⁸ *La Bible ...*, 1535. Para la cuestión de los nombres de Olivétan, cf. BOGAERT (ed.), 1991, p. 66.

²⁹ Théodore de Bèze terminó su revisión en 1588. Siguieron la de Jean Diodati en 1644, de Samuel Demarets (Ámsterdam, 1669), de David Martin (*ibidem.*, 1707) y de J. F. Ostervald (Neuchâtel, 1711). Cf. BOGAERT (ed.), 1991 en *loc. cit.*

³⁰ Agradezco a Carlos Andrés Segovia sus precisas y valiosas informaciones filológicas.

³¹ Véase el Salmo 57, 9: «*Eveillez-vous, ma gloire, éveillez-vous, Nabal et Canour; je m'éveillerai dès l'aube du matin, je chanterai la grandeur de mon maître...*» en: *Psaumes de David*, [texto hebreo] / *traduction fidèle / d'après / le texte hébreu universellement admis, / par / Auguste Latouche, Chanoine d'Angers. / 2ème. édition / Rennes, l'Anciennes librairies Vatar et Jausions. / 1845.*

Sería asimismo difícil el querer asignar determinados nombres y reducir a nuestros usos los instrumentos de música en los cantos antiguos (sobre los cuales se cantaron los salmos) puesto que todos los instrumentos musicales en los nuevos cantos (como corresponde a otros instrumentos) cambian de una época a otra. Ciertamente es que *Josephus* hace mención en algunos lugares de diversos instrumentos: pero dejó a juicio de otros si son los adecuados.³²

Poco después de la de Olivétan aparecía una nueva traducción, la *Bible à l'épée* (Ginebra, 1540). Dos más precedieron la traducción francesa de Sébastien Castellion: en 1546 («Biblia de Ginebra») y 1553 (Biblia de Robert Estienne). En una carta a su amigo español Francisco de Enzinas (1518-1552) del 20 de junio de 1549 dice Castellion: «Acabo de terminar la traducción latina de la Biblia. Voy a empezar con la traducción francesa.»³³ Si en la versión latina del Pentateuco de 1546³⁴ se había mostrado audaz en la traducción de algunos términos (por ejemplo *angelus* devenía *genius*, *baptizare* se convertía en *lavare*, la *synagoga* era llamada *collegium* y *ecclesia* era *respublica*),³⁵ en su traducción latina³⁶ Castellion elegía un estilo noble y altisonante, mientras que posteriormente eligió, para la traducción francesa, términos que el vulgo reconocía de inmediato. Por ejemplo, *circuncire* («circuncidar») se convierte en *rongner*; *catéchiser* («catequizar») deviene *enseigner*, *holocauste* es sustituido por *brulage* y *cène* por *souper* («cena» o bien el catalán «sopar»). Si en el *almâh* de Isaías (VII, 14) la Vulgata ve a una vírgen («*virgo concipiet*»), Castellion traduce «*filie enceinte*»; la amada del Cantar de los Cantares tiene «*tétins*» (IV, 1).³⁷

Volvamos en este punto al análisis organológico y observemos cuáles instrumentos del entorno campesino francés de mitades del siglo XVI reemplazaron a los citados «*kinnôr*» y «*nébel*» hebreos. En el Salmo 33 (32 según la *Vulgata*), «*Exultate justi in Domino, rectos*», Jerónimo había traducido el segundo versículo en estos términos:

*Confitemini Domino in cithara;
In psalterio decem chordarum psallite illi,
Cantate ei canticum novum;*

³² «Attendu que tous instrumentz de musique es chantz nouveaux (comme generalement autres instrumentz) se changent de temps en temps. Vray est que Josephus fait mention en aucuns lieux des diuers instrumentz: mais combien ilz soyent propres i en laisse iuger aux autres.» En: *La Bible, ...tr. Olivétan • Apologie du translateur*.

³³ «Je viens de terminer la traduction latine de la Bible. Je vais commencer la traduction française» Cit. por ROUBAUD, JACQUES: *Préface à La Bible nouvellement traduite...1555* [2005] p. 59.

³⁴ *Moses latinus*, 1546.

³⁵ Cf. ROUBAUD, JACQUES, *ibidem*.

³⁶ *Bible latine*, 1551.

³⁷ Cf.: FOUCHÉ, PASCAL y otros: *Dictionnaire ...*, 2002-2011. Vol. 1, p. 265 y ss.

Olivétan escribió, en su traducción de 1535:

*Louez donc le Seigneur par harpe et violle
chantez a luy par instrument de dix cordes.*

A su vez, Marot versificó el pasaje acelerando el ritmo prosódico por medio de pentasílabos y añade algún que otro instrumento:

*Sur la douce harpe
Pendué en écharpe
Le Seigneur louëz:
De luts, d'épinettes,
Saintes chansonnettes
A son Nom jouëz.³⁸*

En la traducción de Sébastien Castellion solamente aparecen dos instrumentos: el arpa y, evocando la lengua de origen, el «nable». Otros se divisan en segundo plano, difuminados:

*Prisez le Seigneur à tout la harpe,
chantez-le au nable à dix cordes.
Chantez-lui une chanson nouvelle,
jouez bien des instruments avec une gaie chanterie!³⁹*

Partiendo de un solo versículo del Salmo 33 (32), un rico muestrario organológico se abre ante nuestros ojos. Del *Psalterio decachordo* de la Vulgata de Jerónimo hemos pasado, en sendas traducciones correspondientes a los años 1535, 1542 y 1555, al arpa, viola, laúd («luz»⁴⁰), espineta y un instrumento de diez cuerdas que aparece además como *nable à dix cordes*. La presencia de la viola da gamba en la traducción de Olivétan revela una cierta familiaridad con dicho instrumento, aunque no sea comparable a la de los omnipresentes arpa y laúd.

Otro bello ejemplo de adaptación a la realidad musical coetánea nos lo brindan las traducciones del Libro de Daniel (Cap. 3,5), a raíz de la narración del momento en el que el profeta se niega a obedecer las órdenes del heraldo de Nabucodonosor, rey de Babilonia, por las que todo el mundo deberá pos-

³⁸ PSEAUME XXXIII. Traducción de Clement Marot. Ortografía de la edición de Ámsterdam del Psalterio, 1683: «...chez la veuve de Schippers».

³⁹ *La Bible nouvellement translatee...1555* [2005], p. 1183.

⁴⁰ Otras grafías del mismo instrumento en las fuentes francesas son, por ejemplo: *luc - lucts, lut - luts, luth, lutz...*

trarse ante la estatua dorada del monarca en cuanto suenen los instrumentos musicales. Así escribió la escena la Vulgata:

Et praeco clamabat valenter: Vobis dicitur populis, tribubus, et linguis: In hora qua audieritis sonitum tubae, et fistulae, et citharae, sambucae, et psalterii, et symphoniae, et universi generis musicorum, cadentes adorete statuam auream quam constituit Nabuchodonosor rex.

En la Biblia de Olivétan la misma escena es como sigue:

Et ung herault cryoit fort disant: On faict ascavoir a vous peuples nations et langues que a lheure que vous oyrez le son du cors du clairon du tabourin de la harpe du psalterion de la doulceine et de toute espece de musique vous vous jetterez bas et vous enclinerez devant limage dor que le roy Nabuchodo-nosor a faict dresser.

La versión de Castellion difiere solamente de la anterior en la elección de los instrumentos que darán la orden de adorar al rey:

Un héraut cria hautement en cette manière: On vous fait assavoir, peuples, et nations, et langues, qu'incontinent que vous orrez le son de trompe, musette, harpe, doucine, psaltérion, viole et de tous instruments de musique vous avez à vous jeter à terre et adorer l'image d'or que le roi Nabucodonosor a fait dresser.

Reunamos nuevamente los términos latinos y franceses por los que se nos ha dado a conocer la escena del libro de Daniel y nos hallaremos ante los siguientes instrumentos: - Cordófonos: *cithara, sambuca*,⁴¹ *psalterium* / *psaltérion, symphonia* / *musette, harpe, viole*. - Aerófonos: *tuba, fistula, cor, clairon, doulceine* / *doucine, trompe*. - Idiófonos: *tabourin*.

Llegados a este punto, podríamos bucear en las sucesivas traducciones de la Biblia que el siglo XVI nos legó y observaríamos cómo la elección de unos instrumentos musicales acordes con la realidad coetánea se desplaza hacia nuevas aportaciones, mientras que se abandonan otras formas instrumentales en declive. Pero nos alejaríamos excesivamente del marco inicial. Por el contrario, mantengámonos dentro de él y volvamos a los años del reinado de Francisco I entrando, no sin precaución, en la obra de un autor al que el mismo rey escuchaba con

⁴¹ Para describir este instrumento, Ramón Andrés (ANDRÉS, 2009 p. 393) cita a Arístides Quintiliano (siglo II o III d. C.): «es posible encontrar que la lira es análoga a lo masculino por su mucha gravedad y aspereza, y la *sambyke* a lo femenino por carecer de nobleza y conducir a la languidez, pues es muy aguda como consecuencia del pequeño tamaño de sus cuerdas.» (*Sobre la música, II, 85*). En cambio Pietro Cerone incluyó esta voz en la enumeración de instrumentos de viento (CERONE, 1608; libro XXI, p. 1038).

deleite, como afirma el propio François Rabelais (1494-1553),⁴² monje secularizado y vuelto a las órdenes que lanzaba, por entre las biografías de sus Gigantes,⁴³ dardos mortíferos con su crítica de los acontecimientos y personajes coetáneos. Optó, como hiciera Erasmo, por encubrir sus convicciones manteniendo una tregua con la Iglesia y el Estado, «envuelto en la capa del estudioso o bien tocado con una caperuza de bufón, mientras engañaba la brutalidad con astucia, a la manera de Ulises».⁴⁴ No quedó la música al abrigo de su torrente narrativo, con un óptimo conocimiento de la realidad musical del momento tal y como vemos en la larga lista de compositores con la que adorna el prólogo del *Quart livre*, algunos con curiosa grafía: Olkegan, Hobrethz, Constantio festi, Adrian Villart.⁴⁵ Destaquemos, entre sus numerosas citas musicales, una en la que se refiere a sus preferencias sonoras, por boca de Panurge:

Más me complazco en el son de la rústica gaita que en los canturreos de laúdes, rebeles y violines áulicos.⁴⁶

Quando de cuerdas se trata, Rabelais, en 1552, veía ante sí violines y arpas, «*violons et harpes*».⁴⁷ Sin embargo, en 1535 publicó su *Gargantua*, donde narra la infancia y juventud de este gigante, relatando cómo el protagonista se solaza con sus mentores y compañeros de juegos mientras canta polifónicamente y se inicia en algunos instrumentos: el laúd, la espineta, el arpa, la flauta travesera y la de pico, la viola da gamba y el sacabuche.⁴⁸ El violín no ha despertado en el joven gigante ningún interés. Huelga decir que, en esa fecha temprana, el violín no ha adquirido la relevancia de la que disfruta ya la viola da gamba. Solo

⁴² «*Allors me dictes que de telles calumnies avoit esté le defunct roy François d'eterne memoire, adverty: et curieusement aiant par la voix et pronunciation du plus docte et fidele Anagnoste de ce royaume ouy et entendu lecture distincte d'iceulx livres miens ...*» RABELAIS, D) «*A tresillustre prince ...*» *loc. cit.*, [1994, p. 520].

⁴³ RABELAIS, B) y A)

⁴⁴ ZWEIG, 1936 [1987, p. 77].

⁴⁵ Por: Johannes Ockeghem (ca.1420-1495), Jacob Obrecht (ca.1452-1505), Constanzo Festa (+1545) y Adrian Willaert (ca. 1480-1562). La lista comprende 58 compositores, algunos coetáneos de Rabelais y otros de generaciones anteriores. Muchos de ellos trabajaron en la corte de Francisco I; otros nombres corresponden a diversos compositores flamencos, italianos o bien españoles (Cristóbal de Morales, ca. 1500-1553). *Cf. op. cit.* en RABELAIS D) [1994, p. 530].

⁴⁶ «*Plus me plait le son de la rustique cornemuse, que les fredonnements des lucz, rebecz, et violons auliques*» RABELAIS, C) *chap. XLVI* [1994, p. 494]. *Cf. CARPENTER, N.C.: Rabelais and Music.* Univ. N. Carolina, 1954.

⁴⁷ «*Des boyaulx on fera chordes de violons et harpes desquelles tant chèrement on vendra, comme si feussent chordes de Muncan ou Aquileie. Que pensez vous?*» RABELAIS, D) *Chap. VI* [1994, p. 551].

⁴⁸ «*Aprés se esbaudissoient à chanter musicalement à quatre et cinq parties, ou sus un thème à plaisir de gorge. Au regard des instrumens de musique, il aprint jouer du luc, de l'espinette, de la harpe, de la flutte de Alemant et à neuf trouz, de la viole, et de la sacqueboute*» RABELAIS B) *Chap. XXIII, loc. cit.* [1994], p. 67.

cinco años antes había sido realizada la que se considera primera representación pictórica de un violín por Gaudenzio Ferrari (ca.1475-1546).⁴⁹

Aunque Rabelais no fue calvinista, sus convicciones y constelación de amistades le empujaron a adoptar una actitud abierta para con los «mal olientes de la fe.» Estos fueron también numerosos en los Países Bajos, aunque el monarca español Felipe II no podía aceptar bajo sus dominios la más leve heterodoxia, reprimiendo tenazmente la «herejía.»

El músico Samuel Mareschal (1554-1640), oriundo de Tournai (Bélgica) era de confesión protestante, motivo por el cual emigró en plena juventud a Basilea. Allí, donde el órgano había recuperado su antigua función litúrgica, obtuvo en 1576 el cargo de profesor de música de la Universidad. En 1589 publicó un breve tratado de iniciación a la música,⁵⁰ destinado a los estudiantes que garantizaban el culto cantando y tañendo las violas da gamba. Después de la dedicatoria a Samuel Gryneo, rector de la Universidad de Basilea, encabezada con un precioso verso de la Biblia: «*Vt Smaragdus in auro sic Musica in vino*»⁵¹ y con un preámbulo destinado a la «juventud amante del arte y de la virtud,» siguen unas páginas de ejercicios para voces (blancas) y, al final, algunas reglas básicas para tañer la viola da gamba.

Así pues me he tomado el esfuerzo de propagar este noble arte, por amor a la querida juventud que me ha sido encomendada, dejando por escrito este corto *Compendium* o método, en el que he plasmado las reglas más necesarias del modo más resumido posible. Queridos alumnos, deseo que lo aceptéis e incorporéis con corazón alegre, ejercitándoos tan largamente como sea necesario, hasta que la poseáis por completo. Entonces os revelaré fiel y seriamente todo lo que debéis conocer, siempre con la ayuda de Dios. Tres de noviembre de 1589.⁵²

⁴⁹ «La Virgen del naranjo» en Vercelli (Italia septentrional). Cf. BOYDEN, 1965, [1990, p. 19 y *passim*].

⁵⁰ MARESCHAL, 1589.

⁵¹ «Esmeralda montada sobre pieza de oro, / así el canto de los músicos junto al vino selecto.» Libro del Sirácida (Eclesiástico) XXXII, 6, en: La Biblia, traducción interconfesional; BAC, 2008. Castellion tradujo así el versículo: «*et chanson de musique auprès d'un bon vin est comme un émeraude enchassé en un vaisseau d'or.*» El «canto» o «melodía» de la música, más bien que de los músicos, es más literal, según afirmación de C. A. Segovia.

⁵² «*Nun zu fortpflanzung dieser edlen Kunst / hab ich der lieben Jugend zuliebe / die mir in dieser zeit zu vnderrichten befohlen worden / die mühe an dieses kurze Compendium oder vnderrichtung gewendet / darinnen ich die nohtwendigsten Regulas diese Kunst zu lernen verfasset / vnd solliches alles auff das aller kürzest. Das wöllet nun / liebe Schuler / mit freudigem herzen auff vnd annehmen / vnd euch so lang darinnen vben / biß ihr die ergriffen: da ich dann hernach / was ferner hierzu erfordert wird / euch auch getrewlich vnd ernstlich mittheilen vnd eröffnen will / alles vermittelt der hilff Gottes. Den 3. November 1589.*» MARESCHAL, 1589, preámbulo «*An die Kunst und Tugendliebende Jugend der Schule zu Basel.*»

La finalidad pedagógica del tratado es patente: se trata de propiciar el canto y la música instrumental entre los estudiantes al servicio del culto divino. Están representados tres paradigmas del diapasón de la viola con los tonos distribuidos en los tres mástiles de tiple, contralto o tenor y bajo⁵³. Cada uno tiene cinco cuerdas; la distancia entre las tallas es de cuarta entre bajo y tenor (o contralto) y quinta entre esta y el tiple. Las cuerdas se afinan por cuartas.

La labor de Samuel Mareschal todavía en la avanzada fecha de 1628 quedó documentada gracias al pastor Hans Jakob Menzinger (1604-1668), quien en su autobiografía relataba la ceremonia del nombramiento como *magister artium*. Seis violas, dirigidas por el «viejo organista» Samuel Mareschal, ofrecieron una música *fort belle*.⁵⁴ El mismo cronista narraba como, en ocasión de su boda (1632), los cantos que se oyeron en la ceremonia se acompañaron de tres violas, dos triples y una bajo. Durante la bendición se interpretó el Salmo 128, a cinco voces; después, las tres violas da gamba animaron la fiesta con *Intraden, ein Passomezzo, etc.*⁵⁵

Aunque el mismo Mareschal estableciera como regla, en su *Porta Musices* de 1589, la afinación de las violas por cuartas en los tres tamaños, manteniendo la disposición descrita por Jambe de Fer, es posible que las violas citadas por el pastor Menzinger estuvieran ya afinadas a la manera italiana (tercera mayor en las cuerdas centrales rodeada de cuartas), tal y como Marin Mersenne (1588-1648), basándose en una comunicación procedente de Italia,⁵⁶ apuntaba en su tratado de 1636. Poco después la familia se disgregaba y solo pervivió, junto al más grave, el instrumento más agudo, pronto transformado en el *pardessus*.⁵⁷ La *basse de viole*, como instrumento solista y dotada poco más tarde de siete cuerdas, emprendía en Fancia una brillantísima carrera que llegó hasta la 2ª mitad del siglo XVIII, siempre en pugna con la familia del violín por el dominio de la escena. Paralelamente a este proceso, con el Edicto de Nantes (1598) promulgado por Enrique IV (1589-1610), Hugonotes y católicos alcanzaron una convivencia no exenta de tiranteces. *Les violes*, afinadas en adelante a la manera italiana, perdían el genuino carácter de «amigas de los Hugonotes» y entraban en la corte real rodeadas de un ambiente ajeno a las guerras de religión del siglo anterior. Bajo los *très chrétiens* monarcas y con el implulso de la Contrarreforma, el Catolicismo se reafirmó en toda Francia.

⁵³ «*Wie man die Claves auff den Violen Kragen im Baß / Tenor oder Alt / und Discant / zu zeichnen pflegt*» *op. cit.*, p. 14.

⁵⁴ Cf. BONHÔTE, pp. 3-16.

⁵⁵ Cf. *Ibidem*.

⁵⁶ «...voicy comme les Italiens marquent cet accord que l'on m'a enuoyé de Rome,...» MERSENNE, 1636, *livre IV*, p. 194.

⁵⁷ Cf. SCHWENDOWIUS, 1970; p. 38.

Fuentes bibliográficas

- CERONE, PEDRO: *El Mellopeo y Maestro...* Nápoles, 1613.
- GERLE, HANS: *Musica und Tabulatur ...* Nuremberg, varias ediciones (aquí: 1546).
- GANASSI, SILVESTRO:
Regola Rubertina / Regola che insegna sonar de viola darcho tastada de Silvestro ganassi dal fontego [Venecia, 1542].
Letitione seconda pur della prattica di sonare il violone d'arco da tasti [Venecia, 1543].
- JAMBE DE FER, PHILIBERT: *Epithome musicale des tons, sons et accordz, es voix humaines, fleustes d'Alleman, Fleustes à neuf trous, violes, & Violons*. Lión, 1556.
- La Bible nouvellement translatee avec la suite de l'histoire depuis le temps d'Esdras jusqu'aux Maccabées: et depuis les Maccabées jusqu'à Christ. Item avec des annotations sur les passages difficiles. Par Sebastian Chateillon. A Bale, pour Iehan Heruage, l'an M. D. LV.* Edición de Bayard. París, 2005.
- La Bible, translatee par Pierre Louis (Robert) Olivétan.* Neuchâtel, 1535.
- MAROT, CLEMENT: *Oeuvres complètes*, Ed. François Rigolot (2 vols.). París, 2007.
- MARESCHAL, SAMUEL: *Porta musices: Das ist Eynführung zu der Edlen kunst Musica: Mit einem kurtzen Bericht vnd Anleitung zu den Violen: Auch wie ein jeder Gesang leichtlich anzustimmen seye.* - S. Henricpetri. Basilea, 1589.
- MERSENNE, MARIN: *Harmonie Universelle*. París, 1636.
- RABELAIS, FRANÇOIS:
 A) - *Pantagruel, roy des Dipsodes, restitue a son naturel, avec ses faictz & prouesses espouventables: composez par M. Alcofribas abstracteur de quinte essence.* Lión, 1542 (primera publicación en 1532).
 B) - *La vie treshorricque du grand Gargantua, pere de Pantagruel iadis composee par M. Alcofribas abstracteur de quinte essence.* Lión, 1542 (primera publicación en 1535).
 C) - *Le Tiers livre des faicts et dictz Heroïques du bon Pantagruel: Composé par M Fran. Rabelais docteur en Medecine (...)* A Paris, 1552.
 D) - *Le quart livre des faicts et dictz heroïques du bon Pantagruel composé par M. François Rabelais docteur en Medecine A Paris (...)* 1552.
 (*Oeuvres complètes*. París, Gallimard, 1994).
- TINCTORIS, JOHANNES: *De inventione et usu musicae*. Nápoles, entre 1480-1487.

Bibliografía:

- ANDRÉS, RAMÓN: *Diccionario de instrumentos musicales*. Barcelona, 2009 .
- BOGAERT, PIERRE-MAURICE, ed.: *Les Bibles en français. Histoire illustrée du Moyen Age à nos jours*. [Turnhout, Bélgica] Brepols, 1991.
- BONHÔTE, JEAN-MARC: *SAMUEL MARESCHAL, Melodiae suaves et concinnae psalmorum aliquot atque hymnorum spiritualium... 1622*. Wissenschaftliche Abhandlungen. T. XXV - Institute of Medieval Music, Ltd., Nueva York, 1971.
- BOYDEN, DAVID D.: *The history of violin playing from its origins to 1761*. Oxford, 1965, [1990].
- DEFAUX, GÉRARD: *Marot, Rabelais, Montaigne: l'écriture comme présence*. Champion. Paris / Ginebra, 1987.
- EGGERS, WOLFGANG: *Die «Regola Rubertina» des Silvestro Ganassi, Venedig 1542/43. Eine Gambenschule des 16. Jahrhunderts*. Kassel, 1974.
- FEVRE, LUCIEN: *Le problème de l'incroyance au 16e. siècle: la religion de Rabelais*. París, 1947 [1988] - *El problema de la incredulidad en el siglo XVI. La religión de Rabelais*. Trad. José Almoína. México, 1959.

PERE ROS

- Del mismo: *De 1560 à 1660: la chaire des hommes en: Le préclacissisme français*, J. Tortel éd. Paris, 1952.
- Del mismo: *Philippe II et la Franche-Comté*. Paris, 1911 [1970].
- FOUCHÉ, PASCAL y otros: *Dictionnaire encyclopédique du livre*. Paris, 2002 - 2011.
- GALLEGO, ÓSCAR: *Aspectos del humanismo en los tratados de Silvestro Ganassi*. Madrid, RCSMM, 2008.
- GUY, HENRY: *Histoire de la poésie française au XVIème siècle*. Paris, 1920.
- HOFMANN, BETTINA: *La viola da gamba*, Palermo 2010 - *die Viola da Gamba*, Beeskow / Alemania, 2014.
- LÉONARD, ÉMILE G.: *Historie générale du Protestantisme*. Paris, 1961-1964 - *Historia general del Protestantismo*. Barcelona, 1967.
- LOHR, INA: *Solmisation und Kirchentonarten*. Zurich, 1981.
- OTTERSTEDT, ANNETTE: *Die Gambe, Kulturgeschichte und praktischer Ratgeber*, Kassel, Bärenreiter, 1994.
- PIDOUX, BLAISE: *Eustache du Caurroy, oeuvres complètes*. Nueva York, 1975.
- PIDOUX, PIERRE: *Le psautier huguenot de XVIe siècle*. Basilea, 1962.
- RILEY, MAURICE W.: *The teaching of bowed instruments from 1511 to 1756*. Michigan, 1954.
- SCHWENDOWIUS, BARBARA: *Die solistische Gambenmusik in Frankreich von 1650-1740* Ratisbona, 1970.
- WOODFIELD, IAN: *The Early History of the Viol*. Cambridge, 1984.
- ZWEIG, STEPHAN: *Castellion gegen Calvin*. 1936. [Frankfurt, 1987] - *Conscience contre violence ou Castellion contre Calvin*, Grasset, Paris, 1946.

UNA ALTERNATIVA AL DILEMA TEMPO-ESTRUCTURAL DEL SEGUNDO MOVIMIENTO DEL *CONCIERTO PARA VIOLA* DE BÉLA BARTÓK

 Alan KOVACS*

Dedicado a mi querido maestro Prof. Rainer Moog

1. Introducción

Béla Bartók no pudo concluir su *Concierto para viola* debido a su prematuro fallecimiento (1945), y la labor de reconstruir la obra a partir del bosquejo original fue encomendada a Tibor Serly, un amigo de la familia, violista y compositor. La obra se publicó en la editorial Boosey & Hawkes como *Concerto for Viola and Orchestra op. posth. Prepared for publication from the composer's original manuscript by Tibor Serly*.

El manuscrito consta de una serie de folios sin numerar y sin un orden aparente, en el que se alternan ideas iniciales con otras ya desarrolladas, folios en blanco, y otros que tienen unos pentagramas escritos en un sentido, y en la parte inferior en sentido inverso. En otras palabras, el manuscrito es un bosquejo que se encuentra en una etapa muy temprana del proceso creativo, en el que solo el autor podía reconocer la obra «terminada», tal como le escribía en una carta, el 8 de septiembre de 1945, a William Primrose.

Teniendo en cuenta estos antecedentes hay que reconocer que, por un lado, fue un trabajo muy arduo y meritorio de Serly el extraer una obra completa de un manuscrito que se encontraba en un estado tan incipiente. Aunque también hay que añadir que se tomó muchas libertades en su reconstrucción, agregando compases y dobles cuerdas sin una necesidad que lo justificara, cambiando pasajes enteros de tonalidad, o de octava, y un largo etcétera. La obra fue publicada por la editorial oficial de la obra bartokiana, y como casi

* Profesor de Viola en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

nadie tuvo acceso al manuscrito para su cotejo, este fue —el *Concierto para viola* de B. Bartók— para todos los violistas durante medio siglo. Una de las obras fundamentales, y más interpretadas en público, del repertorio de viola.

Sin embargo, el hecho de que, con el tiempo, cada vez fueran más los estudiosos que tuvieron acceso al manuscrito, y comprobaron que había numerosas diferencias entre éste y la edición de Serly, fue creando la necesidad de una versión más auténtica, que se concretó en una segunda reconstrucción publicada como *Viola Concerto, Revised Version* editada por Peter Bartók (1995). Posteriormente también hubo una tercera reconstrucción editada en Nueva Zelanda por el violista Csaba Erdélyi (2002). Estas dos últimas versiones se caracterizan por suprimir las notas agregadas por Serly y poner los pasajes en su registro original, pero, esencialmente, mantienen el esquema formal del *Concierto*: en tres movimientos entrelazados, que se tocan casi sin solución de continuidad, como lo propuso Serly en su reconstrucción.

El primero que realizó un análisis crítico de la reconstrucción del *Concierto* fue el musicólogo húngaro Sándor Kovács. En un primer artículo, «*Reexamining the Bartók/Serly Viola Concerto*» (1981), señala algunas incongruencias entre la reconstrucción de Serly y el manuscrito, además de enumera una serie de errores de lectura del bosquejo manuscrito.

En un segundo artículo, «*Formprobleme bei Bartók's Viola Konzert*» (1982), remarca que Serly en vida siempre insistió que básicamente el *Concierto* ya estaba terminado por Bartók, y que él se había limitado a completar algunos sitios vacíos y, primordialmente, había realizado la orquestación del acompañamiento orquestal. No obstante, cuando él mismo dejó una fotocopia del manuscrito del *Concierto* en 1963 en el Archivo Bartók de Budapest, los investigadores pudieron comprobar que la obra, según el estado del bosquejo original, estaba muy lejos de estar terminada. Y Kovács concluye (1982, p. 391):

Die allbekannte, weithin akzeptierte Rekonstruktion von Serly in ihrer dreisätzigen attacca-Form und ihren Überleitungen wird durch Bartóks Manuskript eindeutig als nicht authentisch ausgewiesen.

La muy conocida, y ampliamente aceptada reconstrucción de Serly con sus tres movimientos y transiciones en forma de *attacca* resulta, al compararse con el manuscrito, como no auténtica¹.

En mi tesis doctoral (Kovacs, 2013), dedicada a este *Concierto*, no he entrado a analizar en profundidad la problemática del segundo movimiento porque, además de otros temas, la investigación se centra en el primer movi-

¹ Traducción del autor.

miento. Sin embargo, menciono que una de las hipótesis que baraja Sándor Kovács en su artículo *Formprobleme* (1982) es la más plausible en resolver las contradicciones entre el manuscrito y la reconstrucción de Serly del segundo movimiento. Quiero centrar este artículo en el análisis de estas contradicciones y sugerir una hipotética solución.

2. La problemática del segundo movimiento del *Concierto para viola* de Bartók

Si nos remitimos a los documentos que hoy tenemos a nuestro alcance: el manuscrito, accesible a través de la edición facsímil (P. Bartók, 1995) y las cartas de Béla Bartók a William Primrose (D. Maurice, 2004), se puede afirmar que el segundo movimiento tal como está publicado en las tres reconstrucciones mencionadas no coincide con las indicaciones esbozadas por el autor. Hay dos argumentos que avalan esta afirmación:

1) El pasaje ubicado después del final del primer movimiento, que Serly llama «*Lento-Parlando*», y en las ediciones de Peter Bartók y Csaba Erdélyi se denomina «*Ritornello*», concluye en el manuscrito² con un compás de 2/4 y una nota Do con valor de negra:



Figura 1. Fragmento del *Lento-parlando*, o *Ritornello*, del *Concierto para viola* de B. Bartók.

Esto indica, sin lugar a duda, la intención del autor de continuar con un movimiento en 2/4, y no con un *Adagio* en 4/4 como figura en las tres reconstrucciones publicadas. Además, la negra Do que escribe Bartók a conti-

² Todos los ejemplos del manuscrito son recortes extraídos de *Béla Bartók: Viola Concerto, Facsimile of the Autograph Draft* (Peter Bartók, 1995).

nuación no pertenece al acorde de Mi mayor con el que comienza el *Adagio*. Motu proprio Serly agrega al final del primer movimiento un solo de fagot que tampoco figura en el manuscrito, y que las otras dos publicaciones suprimieron.

2) El segundo argumento está relacionado con la duración del movimiento. Hay dos anotaciones de Bartók de la duración de la obra que se encuentran en el manuscrito. Una primera que, aparentemente, es un esbozo inicial y provisional:

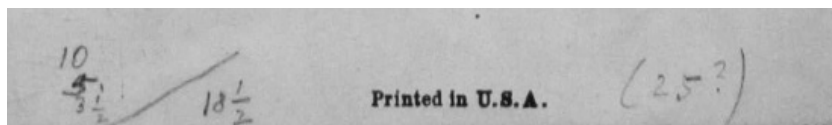


Figura 2. Recorte del margen inferior de la página tres del manuscrito del *Concierto para viola* de B. Bartók.

Como muestra la Figura 2, en el margen inferior de la página tres³ se encuentran tres cifras (10-5-31/2) cuya suma es 18 1/2 (minutos), y hay otra a la derecha (25?) que, al estar junto a un signo de interrogación y entre paréntesis, posiblemente el autor haya descartado.

La otra anotación, recogida en la Figura 3, que se ubica en el margen superior de la página trece del manuscrito, al incluir la especificación de los movimientos («*tétele*» significa movimiento en húngaro) y estar mucho más detallada, podemos considerar la versión definitiva:

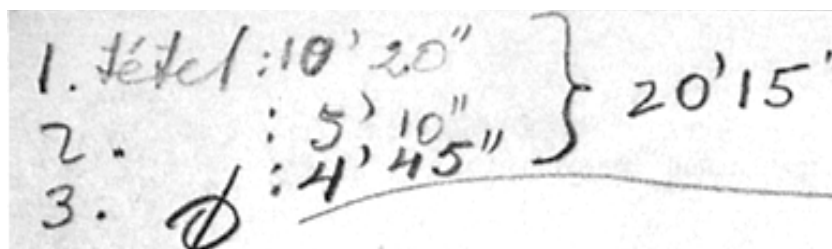


Figura 3. Recorte del margen superior de página trece del manuscrito del *Concierto para viola* de B. Bartók.

Aunque el autor no escribe el nombre o la indicación de *tempo*, define con detalle de minutos y segundos la duración de cada uno de los movimientos y la duración total. Comparando ambas anotaciones, y centrándonos en el segundo movimiento, se observa que el autor mantiene la duración de 5 mi-

³ La numeración de estas páginas no figura en el manuscrito, es un agregado del editor de la versión facsímil para poder identificar con mayor facilidad las diferentes páginas.

nutos, agregándole solamente 10 segundos a esta segunda versión. Quedando establecida la duración que Bartók le asignó al segundo movimiento, quiero a continuación comparar este valor con la duración del segundo movimiento tal como proponen las tres reconstrucciones del *Concierto*.

Llegado a este punto conviene, y para no crear confusión en el lector, aclarar la nomenclatura empleada por los diferentes editores. Recordemos que, como el manuscrito no incluye el nombre de los movimientos, ha sido responsabilidad de cada editor asignar un nombre a los distintos movimientos. En el caso del «movimiento lento», todos han coincidido en llamarlo *Adagio*. En cambio, hay diferencias en nombrar el breve fragmento que se reproduce en Figura 5 y se ubica en página 2 del manuscrito. Serly lo llama *Allegretto*, y en la reconstrucción de Peter Bartók es llamado *Scherzo*, Erdélyi, por su parte, lo anota como *Scherzo: Allegretto*. Pero se trata siempre del mismo pasaje, y registran una leve diferencia en su duración porque en el caso de los *Scherzos*, estos respetan una repetición que Serly no tomó en cuenta. Recapitulando, aunque difieren en la nomenclatura, la estructura del segundo movimiento en las tres reconstrucciones es la misma: consta de un *Adagio*, seguido del *Allegretto* o *Scherzo*.

Como la duración de un movimiento no es un dato preciso, sino depende de la interpretación de cada artista, he reunido en un cuadro comparativo la duración del segundo movimiento en las interpretaciones de varios célebres intérpretes:

Interprete ⁴	Año	<i>Adagio</i>	<i>Allegretto-Scherzo</i>
William Primrose (ed. Serly)	desc.	4' 6"	29"
Jehudi Menuhin (ed. Serly)	1966	4' 10"	28"
Hong-Mei Xiao (ed. P. Bartók)	1998	4' 25"	40"
Kim Kashkashian (ed. Serly)	1999	4'	32"
Csaba Erdélyi (ed. Erdélyi)	2001	3' 29"	44"
Tabea Zimmermann (ed. Serly)	2003	3' 37"	27"

Figura 4. Cuadro comparativo de la duración del 2º movimiento del *Concierto para viola* de B. Bartók.

Que haya diferencias entre diversas interpretaciones es absolutamente normal, sin embargo en ningún caso corresponde la duración del segundo movimiento con la indicación de Bartók. En versiones de intérpretes excepcionales como

⁴ Las referencias de las grabaciones se encuentra en el apartado 6. Grabaciones.

William Primrose, Jehudi Menuhin o Kim Kashkashian el segundo movimiento dura aproximadamente cuatro minutos. Aun sumándole el material del *Allegretto-Scherzo*, que en rigor es otro movimiento, ya que Bartók lo separa del *Adagio* con una doble barra, tampoco se llega a los cinco minutos y diez segundos apuntados por el autor.

La primera conclusión a la que llego después de este breve análisis es que Bartók se imaginó el segundo movimiento de su *Concierto para viola* de manera diferente a la que figura en todas las reconstrucciones publicadas.

3. El *Scherzo*

Bartók le envía a William Primrose una carta fechada el 8 de septiembre en la que le comenta: «estoy muy contento de poder anunciarle que su Concierto de viola ya estaba terminado como borrador, de tal manera que solo queda por escribir la partitura...», que se cita en la Introducción del *Concierto* en la edición de Serly (1950). En ella no habla de los movimientos de la obra. Sin embargo, el 5 de agosto del mismo año escribió una primera carta, que no fue enviada, y que se encontró entre sus papeles (Donald Maurice, 2004). En esta, curiosamente, Bartók menciona un esquema de cuatro movimiento [sic] y un *Ritornello* para su *Concierto*:

However embryonic the state of the work still is, the general plan and ideas are already fixed. So I can tell you that it will be in 4 movements: a serious Allegro, a Scherzo, a (rather short) slow movement, and a finale beginning Allegretto and developing the tempo to an Allegro molto. Each movement, or at least 3 of them will be preceded by a (short) recurring introduction (mostly solo of the viola), a kind of Ritornello.

No obstante el estado embrionario en el que la obra se encuentra, el plan general e ideas ya están fijadas. Así le puedo adelantar que será en 4 movimientos: un *Allegro* serio, un *Scherzo*, un movimiento lento (bastante corto), y un final comenzando con un *Allegretto* que desarrolla el tempo hasta un *Allegro molto*. Cada movimiento, o por lo menos 3 de ellos, serán precedidos de una (corta) introducción recurrente (mayormente de viola sola), una especie de ritornello⁵.

Obviamente la idea inicial de un *Concierto* con cuatro movimientos, que Bartók barajaba en agosto, se redujo, en su proceso creativo, a tres movimientos según lo especifica en el manuscrito⁶. Por tanto, se imponen la pregunta: ¿de

⁵ Traducción del autor.

⁶ Me refiero a la anotación que se reproduce en Figura 3.

qué manera habrá pensado reducir, respecto al primer esbozo, los movimientos del *Concierto*?

Antes de formular una posible respuesta a este interrogante convendría analizar todo el material del manuscrito. El primer movimiento (*Allegro*), es el que mayor número de páginas ocupa en el manuscrito: ocho páginas. Y en segundo lugar, en cuanto a volumen, se ubica el último movimiento (*Allegretto – Allegro molto*): con cuatro páginas. Lógicamente, estos dos movimientos, que enmarcan la obra, se habrán mantenido del plan original. Por otra parte, están el «movimiento lento», que ocupa una sola página, y el material del *Scherzo*, que abarca tres sistemas de una página. Por tanto, quedan tres alternativas hipotéticas para suprimir uno de los movimientos anunciados en esta carta:

A) eliminar el *Scherzo*.

B) combinar el *Adagio* con el *Scherzo*, y en este orden, como transición hacia el último movimiento.

C) una forma de *Trio: Scherzo-Adagio-Scherzo* para el segundo movimiento

Para analizar con mayor detalle esta última alternativa, quiero examinar el material del *Scherzo* en la página dos del manuscrito:

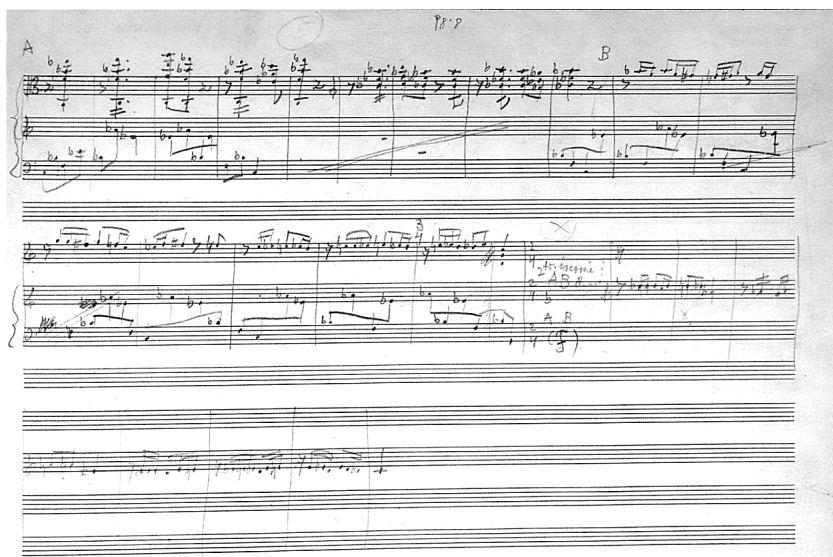


Figura 5. Recorte del *Scherzo* en página dos del manuscrito del *Concierto para viola* de B. Bartók.

Nos encontramos con tres temas:

- 1) los primeros 9 compases, que el autor señala con una letra «A»
- 2) los siguientes 7 compases, marcados con una letra «B».

A continuación anota «A B con 2 trompetas y cornos». De lo cual se puede deducir que el movimiento se continúa con la repetición de A+B en un pasaje orquestal con una instrumentación de trompetas y cornos.

3) al final se encuentra un material temático de 8 compases.

A esto hay que añadir que el *Scherzo* dura, según los intérpretes de Figura 4, entre 40 y 44 segundos.

Para el análisis de esta problemática quiero volver al argumento de la duración especificada por el autor. Recordemos que el autor anotó cinco minutos y diez segundos para el segundo movimiento. Esto descarta de entrada la alternativa A, ya que el *Adagio* dura, en promedio, unos cuatro minutos. Y con la alternativa B, que es la que han escogido las tres reconstrucciones publicadas, tampoco se llega a la duración anotada. Quedando descartas por su duración las dos primeras alternativas, examinemos a continuación la alternativa del *Trio*.

4. La alternativa del *Trio*

Sándor Kóvacs, que fue jefe del Departamento de Musicología de la Academia Franz Liszt de Budapest, establece en su artículo «*Formprobleme bei Bartók's Viola Konzert*» (1982) la siguiente hipótesis:

Mir scheint es als eine durchaus plausible Hypothese zu sein, dass Bartók sein Violakonzert mit einer leichten Abänderung in der Originalkonzeption, doch unter der Beibehaltung der Idee dass das Gesamtwerk aus vier charaktermäßig verschiedenen Materialien bestehen soll, geplant hat. Dies würde also für das Gesamtwerk eine fünfteilig symmetrische Brückenform ergeben; eines der bevorzugten Form-Modelle des reifen Bartóks. Wenn wir annehmen das der langsame Satz als trioartiger Mittelteil eines grösseren Komplexes gedacht war, so könnte dies u.a. eine denkbare Motivation für seine ungewöhnliche Kürze, aber auch für das fehlen des üblichen Repriseschnittes angesehen werden, der in dieser (hypothetischen) Konzeption durch die Wiederkehr des Scherzo-Teils hätte ersetzt werden können.

Me parece una hipótesis perfectamente plausible que Bartók, con un leve cambio en el concepto original de su *Concierto para viola*, haya planeado que la obra en su totalidad se componga de cuatro materiales diferentes en su carácter. Esto daría para la obra completa una estructura simétrica con forma puente; un modelo formal preferido del Bartók maduro. Si suponemos que el movimiento lento era pensado como una estructura central con forma de *Trio*, dentro de un esquema mayor, podría ser este, entre otros, un motivo para su extraña brevedad, como también la falta de la habitual reexposición, que en esta (hipotética) concepción es reemplazada por la segunda repetición del *Scherzo*⁷.

⁷ Traducción del autor.

Si partimos de esta hipótesis, entonces el segundo movimiento tendría una forma de *Trio: Scherzo-Adagio-Scherzo* y este movimiento estaría enmarcado, en forma de puente, con el *Allegro* inicial y el último movimiento. Lo atractivo de esta hipótesis es que suprime todas las contradicciones mencionadas más arriba.

5. El *ritornello*

En la carta del 5 de agosto ya citada, Bartók menciona un *ritornello*, que sería un pasaje recurrente, mayormente de viola sola, que precedería a varios movimientos. Considero que la identificación y ubicación de estos *ritornelli* nos dan indicios concretos para entender la estructura de todo el *Concierto*. En mi tesis doctoral (Kovacs, 2013) le dedico un apartado especial al *ritornello* en el *Concierto para viola* de Béla Bartók, en el cual se especifica que el *ritornello* está compuesto por una primera parte con material del tema A del primer movimiento, seguido de un pasaje instrumentalmente virtuoso.

El pasaje que se reproduce en Figura 1, reúne ambas características: comienza con una variante del tema A del primer movimiento y se continúa con un pasaje sumamente virtuoso. De hecho, en las reconstrucciones de Peter Bartók, igual que en la de Erdélyi, este pasaje figura como *ritornello*. Como ya se ha señalado en el apartado 2., este *ritornello* que está situado al finalizar el primer movimiento, por tanto, —enlaza con el segundo movimiento— concluye con una negra Do en un compás de 2/4. Este Do, y la métrica del compás, son precisamente, el comienzo del *Scherzo*.

El *ritornello* que se ubica al concluir el *Adagio* también desemboca en un Do negra en el timbal. Ver Figura 6:



Figura 6. Recorte de página 3 del manuscrito del *Concierto para viola* de B. Bartók.

6. Conclusión

En el capítulo 2. de este artículo se argumenta que, tal como está publicado el segundo movimiento del *Concierto para viola* de Béla Bartók, no coincide con las anotaciones del manuscrito del autor, por los siguientes motivos: primero, el *ritornello* situado al final del primer movimiento no conduce al *Adagio* que figura en todas las reconstrucciones como segundo movimiento. Y, en segundo lugar, que la duración de este *Adagio*, tampoco coincide con las anotaciones de Bartók sobre la duración del movimiento.

Ahora bien, si aplicamos la hipótesis de Sándor Kovács, de un segundo movimiento con forma de *Trio: Scherzo-Adagio-Scherzo*, llegamos a la siguiente conclusión:

- 1) En cuanto a la forma, hay total coincidencia. Ya que tanto el *ritornello* situado al final del primer movimiento conduce a un Do en compás de $2/4$, comienzo del *Scherzo*, (Figura 1). Como también el siguiente *ritornello*, situado al final del *Adagio*, enlaza con el *Scherzo*, (Figura 6).
- 2) En relación al argumento de la duración del segundo movimiento: si se unen los tres temas que componen el *Scherzo*, se llega a una duración aproximada de 40 segundos. Y si se suman los valores de la forma A+B+A del *Trio* ($40'' + 4' + 40'' = 5'20''$) se llega a una duración de 5 minutos y 20 segundos. Y esta duración del segundo movimiento se aproxima mucho a los 5 minutos y diez segundos indicados por el autor.
- 3) Quiero añadir una observación sobre el *Scherzo* con forma de *Trio*. Tal como se observa en Figura 6, el *ritornello* situado al finalizar el *Adagio* desemboca en el compás de $2/4$ mencionado (segundo sistema de este recorte).

Hay que destacar que en el manuscrito solo figuran los diez primeros compases de la orquesta. Para todos los que hemos estudiado el *Concierto para viola* es evidente que esta introducción continúa con el pasaje de acordes de cuatro notas (Figura 5, primer tema). Sin embargo, esta secuencia, aun teniendo toda la lógica musical, ¡no figura en el manuscrito! Aplicando el mismo razonamiento se puede afirmar: también el *ritornello* al final del primer movimiento (Figura 1), continúa, lógicamente, con el primer *Scherzo*.

Por todo lo expuesto, con la hipótesis de Sándor Kovács del segundo movimiento del *Concierto de viola* con forma de *Trio*, se resuelven tanto los problemas de forma, como de duración, que plantean las reconstrucciones publicadas hasta la fecha.

Cómo se imaginó Bartók su *Concierto de viola* al escribir: «ya está terminado», nadie lo puede saber con certeza. Pero como conclusión de este trabajo se deduce que la forma de *Trio* para el segundo movimiento, aun siendo

una hipótesis, le da un sentido general a la obra que no se contradice con las fuentes. Y, además, también respeta la preferencia de Béla Bartók por las formas simétricas.

Y para concluir. Una cosa es el campo académico y teórico, en el que se puede discutir sobre la validez, o no, de una reconstrucción. Y otra, es el ámbito práctico donde se interpreta, se edita y se publica. La problemática del *Concierto para viola* no se limita a cuestiones musicológicas, también se le suman asuntos legales y editoriales. Según me ha comunicado el Departamento de Permisos de la editorial Boosey & Hawkes, los derechos de autor del *Concierto para viola* de Béla Bartók siguen vigentes en Europa hasta el año 2049, lo que significa que hasta esa fecha no se puede editar o publicar otra alternativa a la versión oficial del *Concierto*. En consecuencia, y hasta dicha fecha, la propuesta del *Trio* para el segundo movimiento se mantendrá en el plano teórico.

7. Referencias

Bibliografía:

- BARTÓK, Béla (1950). *Viola Concerto, op. posth.* Reconstrucción de Tibor Serly y William Primrose (ed.). Londres: Boosey & Hawkes.
- (1995). *Viola Concerto, Revised version.* Reconstrucción de Peter Bartók y Nelson Dellamaggiore, Paul Neubauer (eds.). Londres: Boosey & Hawkes.
- (2002). *Viola Concerto.* Reconstrucción de Csaba Erdélyi. Nueva Zelanda: Promethean Editions.
- BARTÓK, Peter (1995). *Béla Bartók: Viola Concerto, Facsimile of the Autograph Draft.* Homosassa, Florida: Bartók Records.
- KOVACS, Alano (2013). *Una propuesta metodológica: el Método Metarretórico Musical y su aplicación a mi interpretación del primer movimiento del Concierto de viola de Béla Bartók.* (Tesis doctoral inédita). Universidad Rey Juan Carlos, Madrid. <https://ciencia.urjc.es/handle/10115/12308>
- KOVÁCS, Sándor (1981). «Reexamining the Bartók/Serly Viola Concerto». *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 23, fasc. 1/4, pp. 295-322
- (1982). «Formprobleme bei Bartók's Viola Konzert». *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 24, fasc. 3/4, pp. 381-391
- Maurice, Donald (2004). *Bartók's Viola Concerto: The Remarkable Story of his Swansong.* Nueva York: Oxford University Press.

Grabaciones:

- ERDÉLYI, Csaba (2001). *Bartók Viola Concerto in the Csaba Erdélyi Restoration and Orchestration 2001.* [Disco compacto]. Marc Taddei (dir.), New Zealand Symphony Orchestra. Concordance.
- KASHKASHIAN, Kim (1999). *Bartók-Eötvös-Kurtág.* [Disco compacto]. Peter Eötvös (dir.), Netherlands Radio Chamber Orchestra. ECM New Series 1711.
- MENUHIN, Jehudi (1966). *Bartók: Violin Concertos 1 & 2, Viola Concerto, Rhapsodies 1 & 2.* [Disco compacto]. Antal Dorati (dir.), New Philharmonia Orchestra. EMI, Classics.

ALAN KOVACS

- PRIMROSE, William. *Béla Bartók Viola Concerto*. [Disco compacto] Tibor Serly (dir.), New Syphony Orchestra of London. N° 309, Bartók Record.
- XIAO, Hong-Mei (1998). *Béla Bartók Viola Concerto, Two Pictures*. [Disco compacto]. János Kovacs (dir.), Budapest Philharmonic Orchestra. Naxos N° 8.554183.
- ZIMMERMANN, Tabea (2003). *Bartók: Viola Concerto/Hindemith: De Schwanendreher*. [Disco compacto]. David Shallon (dir.), Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. EMI Germany.

EL CLARINETE SISTEMA ROMERO. INSTRUMENTO OFICIAL PARA LA ENSEÑANZA DEL CLARINETE EN EL REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN DE MADRID

 Pedro RUBIO OLIVARES*

Introducción

En abril de 1849 Antonio Romero y Andía (Fig. 1) realiza los ejercicios de oposición para la cátedra de Clarinete del Conservatorio de Madrid. Por aquellos días la fama de clarinetista virtuoso de Romero es ya considerable, algo que podría explicar que fuera el único candidato que se presenta al examen. A pesar de esto, el tribunal cumple punto por punto con las diferentes pruebas estipuladas, entre ellas la de interpretar a primera vista *Fantasia para clarinete obligado*, una difícil pieza compuesta para la ocasión por Ramón Carnicer, profesor de composición del conservatorio. Al término de la oposición el tribunal otorga a Antonio Romero por unanimidad la plaza de profesor de Clarinete. El proceso aparece reflejado de este modo en un diccionario publicado a finales del siglo XIX:

En 1849 quedó vacante y fue sacada a oposición la plaza de profesor de clarinete del Conservatorio de Música y Declamación de M^a Cristina. Muchos quisieron presentarse a la lucha, pero al solo nombre de Romero, que la disputaba, se retiraron sin atreverse a competir con quién tan justa nombradía había alcanzado ya en el mundo artístico. No por esto se modificaron en lo más mínimo los ejercicios que el jurado tenía dispuestos para los opositores: al contrario, se llevaron con la mayor escrupulosidad, y Romero los ejecutó con tanta perfección y satisfacción tal del jurado, que este le declaró por unanimidad apto para desempeñar la Cátedra objeto de

* Profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y en el Conservatorio Profesional de Música Joaquín Turina de Madrid.

la oposición y le propuso al Gobierno para que fuese nombrado, lo cual se verificó por Real Orden de 24 de mayo de 1849 (reproducido en Veintimilla, 2002, pp. 137-138).

Son varias las referencias que nos indican que Romero tocó la pieza de Carnicer con un clarinete de trece llaves, entre ellas las siguientes palabras escritas por el propio Romero para la tercera edición de su *Método completo de clarinete*:

Iwan Müller presentó su Clarinete de 13 llaves en 1812, (...) y para que se aprendiera a manejar convenientemente cada una de las 13 llaves, compuso y publicó 30 ejercicios muy notables, los cuales sirvieron de guía a los que en el año 1833 adoptamos en España dicho sistema, como habían servido antes a los artistas de otros países (Romero, 1886, p. 2).

Con anterioridad a este examen, Romero ya había conseguido hacerse con los principales puestos musicales de Madrid: en marzo de 1844 ingresa en la Real Capilla y en junio de ese mismo año consigue una plaza en la Real Banda de Alabarderos. Con el prestigio ganado como primer clarinete en las orquestas de la capital y como autor del mencionado y ya por aquellos años muy estimado *Método completo de clarinete* (1845-46)¹ llega el nombramiento de profesor del conservatorio. Es entonces cuando adquiere un clarinete de «anillos móviles» (Sistema Boehm²) y abandona definitivamente el clarinete de trece llaves.

Cuando en 1849 obtuve por oposición la cátedra de Clarinete del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid creí en mi deber dedicarme a estudiar asiduamente el clarinete de anillos móviles a fin de introducir en mi querida patria los adelantos de la vecina Francia (Romero, 1860, p. 1).

Sin embargo, a pesar de las evidentes mejoras, su interés en este sistema va decayendo y concibe el suyo propio en 1853³.

¹ Véase: Rubio, P. (2013). El Conservatorio de Madrid y el método de clarinete de Antonio Romero. *Revista Música del RCSMM*, nº 20, pp. 13-37.

² Llamado así por el flautista alemán, inventor y constructor de instrumentos Theobald Boehm (1794-1881). En 1832 diseña una flauta en la que por primera vez los agujeros están colocados siguiendo las leyes de la acústica. Para que los dedos puedan accionarlos crea un sistema de anillos que tendrá una gran influencia en los diseños posteriores de todos los instrumentos de viento-madera (Waterhouse, 1993).

³ Véase: Rubio, P. (2015). The Romero-System Clarinet. Historical Notes and Other Inquiries. *The Clarinet*, vol. 42/2, pp. 54-59.



Figura 1. Antonio Romero y Andía, ca. 1886⁴.

El siglo XIX es la época de la mecanización de los instrumentos de viento-madera, son los años en los que los sencillos y elegantes diseños heredados del siglo anterior se transforman en auténticas piezas de ingeniería con un altísimo nivel de sofisticación. Los constructores de instrumentos de viento, estimulados por las necesidades de la nueva música romántica, estaban a la búsqueda de soluciones que dieran respuesta a los cambios que exigía la sociedad surgida con el cambio de siglo. Así, los talleres más importantes de Europa competían por crear modelos y mejoras que satisficieran a ese dinámico mercado. Son los años en los que Francia (París en particular) se convertirá en el referente mundial de la fabricación de instrumentos de viento con constructores de primerísima fila como Simiot, Baumann, Lefèvre, Sax, Noblet, Gentellet, Guerre, Triébert, los Buffet, los Martin, los Thibouville y tantos otros.

⁴ Grabado extraído de: Romero, A. (1886). *Método completo de clarinete*, 3ª edición. Madrid: A. Romero. Ejemplar conservado en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Signatura: 1/437.



Figura 2. Clarinete de trece llaves, ca. 1830-40⁵.

Hasta alrededor de 1830 a los instrumentos de viento-madera se les fueron añadiendo llaves sin que llegaran a interaccionar unas con otras. Sin embargo, entre 1830 y 1840 se fraguó una auténtica revolución que cambió completamente los diseños de flautas, oboes, clarinetes y fagotes, y propició la aparición de nuevos instrumentos, entre los que destacó de forma significativa el saxofón. Antonio Romero vivió en primera persona estos apasionantes años gracias a sus numerosos viajes a París. En este contexto de efervescencia tecnológica surge el clarinete Sistema Romero como uno de los sistemas más complejos que se llegaron a concebir y, por la calidad de su factura, está considerado como una de las cimas en la construcción de los instrumentos de viento del siglo XIX.

⁵ Clarinete de trece llaves, Thibouville Fils, París, Francia, ca. 1830-40. Colección P. Rubio, Madrid.



Figura 3. Clarinete Sistema Romero, ca. 1867⁶.

En 1866 el clarinete Sistema Romero es adoptado como instrumento oficial para la enseñanza de clarinete en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.

A través de este artículo intentaremos describir la relación entre el Conservatorio de Madrid y el clarinete Sistema Romero. Para ello nos apoyaremos en los textos que el propio Romero dejó escritos sobre su invención y la documentación relativa conservada en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

⁶ Clarinete Sistema Romero, Lefèvre, París, Francia, ca. 1867. *National Music Museum*, Vermillion, Dakota de Sur (Estados Unidos) n° 5924. Fotografía: Bill Willroth.

El clarinete Sistema Romero

La flauta y el clarinete han sido seguramente los instrumentos de viento-madera sobre los que mayor número de sistemas y mejoras de mecanismo se han aplicado a lo largo de la historia. Pero mientras que en la flauta, como en los demás instrumentos de viento, se buscaba siempre una mayor y mejor emisión, afinación y facilidad de digitación, en el clarinete, además de eso, los constructores tuvieron que lidiar también con su complejo comportamiento acústico. El clarinete actúa acústicamente como un tubo cerrado y por lo tanto su serie armónica carece de los armónicos pares. Esta particularidad hace que sea el único instrumento de viento-madera que, al cambiar de registro, no lo haga a la octava sino a la duodécima, es decir, una octava más una quinta. Desde el principio los fabricantes tuvieron que enfrentarse a serias complicaciones de afinación entre los registros del nuevo instrumento: si se afinaba bien el primer registro los demás quedaban irremediablemente desafinados y viceversa (Carse, 1965). De hecho, durante las primeras décadas del siglo XVIII el clarinete existió como dos instrumentos distintos: el «chalumeau», en el que podían tocarse satisfactoriamente las notas graves del primer registro, y el «clarinete barroco», con un cálido y brillante registro agudo pero con un pobre y desafinado registro grave. Será en torno a 1760 cuando los fabricantes de instrumentos conseguirían un clarinete relativamente solvente en toda su extensión (Rice, 2003).

Este particular comportamiento acústico plantea además dos importantes desafíos a constructores e instrumentistas. Por un lado, la llave de registro, una parte del instrumento esencial para obtener las notas agudas, es necesaria a su vez para la producción de otras notas, es decir, el mismo orificio tiene más de una función. En consecuencia los fabricantes se ven obligados a buscar un compromiso con la consiguiente e inevitable pérdida de calidad en la emisión y la afinación. Y por otro, el clarinete es el único instrumento de viento en el que, después de levantar todos los dedos al tocar el primer registro, el instrumentista tiene que seguir abriendo llaves para producir las llamadas «notas de garganta» (Fig. 4) y poder llegar así al segundo registro. Esto hace que cada vez que aparece una de esas notas, los dedos de la mano izquierda tengan que abandonar su posición natural en busca de las mencionadas llaves.

Desde principios del siglo XIX los constructores de instrumentos de viento intentaron solucionar estos problemas con el desarrollo de mecanismos cada vez más complejos. En este entorno de búsqueda y experimentación surge el Sistema Romero. Su creador quiso dar una solución definitiva a todos los retos acústicos y de digitación que limitaban la versatilidad del clarinete en comparación con otros instrumentos como la flauta o el violín. En el taller del célebre constructor de instrumentos Lefèvre, Romero consiguió un diseño eficaz a la par que



Figura 4. Notas de garganta en el clarinete.

elegante dando una respuesta satisfactoria a todos los problemas planteados⁷. El instrumento tenía al mismo tiempo una factura mecánica exquisita y delicada que destacaba por su sofisticación entre todos los demás sistemas de clarinete que surgieron por aquellos años.



Figura 5. Clarinete Sistema Romero, ca. 1880⁸.

⁷ Los diseños del nuevo clarinete se patentaron en París en 1862 y 1867.

⁸ Clarinete Sistema Romero, Lefèvre, Paris, Francia, ca. 1880. Familia Santos-Respaldiza, Madrid. Fotografía: P. Rubio.

Objetivos del sistema

El clarinete Sistema Romero tiene dos objetivos principales. 1: corregir los problemas de afinación y de emisión de las «notas de garganta», y 2: solucionar los problemas técnicos que surgen al tocar dichas notas. Para mejorar la afinación y la emisión se taladra el tubo en el sitio acústicamente correcto y en lugar de ser controlados por los dedos de la mano izquierda, las tres notas se manejan con los anillos de la mano derecha accionados por los dedos índice, medio y anular (Fig. 6). El que las «notas de garganta» se controlen con la mano derecha nos lleva a la solución del segundo objetivo: evitar los movimientos bruscos de la mano izquierda cuando se tocan las llaves de las tres notas mencionadas. Tal como nos dice el propio Romero en la 3ª edición de su *Método completo de clarinete*.

Las ventajas que ofrece el Clarinete Sistema Romero son las siguientes: (...) 3º. Dar igualdad de fuerza y de timbre a todos los sonidos de la extensión general del Clarinete, facilitando la emisión, y evitar los movimientos violentos de los dedos (Romero, 1886, p. 9).



Figura 6. Tabla de posiciones del clarinete Sistema Romero⁹.

⁹ Imagen extraída de: Romero, A. (1886). *Método completo de clarinete*, 3ª edición. Madrid: A. Romero. Ejemplar conservado en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Signatura: 1/437.

Los documentos

La memoria explicativa (Documento nº 1 del Apéndice).

El 5 de octubre de 1864, Romero presenta una memoria al Conservatorio de Madrid solicitando que el clarinete Sistema Romero sea adoptado como instrumento oficial para la enseñanza del clarinete. Se trata de un extenso y pormenorizado informe donde se detallan todas las características del nuevo instrumento y sus ventajas frente al clarinete de trece llaves y el Sistema Boehm. El Conservatorio nombra a continuación una comisión para que analice las mejoras aplicadas al clarinete, tras lo que emitirá su informe correspondiente. Dicha comisión estará formada por los profesores de viento-madera del conservatorio, el fagotista Camilo Melliers, el oboísta Carlos Grassi y el flautista Pedro Sarmiento, junto al profesor de Armonía Miguel Galiana y presidida por el profesor de Composición, Emilio Arrieta. El 4 de diciembre de 1864 la comisión entrega su informe, favorable en todos sus puntos al nuevo sistema de clarinete tras un exhaustivo análisis de todas sus características. El asunto toma carácter oficial en Junta Facultativa auxiliar el 23 de enero de 1865. Ese día se lee la memoria explicativa de Antonio Romero y el consiguiente informe de la comisión. La acogida es calurosísima por parte de todos los miembros de la Junta y se toman las siguientes decisiones al respecto:

- 1) La adopción exclusiva en adelante para la enseñanza de clarinete en el Conservatorio del nuevo clarinete Sistema Romero.
- 2) Recomendar al Gobierno para alguna distinción honorífica al autor por dicho invento.
- 3) Proponer igualmente al Gobierno que se auxilie la propagación del clarinete Sistema Romero con la libre introducción de dichos instrumentos, es decir, sin gastos de aduana, mientras no se fabriquen en España.
- 4) Recomendación al Gobierno para la adopción del nuevo clarinete Sistema Romero en las músicas militares.
- 5) Compra de seis a ocho de dichos instrumentos con destino a la clase de clarinete del Conservatorio para uso de los alumnos que por sus escasos recursos no puedan comprar el nuevo clarinete.

Siguiendo los acuerdos tomados por la Junta Facultativa, el director solicita a las autoridades que el nuevo clarinete sea adoptado como instrumento oficial para la enseñanza del clarinete en el centro. Como resultado se promulga la Real Orden de 23 de febrero de 1866 por la que se adopta oficialmente el clarinete Sistema Romero para la enseñanza de clarinete en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.

Lefèvre-Bié¹⁰, proveedor oficial (Documento nº 2 del Apéndice).

El 28 de abril de 1865 durante la Junta general del Conservatorio de Madrid se lee una instancia remitida por Paul Bié.

Mr. Paul Bié fabricante de instrumentos músicos en París (...) expone que habiendo sido elegido por el Sr. D. Antonio Romero para ejecutar el mecanismo de su nuevo sistema de clarinete que ha sido privilegiado en Francia por quince años para cuya ejecución ha puesto el mayor cuidado posible hasta llegar a satisfacer los deseos del inventor, y proveyendo de clarinetes de los sistemas anteriores a casi todos los primeros artistas españoles desde el año 1833 a Vuestra Excelencia suplica se digne honrarle con el título de proveedor de clarinetes del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid¹¹.

Es lógico pensar que detrás de esta gestión estaba el propio Antonio Romero con el objetivo de promocionar e introducir su sistema de clarinete utilizando todos los medios posibles. No en vano Klosé¹², profesor de clarinete del Conservatorio de París, había realizado los mismos pasos pocos años antes con su clarinete de «anillos móviles» o Sistema Boehm. Algo que Romero conocía bastante bien gracias a sus recientes viajes a París¹³. La Junta no ve inconveniente alguno y la solicitud se aprueba por unanimidad.

¹⁰ Lefèvre. Fábrica de instrumentos musicales parisina creada en 1812 por François Simon Lefèvre (ca. 1789-1856). Desde el principio se especializa en flautas y clarinetes con los que adquiere gran fama en toda Europa. En 1855 se hace cargo del negocio Paul Alphonse Bié (1824-1893). El prestigio adquirido hará que el nombre de Lefèvre se conserve a pesar de cambiar la marca varias veces de dueño a lo largo del siglo XIX. En 1886 la empresa pasa a manos de André Thibouville (1831-1891) y en 1900 el primogénito de André, Desiré Thibouville (1861-?), será el propietario de la empresa hasta su desaparición en 1913 (Waterhouse, 1993; Rubio, 2016).

¹¹ Acta Junta General de 28 de abril de 1865. Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Archivo General. Actas claustro. Libro 174 (1830-1868). Material no publicado.

¹² Hyacinthe Klosé (1808-1883). Clarinetista y compositor francés. Fue profesor de clarinete del Conservatorio de París y autor de un célebre método de clarinete para el Sistema Boehm, posiblemente el más conocido y usado en todo el mundo. En 1843 patenta junto al constructor Louis Auguste Buffet el clarinete de «anillos móviles» más tarde denominado Sistema Boehm. Es el tipo de clarinete usado actualmente en todo el mundo excepto en Alemania y Austria (Weston, 1971).

¹³ Entre 1851 y 1864 están documentados hasta cinco viajes de Antonio Romero a París (Veintimilla, 2002).



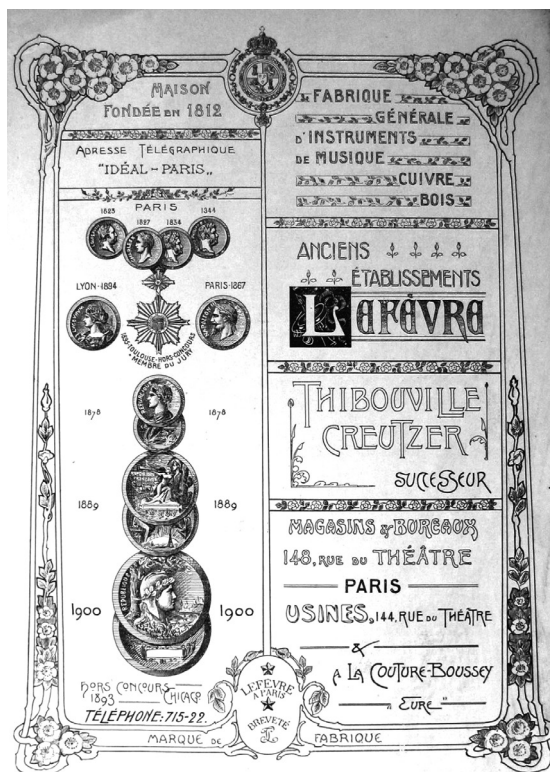
Fig. 7. Catálogo André Thibouville, portada (1892-93)¹⁴.

Hasta su desaparición en 1913, la marca Lefèvre había hecho uso en su publicidad del escudo de armas de la Casa Real Española y de la condición de proveedores del Conservatorio de Madrid. En esta solicitud puede establecerse, por tanto, el origen del vínculo entre el Conservatorio de Madrid y la marca Lefèvre. No disponemos por el momento de documentos que nos muestren el uso que de este privilegio hizo Paul Bié, pero, a juzgar por los catálogos de sus sucesores, vemos que estos lo interpretaron de una forma más general, sin la mención expresa de «proveedor de clarinetes» y utilizando en un lugar destacado el escudo de la Casa Real Española, debido sin duda a la conexión de la Corona Española con el Conservatorio de Madrid¹⁵. Así

¹⁴ Catálogo de André Thibouville. Archivo F. Camboulive, La Couture-Boussey, Francia.

¹⁵ El Conservatorio de Madrid se crea por Real Decreto el 15 de junio de 1830 bajo la protección de la reina María Cristina.

aparece en la portada del catálogo de André Thibouville (Fig. 7), junto al texto «Fournisseur du Conservatoire Royal de Madrid», y en el de Thibouville-Creutzer (Fig. 8), donde figura el escudo de España en el encabezamiento de la primera página.



EL PRESENTE PRECIO CORRIENTE ANULA LOS ANTERIORES
ESTE PREÇO-CORRENTE ANNULA OS ANTERIORES

Fig. 8. Catálogo Thibouville-Creutzer, primera página (1903)¹⁶.

La publicidad decimonónica hacía amplio uso de las medallas ganadas en las exposiciones y de los escudos de las casas reales a las que proveían como signo de distinción y calidad. Tal como se puede observar, por ejemplo y sin ir más lejos, en una factura del Salón Romero (Fig. 9). En ella vemos, junto al escudo de la Casa Real Española, todas las medallas conseguidas por la empresa a lo largo de los años en las exposiciones de la industria.

¹⁶ Catálogo de Thibouville-Creutzer. Archivo P. Rubio, Madrid.



Fig. 9. Factura comercial del Salón Romero (encabezamiento), 1891¹⁷.

El clarinete perdido

El 20 de febrero de 1946 Aurelio Fernández¹⁸, el profesor de la asignatura de Clarinete del Conservatorio de Madrid por esos años, elabora una relación de los instrumentos que se guardan en el aula de clarinete (documento nº 3 del Apéndice). En este documento se describen tres instrumentos: un clarinete Sistema Boehm en Sib, un clarinete Sistema Boehm en La y un clarinete Sistema Romero¹⁹.

Existe otro documento que menciona este clarinete (documento nº 4 del Apéndice). Se trata de una página de un inventario general sin fecha. En ella aparecen algunos pianos, los instrumentos de viento-madera, dos trompas, una trompeta y tres trombones del inventario de viento-metal. Por la coincidencia

¹⁷ Factura comercial del Salón Romero (31 de enero de 1891). Archivo P. Rubio, Madrid.

¹⁸ Aurelio Fernández Gómez fue alumno de Miguel Yuste en el Conservatorio de Madrid, ganando el Primer premio de clarinete en 1912. Ocupó el puesto de profesor de clarinete del Conservatorio de Madrid entre 1943 y 1950. Además, fue miembro de la Real Banda de Alabarderos, de la Banda Municipal de Madrid y clarinete solista de la Orquesta Filarmónica de Madrid (Weston, 1977).

¹⁹ Relación de los instrumentos que existen en la Clase de Clarinete. Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Archivo Histórico-Administrativo, libro 183. Agradezco a Eva Jiménez Manero la información sobre estos importantes documentos.

de datos con el documento anterior, se trataría del listado que recogió la información proporcionada por Aurelio Fernández y los demás profesores del centro.

Los dos clarinetes Sistema Boehm descritos en ambos documentos se conservan en el Museo de instrumentos del Conservatorio de Madrid, pero el clarinete Sistema Romero por desgracia ha desaparecido. En 1990 el conservatorio se traslada a su presente ubicación en la calle Santa Isabel. Este clarinete parece que nunca llegó al edificio actual. El Museo de instrumentos del Conservatorio de Madrid se creó en el año 2007. Antes de esa fecha, salvo contadas excepciones, parece que no hubo un control riguroso sobre los instrumentos antiguos y la ausencia del clarinete pasó desapercibida. El que no se le estampara ninguna numeración, tal como hacen muchos museos del mundo, hace prácticamente imposible hoy día su identificación.



Fig. 10. Clarinete Sistema Boehm, ca. 1880²⁰.

²⁰ Clarinete Sistema Boehm, Buffet-Crampon, París, Francia, ca. 1880. Colección P. Rubio, Madrid.

Hemos visto cómo el conservatorio, al aceptar el instrumento de forma oficial, propone la compra de varios clarinetes Sistema Romero. Sin embargo, no se ha encontrado hasta el momento documentación alguna que avale dicha adquisición. Es posible que el clarinete desaparecido fuera uno de los que se pudieron comprar en torno a 1865. Quizá con el paso de los años se fueron perdiendo y en 1946 solo quedara uno. Por otra parte, también cabe la posibilidad de que Romero cediera uno o varios clarinetes al conservatorio poco después de ser aceptado como instrumento oficial. El caso es que ante la falta de documentación cualquiera de estas suposiciones es posible.

Clarinetes Sistema Romero del modelo descrito por Aurelio Fernández en 1946 solo se han localizado tres en museos y colecciones de todo el mundo: en la *Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments*, Edimburgo, Reino Unido; en la *Bate Collection*, Oxford, Reino Unido y en el *National Music Museum*, Vermillion, Dakota de Sur, Estados Unidos. El número de clarinetes Sistema Romero conservados es sorprendentemente bajo, por el momento solo diez ejemplares localizados (Rubio, 2016, p. 50), y los pocos museos que lo poseen lo tienen considerado como una de las joyas de sus colecciones; como, por ejemplo, el Museo de instrumentos musicales de Bruselas (MIM), uno de los museos más importantes del mundo. El único clarinete Sistema Romero que atesora este museo puede contemplarse en la exposición permanente como muestra de la sofisticación alcanzada por los instrumentos de viento-madera en el siglo XIX.

Probables causas de la desaparición del Sistema Romero

Como hemos visto anteriormente, Romero decide presentar su instrumento lo más perfecto posible construido de una forma racional, según las leyes de la acústica y sin ceder al conformismo de los instrumentistas. Sin embargo, estos son y serán un eslabón clave en la cadena del mundo musical. El nuevo modelo ofrecía importantes mejoras, pero a expensas de un cambio importante en la digitación y de la necesidad de un complejo y delicado mecanismo que, además de potencialmente difícil de mantener, elevaba sensiblemente el precio del instrumento²¹. A pesar de esto, no nos debe extrañar la perseverancia de Romero; su actitud era el reflejo de la época, un periodo de búsqueda que incitaba a la investigación y a los cambios. Además, Romero, firmemente convencido de las

²¹ En el catálogo del constructor Thibouville-Creutzer del año 1903, el modelo Sistema Boehm más sencillo está al precio de 200 francos, mientras que el Sistema Romero está marcado en 450 francos.

ventajas de su sistema, sabía perfectamente que algo parecido había ocurrido anteriormente en la flauta con las innovaciones de T. Boehm y, pocos años antes, con el clarinete de «anillos móviles» de Buffet/Klosé. Tiempo después se quejará amargamente del conformismo de la mayoría de los clarinetistas.

Sin embargo de tantos triunfos obtenidos en buena lid, y de las ventajas que nadie ha negado a mi sistema, en España son muy pocos los profesores que lo han adoptado, sucediendo ahora lo que antes sucedió con el sistema Boehm, que unos pretextan que su precio es muy elevado y otros que no tienen tiempo para hacer los breves estudios que exige a los que se sirven del Clarinete de 13 llaves, siendo la verdad que lo que falta a los más es la firme voluntad que da el amor al Arte; pues el coste del nuevo clarinete es mucho menor que el de los tres que se necesitan del antiguo para tocar en orquesta (Romero, 1886, p. 10).

De hecho no sólo el clarinete Sistema Romero era una rareza en España en 1886, año de la publicación de la 3ª edición del *Método completo de clarinete* de Romero, sino que eran contados los clarinetistas españoles que se habían cambiado al Sistema Boehm.

Ni mis buenos deseos, ni el público ejemplo que di (...) fueron suficientes para conseguir que se generalizase en España el Clarinete sistema Boehm, el cual sólo fue adoptado por cuatro de entre los numerosos discípulos que tuve bajo mi dirección mientras fui profesor del Conservatorio (Romero, 1886, p. 5).

Al cambio de digitación y al precio del instrumento hay que sumar que, a pesar del entusiasmo inicial de las autoridades españolas, el apoyo al clarinete Sistema Romero no fue más allá de recomendar su uso en el Conservatorio de Madrid y en las bandas de música del ejército español. Por el contrario, Klosé, el profesor de clarinete del Conservatorio de París por aquellos años e inventor del clarinete Sistema Boehm, sí que consiguió que en Francia el clarinete de anillos móviles fuera declarado obligatorio en el Conservatorio y en el ejército. Aun así no fue una tarea fácil tal como nos relata el propio Romero:

Aunque el clarinete sistema Boehm, o de anillos móviles, tiene innegables ventajas sobre el de 13 llaves, no se adoptó con gran rapidez en Francia, su cuna, ni tal vez se habría adoptado aún, si no se hubiera declarado obligatorio en el Conservatorio y en el ejército. (Romero, 1886, p. 4).

Por otra parte, el clarinete Sistema Romero casi con toda seguridad era un instrumento que se adquiriría por encargo. Esto hacía que no fuera un modelo que los constructores tuvieran en «stock», algo que podría explicar la escasez

de instrumentos conservados. Con todo, gracias al catálogo del constructor Thibouville-Creutzer, sabemos que el clarinete estuvo a la venta desde 1864 hasta al menos 1913, por lo que esperamos que puedan aparecer más clarinetes Sistema Romero en el futuro en museos y colecciones privadas.

Conclusión

A través de este artículo hemos tratado de documentar la relación entre el Conservatorio de Madrid y el clarinete Sistema Romero, un sistema de clarinete que refleja de forma paradigmática un periodo de búsqueda y experimentación que se dio en los instrumentos de viento-madera a mediados del siglo XIX. La descripción y contextualización del material relativo conservado en la Biblioteca del RCSMM esperamos que contribuya a documentar un instrumento que puede considerarse como la aportación más importante que hizo nuestro país al progreso de los instrumentos de viento-madera en el siglo XIX.

Agradecimientos

A Elena Magallanes Latas, Eva Jiménez Manero y todo el personal de la Biblioteca del RCSMM por su ayuda y asesoramiento en la búsqueda de documentos y referencias bibliográficas. A Albert R. Rice por su ayuda en la búsqueda de los clarinetes Sistema Romero en museos y colecciones de todo el mundo. A François Camboulive por permitirme acceder a su extraordinaria colección de documentos e instrumentos musicales y por su ayuda en la localización del único clarinete Sistema Romero conservado en Francia. A Deborah C. Reeves conservadora del *National Music Museum* de la Universidad de Dakota del Sur, Estados Unidos, y a Arnold Myers, conservador en la *Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments*, Edimburgo, Reino Unido.

Bibliografía

- BENAVIDES, A. (2010). *El piano en España*. Madrid: Bassus Ediciones.
- CARSE, A. (1965). *Musical Wind Instruments*. Nueva York: Da Capo Press.
- FERNÁNDEZ, C. J. (2015). *Enseñanza, técnica y desarrollo del clarinete en la Europa de Antonio Romero*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- GOSÁLVEZ, J. C. (1995). *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: AEDOM.
- RICE, A. (2003). *The Clarinet in the Classical Period*. Nueva York: Oxford University Press
- ROMERO, A. (1845-46). *Método completo de clarinete*. 1ª edición. Madrid.
- ROMERO, A. (1860). *Método completo de clarinete*. 2ª edición. Madrid: Ed. A. Romero.
- ROMERO, A. (1886). *Método completo de clarinete*. 3ª edición. Madrid: Ed. A. Romero.
- RUBIO, P. (2015). The Romero-System Clarinet. Historical Notes and Other Inquiries. *The Clarinet*, vol. 42/2, pp. 54-59.

PEDRO RUBIO OLIVARES

- RUBIO, P. (2016). *El clarinete Sistema Romero. Aspectos históricos*. (Trabajo fin de máster). Logroño: Universidad Internacional de La Rioja.
- VEINTIMILLA, A. (2002). *El clarinetista Antonio Romero y Andía*. (Tesis doctoral). Oviedo: Universidad de Oviedo.
- WATERHOUSE W. (1993). *The New Langwill Index. A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*. Londres: Tony Bingham.
- WESTON, P. (1971). *Clarinet Virtuosi of the Past*. Corby: Fentone Music Limited.
- WESTON, P. (1977). *More Clarinet Virtuosi of the Past*. Corby: Fentone Music Limited.

APÉNDICE

Documentos

Los documentos se han organizado por orden cronológico. Se ha respetado el uso de mayúsculas y la puntuación del texto, los términos se han representado con la ortografía actual y se han reproducido las palabras abreviadas. Las palabras subrayadas constan así en el documento original. Junto con una breve descripción de cada documento hemos incluido entre corchetes palabras y frases en cursiva con comentarios e indicaciones para la mejor comprensión del texto. Cuando existen dudas sobre la transcripción de alguna palabra hemos colocado el siguiente signo [?]. Todos los documentos se conservan en el Archivo Histórico-Administrativo del RCSMM.

Documento nº 1

Archivo General. Actas del claustro. Libro 174 (1836-1868). *Junta Facultativa auxiliar del día 23 de enero de 1865. Se expresa el pesar de la Junta por el fallecimiento de Antonio Orfila y Rotger, cantante aficionado vinculado al conservatorio. Se lee la solicitud de Antonio Romero para que su clarinete sea examinado con el objeto de ser aprobado y adoptado por el conservatorio. A continuación se lee la orden de la Dirección nombrando la comisión examinadora. Acto seguido se lee igualmente el dictamen favorable de la comisión y se proponen las medidas de apoyo al nuevo sistema de clarinete y a su inventor. Una solicitud de una alumna pensionada abre un debate sobre la problemática que conlleva este tipo de alumnado. Barbieri propone la creación de una clase de canto exclusivamente en español. Esto abre un debate entre los miembros de la Junta.*

Madrid veintitrés de Enero de mil ochocientos sesenta y cinco

[*Anotados al margen*] Sres. Romero, Segovia, Barbieri, Arrieta, Díez, Martín, Gimeno, Salas, Hernando vocal y secretario.

A la una del día se reunió la Junta facultativa auxiliar, presidiendo por la indisposición del Excmo. Sr. Director el Sr. Don Hilarión Eslava asistiendo los Sres. vocales que al margen se exponen y el Secretario que inscribe.

Leída el acta de la Junta anterior fue aprobada.

Acto continuo y antes de tratar de acuerdo alguno la Junta acordó hacer constar en el acta el sentimiento que todos tenían de haber perdido al tan asiduo entusiasta e inteligente compañero el Sr. D. Antonio Orfila y Rotger (Q. S.

G. h.) y a cuya grata memoria la Junta al reunirse después de su fallecimiento le dedicaba este justo y merecido recuerdo.

Pasándose a los asuntos que debían ocupar a la Junta, se leyó la siguiente solicitud.

«Excmo. Sr.= Los defectos de afinación y sonoridad de que adolece el clarinete llamado de trece llaves y las dificultades de ejecución casi insuperables del mismo, impiden a los Compositores emplear tan bello instrumento en ciertas tonalidades, lo cual coarta con frecuencia la inspiración encerrándolos en un círculo sumamente estrecho; pues aunque haya algunos profesores de dicho instrumento que a fuerza de constancia en el estudio llegan a ejecutar con bastante soltura en todas los tonos, el efecto que producen cuando estos contienen más de dos sostenidos o tres bemoles, deja mucho que desear a los oídos delicados porque el instrumento carece de afinación e igualdad en muchos sonidos especialmente en varios de los pertenecientes al primer registro=En todo el curso de mi vida artística he deplorado que un instrumento que por su grande extensión, simpático timbre, dulzura y brillantez ocupa un lugar muy preferente en la instrumentación carezca de la facultad de ejecutar con perfección en todos los tonos y he deseado hallar los medios de remediar tan grave falta=Este deseo tomó en mi mente mayores proporciones cuando en el año de 1849 tuve la honra de ser nombrado por S. M. en virtud de pública oposición, profesor de clarinete de este Real Conservatorio y sabedor de que hacía unos diez años que en Francia se había empezado a usar un nuevo sistema de clarinete, llamado sistema Boehm, adquirí uno al momento, y como su estudio me demostrase que tenía algunas ventajas sobre el de trece llaves, lo adopté para mi uso y para aquellos de mis discípulos que quisieran aprovecharlas=Dichas ventajas me hicieron desear otras, y cuando en el año de 1851 fui a París, me hice construir clarinetes con dos llaves nuevas que facilitasen la ejecución de algunos pasos.=En el año de 1853 concebí un nuevo proyecto de mejora que comuniqué al fabricante M. Auguste Buffet de París, el cual lo acogió con entusiasmo ofreciéndome ponerlo por obra pero después de algunos ensayos lo abandonó. En 1857 participé mi propósito a M. Trieber (sic), hábil mecánico de la misma capital y nada satisfactorio me comunicó en los cinco años siguientes. Impaciente por ver realizado mi proyecto y estando cada vez más persuadido de su conveniencia marché nuevamente a París en 1862 y lo confié a M. Paul Bié, discípulo y sucesor del célebre fabricante de clarinetes M. Lefèvre, de cuyo nombre y marca es propietario, el cual se encargó de ejecutar cuanto yo le indicase hasta dejarme satisfecho, siempre que yo pagase todos los gastos que se ocasionaran. Tres meses consecutivos asistí diariamente a los talleres de M. Bié al cabo de los cuales conseguí que me hicieran dos modelos de Clarinete del sistema que yo había concebido, los que presenté en las oficinas correspondientes, acompañados de los respectivos dibujos y explicaciones, y obtuve el privilegio de invención por quince años. Como dichos modelos tenían aun defectos ma-

EL CLARINETE SISTEMA ROMERO. INSTRUMENTO OFICIAL...

teriales que corregir y mis deseos de acercarme a la perfección iban creciendo a medida que obtenía resultados fue preciso emplear dos años más de trabajo durante los cuales he recibido otros varios modelos que después de examinar he devuelto dando las instrucciones para vencer las dificultades que en cada uno se presentaban, y por último he tenido que hacer un nuevo viaje a París en el que con diez y siete días de trabajos a mi vista he podido ver realizados mis deseos. Confieso que el éxito obtenido ha superado a mi proyecto primitivo pues en él sólo me proponía facilitar la ejecución de las notas



y mejorar la afinación y aumentar la sonoridad de las mismas así como estas otras



pero una vez conseguido esto, que unido a las mejoras anteriormente realizadas por el sistema Boehm en las notas



hacían un instrumento bastante completo en afinación y regularidad de ejecución me ocupé en la reforma de las notas



que en los anteriores sistemas carecían de las cualidades que yo deseaba, y en dar distinta colocación a algunas llaves, dando todo ello por resultado el Clarinete que privilegiado en Francia bajo la denominación de Clarinete Sistema-Romero, tengo el honor de presentar a V. E. suplicándole se sirva ordenar que sea examinado por cuantas personas juzgue competentes, y que si merece una completa aprobación sea adoptado por esta respetable escuela y se haga obligatoria su adquisición a todos los alumnos que en adelante ingresen

en ella con objeto de estudiar el clarinete=Las pruebas públicas que de mi nuevo sistema de clarinete he hecho en París, Barcelona y Madrid y la favorable opinión que de él han formado las respetables personas que lo han examinado, me hace esperar obtener la alta honra que solicito para bien del arte y de la juventud estudiosa=Dios guarde a V. E. muchos años. Madrid 5 de octubre de 1864.= Excmo. Sr.= Antonio Romero y Andía=Excmo Sr. Director del Real Conservatorio de Música y Declamación.»

Se leyó también la orden de la Dirección nombrando la comisión examinadora.

[*Anotados al margen*] Arrieta, Galiana, Melliers, Sarmiento y Grassi.

«Hay un sello de la Dirección» Con arreglo a lo que proviene el artículo 142 para el examen de obras, los Señores Profesores de la segunda clase de Composición, segunda de Armonía superior, de Flauta, de Fagot y de Oboe, cuyos nombres al margen se expresan, compondrán la comisión que ha de examinar e informar acerca del Clarinete Sistema Romero que su autor el profesor de esta enseñanza en el Conservatorio, presenta para que sea adoptado en su clase respectiva, para cuyo examen e informe se seguirá el orden marcado en dicho artículo 142 para el examen de obras, como la disposición más análoga para este caso. Madrid 6 de octubre de 1864=El Director accidental=Hilarión Eslava=Enterado M. Galiana = Sarmiento = Grassi = Melliers = Arrieta= Al Sr. Emilio Arrieta presidente de la comisión, según reglamento para que una vez puesto el enterado por los demás profesores que la componen señale el día que hayan de reunirse y dirija la citación consiguiente»

A continuación se leyó el dictamen de la comisión que a la letra dice así.

«Excmo. Señor=Los profesores que tienen la señalada honra de componer la comisión encargada del examen del Clarinete sistema Romero, deseosos de corresponder a la confianza en ellos depositada y de colocarse a la altura que la importancia del caso requiere, han hecho un estudio minucioso de los sistemas análogos que han precedido al que nos ocupa inventados por los más afamados mecánicos de Europa, y en verdad que nada puede ser ni más elocuente, ni más terminante en favor del sistema de nuestro eminente profesor y compatriota el Sr. D. Antonio Romero y Andía que la exposición siguiente de las reformas introducidas por unos y otros con objeto de perfeccionar muchas de las notas de la escala del Clarinete=La reforma hecha en el Clarinete por el Sistema Romero tiene dos objetos. El 1º es mejorar la afinación e igualar la sonoridad de todos los sonidos y el 2º Facilitar la ejecución.=Ventajas que resultan del sistema Romero comparado con el de 13 llaves.=Objeto primero=En el clarinete de 13 llaves carecen de exacta afinación y son pobres de sonoridad las notas siguientes¹

¹ Los signos sobre las notas hacen referencia a las digitaciones de horquilla con una afinación y emisión deficiente en el clarinete de trece llaves. El código utilizado es el empleado por Anto-

EL CLARINETE SISTEMA ROMERO. INSTRUMENTO OFICIAL...



Las que de ellas están señaladas con una rayita debajo, pueden también ejecutarse por medio de llaves, con lo que salen unas afinadas; pero como dichas llaves no se pueden emplear cómodamente más que en los pasos cromáticos y en algunas que proceden por tonos, los que contienen intervalos de tercera, cuarta, etcétera[?] entre los que se encuentran los arpeggios tan propios del Clarinete, tienen que ejecutarse con las posiciones indicadas, sobre dichas notas, resultando desafinación y desigualdad de sonoridad=El sistema Boehm, aplicado al clarinete por el profesor Klosé y el factor Augusto Buffet de París, corrigió dichos efectos en las notas



y el sistema Romero, ha conservado dichas mejoras modificando estas



y ha perfeccionado estas otras notas



con lo cual se obtienen el 1er objeto de la reforma del sistema Romero que es mejorar la afinación e igualar la sonoridad en todos los casos y en todo

nio Romero en la primera edición de su *Método completo de clarinete* (1845-46). El signo «v» lo utiliza para el Fa del primer espacio (Romero, 1845-46, p. 11). El signo «^» para el Sib bajo el pentagrama y su duodécima, el Fa de la quinta línea (p. 14). Por último, el signo «+» Romero lo emplea para el Fa# del primer espacio y su octava, el Fa# de la quinta línea (p. 28).

PEDRO RUBIO OLIVARES

género de pasos=Objeto 2º=En el Clarinete de 13 llaves era imposible la rápida repetición con pureza y afinación de los intervalos siguientes

The image displays seven staves of musical notation. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff is in 2/4 time and contains a sequence of eighth notes with various accidentals. The second staff is also in 2/4 time and features a melodic line with slurs and accents. The remaining five staves continue with sequences of eighth notes, some with slurs, illustrating the complexity of the piece.

EL CLARINETE SISTEMA ROMERO. INSTRUMENTO OFICIAL...

The first staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff contains a sequence of eighth notes: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

The third staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fourth staff contains a sequence of eighth notes: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. It ends with the text "8ª hasta" followed by a final note C2.

The fifth staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

The sixth staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

The seventh staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

The eighth staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

...y todos los que ascienden cromáticamente

The ninth staff contains a sequence of eighth notes: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.

...sigue como el ejemplo anterior

PEDRO RUBIO OLIVARES



...sigue como los dos ejemplos anteriores.

El sistema Boehm hizo posible la ejecución de todos los intervallos en que toman parte estas notas



El sistema Romero conserva las reformas correspondientes a estas



facilita la ejecución de estas otras



y crea la fácil ejecución de todos los pasos en que toman parte las siguientes



que de una inmensa dificultad en los sistemas anteriores, facilitando además la ejecución de los siguientes trinos

EL CLARINETE SISTEMA ROMERO. INSTRUMENTO OFICIAL...



por la buena colocación dada a la llave con que ellos se ejecutan=La falta de afinación y la carencia absoluta de sonoridad de estas dos notas



han sido perfectamente remediadas por el sistema Romero haciendo los dos cuerpos del centro del instrumento de una sola pieza y esto ha permitido abrir el agujero por donde salen dichas notas en el sitio que les corresponde según la división de la columna de aire=El clarinete ha sido hasta el día una de las notas más defectuosas del



clarinete porque el mismo agujero que se abría para producir las docenas superiores a las notas del primer registro, se empleaba para dicha nota, resultando que ella carecía de sonoridad y las docenas se resentían de dureza, lo cual ha remediado el sistema Romero abriendo un agujero especial para dicha nota, en el sitio correspondiente=Las notas



también carecían de homogeneidad en los sistemas anteriores siendo además de muy difícil ejecución; el sistema Romero ha facilitado extraordinariamente esta, y ha remediado aquellos defectos=Resumen=El Clarinete dio un gran paso hacia la perfección cuando Müller inventó para él su sistema de trece llaves y mejoró notablemente con la aplicación que hizo Klosé a dicho instrumento del sistema de anillos móviles inventado para la Flauta por Boehm=El sistema Romero aprovechando lo bueno de cada uno de sus predecesores, modificando algunas de las mejoras antes proyectadas y perfeccionando lo que nadie había intentado reformar, ha venido a realizar un gran progreso pues con dicho sistema se pueden ejecutar con afinación correcta y sin movimientos violentos las escalas cromáticas, las diatónicas en todos los tonos y modos, los trinos mayores y menores, los mordentes y grupetos sobre todos los grados de la escala cromática y los arpeggios en todos los tonos recorriendo con facilidad la extensión general del Clarinete=La comisión no encuentra palabras Excmo.

Sr. para tributar al Sr. Romero todo lo que se merece por su importantísima reforma. Largos años de profundas meditaciones, una perseverancia de que hay muy raros ejemplos, repetidos y costosos viajes al extranjero y cuanto ha sido necesario en fin sacrificar en pro de la constante idea de perfeccionar el precioso instrumento que tantos recursos ofrece a los compositores, han dado felizmente, el admirable resultado que hemos tenido la satisfacción y el orgullo de demostrar clara y terminantemente=El Sr. D. Antonio Romero y Andía merecerá siempre por tal concepto el bien del arte y de su patria que le reconocerá como a uno de sus hijos más ilustres. Los que tenemos el honor de suscribir este informe consideramos el Clarinete sistema Romero trabajo digno de toda clase de recompensas tanto por parte del Gobierno de S.M. como de todas las personas que se interesan por el progreso del arte musical=Dios guarde a V.E. muchos años. Madrid a 4 de Diciembre de 1864=Emilio Arrieta=Miguel Galiana=Camilo Melliers=Carlos Grassi=Pedro Sarmiento=Excmo. Sr. Director del Real Conservatorio de Música y Declamación»

Después de demostrar la junta su viva satisfacción al Sr. Romero por su invento y de manifestarse varias opiniones acerca de lo que podría hacerse para propagarle rápidamente como así mismo para proponer una recompensa a su autor se leyeron los artículos del 138 al 41 inclusive de las Instrucciones vigentes para la enseñanza, y se acordó por unanimidad lo siguiente.

1º La adopción exclusiva en adelante para la enseñanza de Clarinete en el Conservatorio del nuevo Clarinete Sistema Romero.

2º Recomendar al Gobierno para alguna distinción honorífica al autor por dicho invento, pudiendo ser la de ascenderle a Caballero Comendador de Carlos 3º o de Isabel la Católica una vez que tiene la cruz sencilla de aquella orden desde Mayo de 1857.

3º Proponer igualmente al Gobierno que se auxilie la propagación del invento por los medios siguientes. 1º Con libre introducción de dichos instrumentos ínterin no se fabriquen en España; 2º Con recomendación al Ministerio de la Guerra por el de Fomento para la adopción del nuevo clarinete sistema Romero en las música militares, y 3º con la compra, con cargo al capítulo del presupuesto de Fomento a que corresponda de seis a ocho de dichos instrumentos en que se dotara la clase del Conservatorio cuya enseñanza está a cargo del autor para que a los discípulos que por sus escasos recursos y por tener ya instrumentos de los otros sistemas no puedan comprar el nuevo, se les facilite así su estudio confiándoles para ello aquellos durante el tiempo de su enseñanza escolar.

Terminado este asunto fue leída la siguiente solicitud.

«Excmo. Sr.=Dña. Mercedes Ortiz, alumna pensionada de este Real Conservatorio, el que V. E. tan dignamente preside, con el debido respeto a V. E. hace presente: que precisándola pasar a Italia acompañada de su familia, y

necesitando para ello el competente permiso=A V. E. suplica se digne conceder a la que expone el mencionado permiso con el objeto indicado. Gracia que espera recibir de la bondad de V. E. cuya vida ruega a Dios guarde muchos años. Madrid a 1º de Febrero de 1865=Mercedes Ortiz=Excmo. Sr Director del Real Conservatorio de Música y Declamación»

El Secretario expuso que la Dirección al presentar la anterior solicitud a la Junta auxiliar facultativa lo hacía con el objeto de consultarla acerca de lo que en adelante debería hacerse con los alumnos pensionados que generalmente son pocos los que terminan su carrera defraudando así las miras del Conservatorio y del Gobierno sin ninguna ventaja para el arte pues hasta las empresas de los teatros de Zarzuela que continuamente los contratan y solicitan a la mitad de su educación artística deben estar convencidos ya de que es tan inconveniente para su progreso artístico cuanto desgraciado para la suerte de tan mal aconsejados jóvenes. Ahora, que además de ese mal, que ha sido inevitable por mediar siempre hasta individuos de esta misma Junta ya como empresarios o como mediadores, se presenta este nuevo caso inspirado indudablemente por la benignidad practicada, la Dirección opina que es cuestión importante la de fijar la conducta decididamente que deba seguirse en adelante, lo cual a su juicio no debe ser otra que la de atenerse estrictamente al cumplimiento y observancia de lo prescrito en las obligaciones de los alumnos pensionados.

La Junta después de un detenido examen acordó se concediese el permiso a Dña. Mercedes Ortiz para ir con su familia a Italia, y que [en] adelante la Dirección debe hacer cumplir con firmeza a los alumnos pensionados las obligaciones que por esta circunstancia contraen, y castigar sin vacilación a los que falten...aceptadas y firmadas por ellos y sus padres tutores o encargados.

El Sr. Barbieri pidió la palabra para hacer una proposición la cual hecha fue que se destinase una de las clases de Canto en la que no se permitiese cantar más que con letra española. Habiendo manifestado el Sr. Barbieri para apoyo de su proposición que entre otras consideraciones la que principalmente le motivaba era el asegurar por ese medio el que en una clase todos los discípulos cultivasen el género de la Zarzuela, el Sr. Hernando expuso que a su juicio sería medio más apropiado del deseo del Sr. Barbieri el restablecer en los concursos públicos un serie de premios de Zarzuela según se hizo el año 1855 en que se instituyeron los Concursos pues de esa manera ni se coartaba a ningún profesor de la enseñanza de Canto a dar la educación que juzgase más adecuada a las facultades de cada uno de sus discípulos, ni se singularizaba el cantar con letra española en una sola clase lo cual parecía indicar que en las obras se había de cantar en idioma extranjero exclusivamente y que ello había diferencia esencial en el método de enseñar a cantar: consiguiéndose además de salvar estos inconvenientes con el restablecimiento del concurso a premio de Zarzuela, el estimular por igual a los discípulos de todas las clases de Canto

lo cual era justo pues de todas ellas habían salido y salían continuamente los discípulos contratados para los Teatros de Zarzuela. El Sr. Salas y también el Sr. Barbieri opinaban porque en el Conservatorio se debía cantar sólo en idioma español sirviéndose del repertorio de la Zarzuela y de Óperas italianas traducidas. No opinando del mismo modo varios Sres. Y manifestando el Sr. Segovia lo difícil que era traducir las óperas italianas en buenos versos líricos para cantar, el Sr. Hernando se detuvo en demostrar que el Conservatorio estaba más interesado que nadie en trabajar para contribuir al desarrollo de los Teatros líricos españoles como lo patentiza altamente que el de la Zarzuela, sólo que hasta ahora existe, además de deber su creación a discípulos suyos ha sido sostenido y es alimentado, excepto algunas importantes personalidades, por discípulos de las clases del Conservatorio. Hechos que destruyen por completo la vulgaridad de decir que los profesores de Canto del Conservatorio desdeñan la zarzuela, siendo así que todos sus discípulos se escrituran en los teatros que cultivan este género. Y para el mejoramiento de la enseñanza del Canto excito a la Junta y principalmente al Sr. Salas a que en comisión se estudiase el plan de estudios que hay establecido para esta enseñanza y que si algo se creía añadir a lo tan estudiadamente establecido se hiciese sin demora alguna. Volviendo a insistir en la conveniencia de establecer concurso de Zarzuela como así mismo de Ópera y de Fuga, la Junta por unanimidad que la Dirección propusiese al Gobierno que en los Concursos públicos se instituyesen los dichos de Zarzuela, de Ópera y de Fuga con las respectivas series de premios.

Terminó la Junta a las cinco

El Secretario
Rafael Hernando
[Rubricado]

Documento nº 2

Archivo General. Actas del claustro. Libro 174 (1836-1868). *Junta General del día 28 de abril de 1865. Se abre un debate entre los asistentes sobre la conveniencia o no de hacer oposiciones para la plaza vacante en la cátedra de declamación. El asunto se resuelve mediante votación, ganando por un amplio margen los que están a favor de las oposiciones. Acto seguido se propone a los miembros del tribunal, entre los que está el escritor Juan Eugenio Hartzenbusch. El célebre guitarrista Julián Arcas y Lacal presenta una instancia ofreciéndose para la creación de una cátedra de guitarra en el Conservatorio, la Junta lo acepta por unanimidad. Rafael Hernando, secretario de la Junta, presenta a la Dirección General de Instrucción pública una solicitud para la creación de una academia de música, dicha Dirección General pide asesoramiento al Conservatorio. La Junta no ve inconveniente alguno en su creación. Por último se lee una solicitud de Paul Bié, constructor de instrumentos de música de París y fabricante del clarinete Sistema Romero, solicitando le sea*

concedido el título de proveedor oficial de clarinetes del Conservatorio de Madrid. La Junta accede por unanimidad.

Madrid, veintiocho de Abril de mil ochocientos sesenta y cinco.

[*Anotados al margen*] Sres. Segovia, Barbieri, Arjona, Romero, Galiana, Muñoz, Compta, Sarmiento, Saldoni, Bayona, Grassi, Aranguren, de Juan, Gimeno, Monasterio, Broca, Espin, Ovejero, Zabalza, Hijosa, Diez, Aguirre, Melliers, Martin, Inzenga, Puig, Salas, Gil, Arrieta, Aguado, Mendizábal, Hernando. Secretario.

A las doce y media se reunió la Junta General presidiendo el Director accidental Sr. D. Hilarión Eslava, asistiendo los Sres. vocales que al margen expresan y el Secretario que suscribe.

Leída el acta de la anterior Junta General fue aprobada.

Seguidamente se pasa al primer asunto el que se debía ocupar la Junta y que era el cumplimentar la orden de la Dirección General de Instrucción pública que se leyó y que a la letra dice así.

«Dirección General de Instrucción pública=Negociado [?]=Excelentísimo Sr.=Ascendido por Real orden de esta fecha el Profesor supernumerario de Declamación de ese Conservatorio D. Joaquín Arjona a la clase de numerario por fallecimiento de D. José García Luna ha dispuesta esta Dirección que se formule a la mayor brevedad la propuesta que previene el artículo 26 del Reglamento para la oportuna provisión de la plaza que resulta vacante a consecuencia del expresado ascenso, cuidando Vuestra Excelencia de remitir a esta Dirección General las dos ternas de que trata el artículo citado. Dios Guarde a Vuestra Excelencia muchos años. Madrid 16 de Abril de 1865=El Director General=Eugenio Ochoa=Hay una rúbrica=Excelentísimo Sr. Director del Real Conservatorio de Música y Declamación.»

El Sr. Presidente manifestó a la Junta que antes de que resolviese la mejor manera de cumplimentar dicha orden, creía oportuno hacer una reseña de lo que había ocurrido con motivo de la última propuesta análoga que se hizo conforme al método establecido por la Junta General, para que con completo conocimiento de todos los hechos acordase hoy lo que estimase más conveniente. Profirió pues que remitida en primero de Junio las ternas pedidas por la Dirección General de Instrucción pública al acordar el 13 de Marzo la creación de una plaza de profesor supernumerario de Solfeo, y cuya terna fue resultado de la pública oposición que la Dirección y la Junta General formarla efectuó según sus mutuos acuerdos, la Dirección General de Instrucción pública nombró en 15 de Septiembre último profesor supernumerario de Solfeo a D. Justo Moré en conformidad con lo propuesto por el Director del Conservatorio en 20 de Febrero dos meses antes de pedir las ternas y en las que no fue incluido por no haberse presentado a la oposición; y solo en 30 de Octubre recayó otro

nombramiento de profesor supernumerario a favor de D. José Pinilla que fue el propuesto en primer lugar en la terna mandada por el Director y la Junta General y en cuyo nombramiento se prevenía que en la provisión de las plazas de profesores supernumerarios del Conservatorio se observase estrictamente la letra del artículo 26 del Reglamento.

Enterada la Junta empezó una detenida discusión en que tomaron parte principal los Sres. Segovia, Barbieri, Romero, Monasterio y Ovejero, a favor de que se mantuviese el solemne[?] acuerdo de la Junta General y de la Dirección de formar la terna del resultado de pública oposición de los que quisieran figurar en ella, y los Sres. Salas y Arjona para que en esta ocasión se formase la terna sin oposición. Los principales argumentos que presentaron los primeros fueron: que el método de oposición era el más equitativo pues a nadie excluía y tenía el gran resultado de demostrar la aptitud necesaria para la enseñanza, cuyo plan y programa están de desear en la Declamación que no se oponía en nada a la letra del Reglamento, que si no previene la pública oposición tampoco la excluye y que siendo en todos casos el más oportuno para evitar la influencia de naturales simpatías, en el presente era más necesario por corresponder la casi totalidad de la Junta a las enseñanzas musicales: que si el sueldo era corto para que se presentasen los principales actores, tan pequeño era para que fuesen nombrados: que el ser eminente actor práctico no demostraba por eso sólo el ser buen maestro que necesita mucha meditación y razonamiento detenido para dirigir y enseñar a saber estudiar al discípulo. Los segundos fundaron los suyos en lo difícil de sujetar a programa ordenado la enseñanza de Declamación la cual debe dirigir una gran eminencia y que el sueldo era mezquino para que se presentasen a ejercicios de oposición.

Declarada suficientemente discutida la cuestión la mesa puso a votación «Si quedaba subsistente o no el acuerdo de que la formación de la terna fuese resultado de pública oposición de los en ella quisiesen figurar».

El resultado fue que quedaba subsistente y que así se verificaría en el presente caso por 22 votos contra 10.

Habiendo sido votación nominal dijeron que Sí los Sres. Segovia, Barbieri, Romero, Galiana, Muñoz, Compta, Bayona, Grassi, Aranguren, de Juan, Monasterio, Broca, Ovejero, Hijosa, Díez, Melliers, Martin, Inzenga, Puig, Mendizábal que teniendo que ausentarse hizo constar que se adhería a la mayoría, Secretario y el Presidente y que no los Sres. Arjona, Sarmiento, Saldoni, Gimeno, Espín, Zabalza, Aguirre, Salas, Gil y Arrieta haciendo observar los dos últimos que al opinar así lo hacían por considerar que la naturaleza de esta enseñanza es de las que no se prestan a oposición.

Parándose al nombramiento del Tribunal que había de formar el programa y juzgar de las oposiciones fueron elegidos los Sres. D. Hilarión Eslava, presidente,

D. Antonio M^a Segovia, D. Juan Eugenio Hartzenbusch, D. Tomás Rodríguez Rubí, D. Joaquín Arjona, D. Antonio Pizarroso y D. Manuel Catalina.

El Sr. Presidente expuso a la Junta que habiendo pedido la superioridad informe al Conservatorio acerca de una instancia (la cual fue leída por el Secretario) elevada por D. Julián Arcas y Lacal en solicitud de que se cree una cátedra de guitarra cuya dirección se le confiera renunciando desde luego al sueldo que se señalase a dicha plaza creía lo más a propósito para recompensar el justo mérito de tan distinguido profesor proponer para el nombramiento de Maestro honorario que previene el artículo 100 y en cuyo primer caso puede comprender al Sr. Arcas, el cual, con lo que autoriza el artículo 103 puede realizar su deseo de transmitir sus conocimientos a algunos discípulos, sin el inconveniente de crear constitutivamente en el Conservatorio una enseñanza que por ahora no puede constituir carrera lucrativa a los jóvenes que la siguieran. La junta hallando muy justas las razones que expuso el Presidente en ambos sentidos acordó unánimemente que hallaba muy acertado el proponer para el nombramiento de Maestro honorario del Real Conservatorio a D. Julián Arcas y Lacal.

Se leyó otra orden de la Dirección General de Instrucción pública que a la letra dice así.

«Excelentísimo Sr.=Dirección General de Instrucción pública=Negociado Octavo=Adjunta remito a Vuestra Excelencia la instancia que ha presentado D. Rafael Hernando en solicitud de que se cree una academia de música acompañada de un proyecto memoria para la misma, a fin de que ese Real Conservatorio lo examine en Junta de Profesores e informe si puede contribuir a la formación de dicha sociedad artística. Dios guarde a Vuestra Excelencia muchos años: Madrid 17 de Abril de 1865=El Director General=Eugenio de Ochoa=Hay una rúbrica=Excelentísimo Sr. Director del Real Conservatorio de Música y Declamación.»

No hallándose bastante determinado si se halla relación a solo el Conservatorio o si refería a los elementos que hubiera en España se acordó unánimemente «que hay suficientes elementos para la formación de la institución bien estudiada concebida y proyectada por D. Rafael Hernando y a la que por sus importantes y utilísimos fines ambicionaría todo artista de mérito prestar generosa y eficaz cooperación.

Últimamente el Presidente manifestó a la Junta que iba darse lectura a una exposición solicitando una gracia de la Dirección del Conservatorio en lo cual no hallaba perjuicio pero por cuya resolución quería fuese examinada tanto por si acaso les ocurriese alguna observación de su conveniencia cuanto por parecerles bien su otorgamiento tuviese más importancia.

Se leyó la exposición que decía a la letra.

«Excelentísimo Sr.=Mr. Paul Bié fabricante de instrumentos músicos en París calle de Rambuteau n^o 93 y 95 sucesor de Lefevre Pére y propietario de esta

PEDRO RUBIO OLIVARES

marca de fábrica Lefevre á París a Vuestra Excelencia expone que habiendo sido elegido por el Sr. D. Antonio Romero para ejecutar el mecanismo de su nuevo sistema de clarinete que ha sido privilegiado en Francia por quince años para cuya ejecución ha puesto el mayor cuidado posible hasta llegar a satisfacer los deseos del inventor, y proveyendo de clarinetes de los sistemas anteriores a casi todos los primeros artistas españoles desde el año 1833 a Vuestra Excelencia suplica se digne honrarle con el título de proveedor de clarinetes del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid=Gracia que espera alcanzar de la bondad de Vuestra Excelencia cuya vida guarde Dios muchos años. París 8 de Abril de 1865=Excelentísimo Sr.=Paul Bié=Excelentísimo Sr. Director del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.»

La Junta hallando exactas y atendibles las razones expuestas y no encontrando que pudiese resultar perjuicio a ningún Español por no existir desgraciadamente fabricantes de estos instrumentos opinó unánimemente por que la Dirección del Conservatorio autorice a Mr. Paul Bié para que en su fábrica y etiqueta pueda usar el título de Proveedor de Clarinetes del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.

Terminó la Junta a las tres y media

El Secretario
Rafael Hernando
[Rubricado]

Documento nº 3

Archivo Histórico-Administrativo, libro 183. *Aurelio Fernández, profesor de la asignatura de Clarinete, realiza un listado de los instrumentos que tiene en su aula.*

[Sello oficial del Real Conservatorio de Música y Declamación]
Relación de los instrumentos que existen en la clase de Clarinete.

1-Clarinete sistema Boehm marca Buffet en ébano de dos cuerpos y estuche para dos clarinetes. Este instrumento está en sib y lo tiene en su poder Don Julio Gómez*.

1-Clarinete sistema Boehm marca Buffet de dos cuerpos en La. Este instrumento está en poder de los que asisten a la Clase de Conjunto.

1-Clarinete en sib-en boj sistema Romero.

Madrid 20 de febrero de 1946

El profesor
Aurelio Fernández
[Rubricado]

*Este instrumento fue entregado en febrero de 1951 por D. Julio Gómez

Documento nº 4

Archivo Histórico-Administrativo, libro 183. *Página 15 de un inventario general sin fecha. Por la coincidencia de datos con el documento anterior, se trataría del inventario que recogió la información proporcionada por Aurelio Fernández y los demás profesores del centro. Se podría situar entre febrero de 1946 y febrero de 1951, si tenemos en cuenta la fecha de devolución del clarinete por parte de Julio Gómez que aparece en el documento nº 3. A continuación reproducimos la sección de los instrumentos de viento-madera. La palabra Boehm aparece siempre escrita de forma incorrecta como Bohem. En la siguiente transcripción la hemos corregido, todo lo demás se reproduce tal cual está.*

Inventario

Instrumentos de Viento Madera

2-Flautas sistema Boehm de metal.

1-Flautín sistema Boehm de madera.

1-Oboe en Do mayor, de construcción francesa, sistema «ESCUELA DE PARÍS», con la marca siguiente: F. Lorée (París) Série K.K.8.

1-Oboe en Do mayor, de construcción francesa, sistema «ESCUELA DE PARÍS», con la marca siguiente: F. Lorée (París) Série K.K.28.

Ambos instrumentos con estuche bastante deteriorado. Faltan sus pequeños accesorios, boquillero, destornillador, etc. Los instrumentos, aunque usados, están bien.

1-Clarinete sistema Boehm marca «BUFFET» en ébano, de dos cuerpos y estuche para dos Clarinetes. Este instrumento está en SI bemol y lo tiene en su poder el Bibliotecario del Centro D. Julio Gómez, según acredita el adjunto recibo que acompaña a este Inventario.

1-Clarinete sistema Boehm marca «BUFFET» de dos cuerpos, en LA. Este instrumento está en poder de los que asisten a la clase de Conjunto Instrumental.

1-Clarinete en SI bemol, en boj, sistema «ROMERO».

2-Fagotes marca BUFFET.

1-Fagot marca BUFFET en estado inservible.

SISTEMAS ORGANOLÓGICOS DEL TROMBÓN DESDE EL S. XIX. APLICACIÓN EN LA BANDA DE MÚSICA Y EN EL REPERTORIO BANDÍSTICO ESPAÑOL

 Javier ESCRIBANO REDONDO*

Desde la aparición del *trombón de varas*¹ como instrumento en el siglo XV, obviando su evolución inicial desde sus antecesores de metal, como la *trompeta natural* o *trompeta bastarda* (Ferrando y Yera, 2005, p. 41), este no ha experimentado grandes cambios. Básicamente, las evoluciones organológicas han sido los aumentos en los diámetros de tubos y campana desde el siglo XVIII, así como la inclusión del transpositor con la aparición de los sistemas de válvulas en el siglo XIX.

Uno de los autores que ha profundizado en el estudio de los aspectos históricos del trombón ha sido Trevor Herbert. Herbert (2006) apunta que el trombón de varas se basa en *un concepto de elegante simplicidad*, que lo llevó a sobreponerse a las limitaciones que otros instrumentos experimentaban, como es el caso de la *trompeta natural*, etc. Gracias a su manejo cromático, pronto se convirtió en un instrumento de extraordinaria versatilidad y distintivo carácter idiomático. Esta distinción y capacidades sin igual en los instrumentos de viento metal del siglo XVIII garantizaron para el trombón varios siglos de popularidad. También señala Herbert (2006) que el *trombón de varas* tan solo ha necesitado algún pequeño ajuste desde el siglo XV para llegar hasta nuestros días con un marcado estatus instrumental. Ello se hace evidente en cómo el *trombón de varas* ha resistido las fuertes adversidades generadas en el siglo XIX

* Profesor titular del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas de la Comunidad de Madrid en la especialidad de Trombón. Titulado Superior en Trombón y en Pedagogía por el RCSMM. Máster Universitario en Creación e Interpretación Musical por la URJC. Profesor de Trombón en CPM Victoria de los Ángeles y CPM de Getafe.

¹ Originalmente llamado sacabuche en España.

con la aparición de los sistemas de válvulas (pistones y rotores), y en cómo los distintos tipos de trombones incorporaban estos ingenios mecánicos.

Tomando las apreciaciones de Herbert (2006) como punto de partida, este trabajo se centrará en el final del siglo XIX y en cómo el trombón de varas ha ido sorteando obstáculos, para finalmente pervivir dentro de la banda de música, imponiéndose sobre los avances organológicos aparecidos durante el citado siglo.

Los trombones con sistema de válvulas² presentaban importantes ventajas en la construcción y en el manejo con respecto a los trombones de varas:

- La construcción y comercialización de los trombones de pistones se llevaba a cabo con tremendo éxito por los principales constructores en Europa y EE. UU.
- Los trombones de pistones se construían en grandes cantidades fácilmente (Herbert, 2006).
- Existía gran similitud en el manejo con otros instrumentos que incluían el mismo sistema mecánico; lo cual implicaba que la enseñanza se podía llevar a cabo por un mismo profesor de viento metal para diferentes instrumentos, y que no requería conocimientos del particular manejo de la vara.
- Los pistones facilitaban un manejo suave y rápido al músico, de pasajes con figuraciones más ornamentadas (Herbert, 2006).

Tal y como señalan Ferrando y Yera (2005), en esa época se construían más trombones de pistones que de varas, «lo cual constituyó una seria amenaza que no llegó a cuajar, dado que el sonido del trombón de varas era de más calidad que el de pistones». (p. 68).

Según Herbert (2006), durante la segunda mitad del siglo XIX había más músicos de *trombón de pistones* que usuarios del sistema de varas. El desarrollo de la clase media trabajadora incentivó el crecimiento de un nuevo segmento de consumo de instrumentos musicales. Los músicos amateur demandaban la construcción de instrumentos a gran escala tanto en Europa como en EE. UU.

No obstante, ambos sistemas convivieron. Tanto en catálogos de instrumentos como en tratados de la época se observa una rivalidad entre los sistemas de varas y pistones, que perdurará hasta la vuelta a la supremacía de la vara bien avanzado el siglo XX.

Las continuas innovaciones de los sistemas de válvulas llegaron a su punto álgido con las invenciones de Adolphe Sax. Este constructor trabajó mucho para que sus instrumentos se abrieran paso en las bandas europeas del siglo XIX.

² En adelante: trombón de pistones.

SISTEMAS ORGANOLÓGICOS DEL TROMBÓN DESDE EL S. XIX

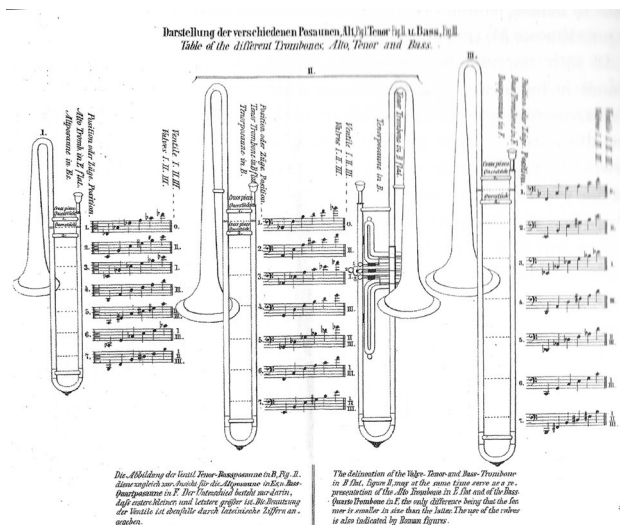


Imagen 1 Wirth's, A. (1870): *Escuela de trombón alto, tenor y bajo*³.

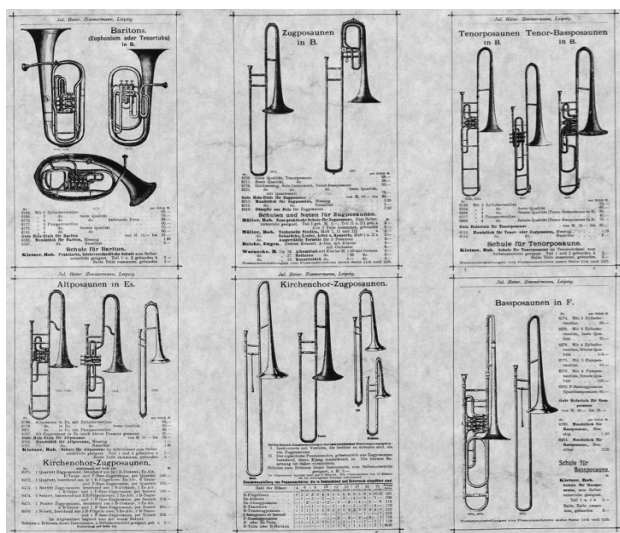


Imagen 2 Catálogo de instrumentos de metal de la marca J. H. Zimmermann. 1899⁴.

³ Fuente: Herbert, T. (2006): *The trombone*. Gran Bretaña: Yale University Press.

⁴ Fuente: <http://kimballtrombone.com/trombone-history-timeline/19th-century-second-half/>

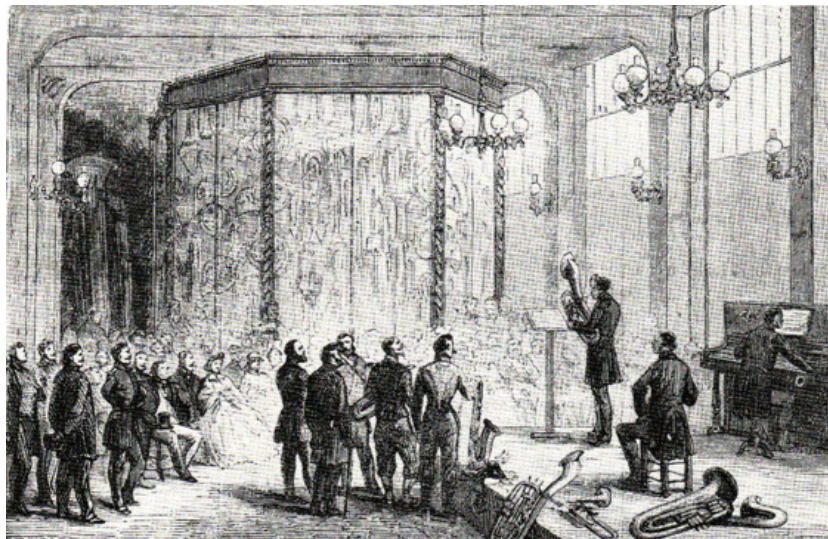


Imagen 3 Pintura aparecida el periódico *L'Illustration*, representando una exhibición de instrumentos en 1864, que incorporaban las novedades organológicas diseñadas por A. Sax⁵.

Este diseño de A. Sax perduró, puesto que aún en el año 1923 el trombón de seis pistones se comercializaba en Francia, como muestra más adelante la Imagen 3.1 extraída del catálogo de instrumentos de Charles Gras.

Los datos recopilados⁶ en el Archivo Municipal de la Villa, referentes a la Banda Municipal de Madrid⁷ del año 1909, muestran claramente cómo la igualdad de uso del sistema de varas y del sistema de pistones estaba tan patente, que la que pretendía ser la banda de referencia de la época, incluyó la misma cantidad de instrumentos de los diferentes sistemas. En el listado del primer instrumental para la BMM adquirido al distribuidor *Viuda e hijos de Hipólito Labera* y fechada el 12 de marzo de 1909, se aprecia cómo, de los ocho trombones comprados, cuatro de ellos eran con sistema de varas (marca BESSON), y los otros cuatro eran con sistema de cilindros (marca ROTT).

Unos años después la Banda Municipal de Valencia, compraba cuatro trombones de pistones para renovar su instrumental, dejando así de lado la opción del sistema de varas.⁸

⁵ Fuente: <http://kimballtrombone.com/trombone-history-timeline/19th-century-second-half/>

⁶ Listado de instrumentos, albarán o factura redactado por la casa de música *Viuda e hijos de Hipólito Labera* para el Ayuntamiento de Madrid el 12 de marzo de 1909, en donde se incluye marca, afinación y precio. Fuente: Archivo de la Villa, sig. 5-492-36.

⁷ En adelante: BMM.

⁸ «Concurso para la adquisición de instrumental a diapasón normal con destino a la Banda Municipal de Valencia», año 1921. Fuente: Archivo Histórico de Valencia.

SISTEMAS ORGANOLÓGICOS DEL TROMBÓN DESDE EL S. XIX

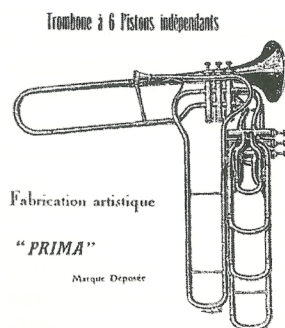


Imagen 3.1 Catálogo de instrumentos de Ch. Gras⁹.

Indica Hernandis¹⁰ (c. p.¹¹, 2015) que la BMM decidió comprar cuatro trombones de varas para hacer gala de modernidad, puesto que su uso desde finales del siglo XIX en España era escaso. Según señala Hernandis, en la creación del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina¹² en 1831 se llevaba a cabo la enseñanza del *trombón de varas* con los profesores Francisco Fuster y Domingo Broca alternando en el cargo hasta 1868, que se suprime la plaza. En 1879 vuelve a crearse la plaza de trombón, pero ya se imparte *trombón de pistones* por el profesor José Valderrama.

No volverá la enseñanza del *trombón de varas* al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid¹³ hasta la época de Nicolás García Almazán, que, tras una alternancia en el puesto de Nicasio Muñoz con el fallecido en 1896 José Valderrama, se ocupó de la cátedra de trombón, primero como profesor interino y después como profesor numerario por indicación de T. Bretón (director del centro en la época, quien señalaba que García Almazán conocía el trombón de varas)¹⁴.

Posteriormente, en 1908 es el profesor Bernardo García Maseda (hijo de García Almazán) quien toma el relevo en el puesto, siendo becado por el Estado

⁹ Herbert, T. (2006). *The trombone*. Gran Bretaña: Yale University Press.

¹⁰ Hernandis i Oltra, E. Profesor de trombón del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Autor de *La enseñanza del trombón en el RCSMM entre 1831 y 1931*, tesis doctoral leída en la Universidad SEK de Segovia en diciembre de 2015.

¹¹ Comunicación personal. Información del 27 de abril de 2015.

¹² Dicho centro a lo largo de su historia ha recibido distintos nombres (Sopeña, 1967). Independientemente de cual sea su nomenclatura en una u otra etapa, me referiré a este en adelante como Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, o bien por sus siglas RCSMM.

¹³ En adelante RCSMM.

¹⁴ Información contenida en el escrito dirigido *Al Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Expediente personal de Nicolás García Almazán. Minuta nº 176. Archivo de la Biblioteca del RCSMM.

en 1912 para desplazarse a París y ampliar sus estudios de trombón de varas¹⁵. Hasta su muerte en 1936 se entiende que se impartía clase de *trombón varas* y *pistones* en el conservatorio madrileño.

Si bien la historia de la enseñanza del trombón en el RCSMM es bastante significativa, también lo es la BMM y sus oposiciones a lo largo de la historia para cubrir las plazas de trombón de la agrupación. A este respecto hay que señalar el trabajo de Escrivano¹⁶ (2015) sobre el material de oposiciones a la Banda Sinfónica Municipal de Madrid¹⁷. Se demuestra en este trabajo cómo, pese al aparente uso más normalizado del *trombón de pistones*, en las oposiciones a la BSMM (llamada en la época BMM) se exigía el manejo de ambos sistemas, varas y pistones.

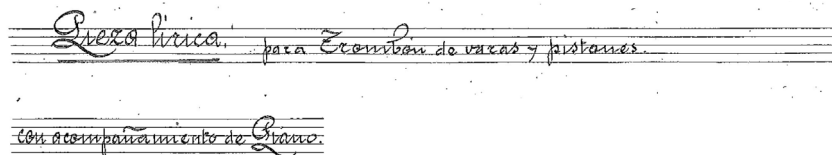


Imagen 4 Indicaciones del autor. Menéndez, J. (1956). *Pieza Lirica*.
Fuente: Archivo Musical BSMM¹⁸.

En la *Pieza Lirica* de Julián Menéndez (1956), se exige el conocimiento y manejo de los sistemas de varas y pistones como materia obligada para el acceso a la BSMM.

En las Imágenes 4.1 y 4.2 se aprecia cómo el manejo de los sistemas de vara y pistones, si no estaba normalizado, al menos era materia exigida para los intérpretes profesionales de trombón de mediados del siglo XX. Sin duda este dato es muy importante para, al menos, trazar unas pautas básicas en lo que fue el empleo de los diferentes sistemas de vara y pistones en las bandas a lo largo del siglo XX.

¹⁵ Información contenida en el escrito fechado el 12 de julio de 1912. Expediente personal de Bernardo García Maseda. Archivo de la Biblioteca del RCSMM.

¹⁶ Escrivano Redondo, J. (2015). *Repertorio inédito para trombón de compositores españoles del siglo XX. Un hallazgo en el Archivo de la BSMM*. Manuscrito no publicado.

¹⁷ En adelante BSMM.

¹⁸ Citado en Escrivano (2015). La BSMM ha concedido permiso al autor de este trabajo para la difusión del extracto con fines científicos no comerciales.

SISTEMAS ORGANOLÓGICOS DEL TROMBÓN DESDE EL S. XIX



Imagen 4.1 Extracto de la obra e indicaciones del autor.
Menéndez, J. (1956). *Pieza Lirica*. Fuente: Archivo Musical BSMM¹⁹.

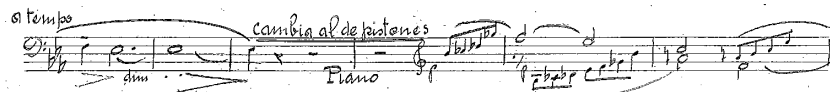


Imagen 4.2 Extracto de la obra e indicaciones del autor. Menéndez, J. (1956). *Pieza Lirica*. Fuente: Archivo Musical BSMM²⁰.

No obstante, el uso de trombones de varas durante el primer tercio del siglo XX fue desigual. La balanza se inclinaba cada vez más del lado del trombón de pistones.

La Guerra Civil Española (1936-1939) condicionó en gran medida el uso del trombón de pistones. Las grandes bandas de música españolas pasaron muchas dificultades en la etapa de la guerra y posguerra, tal y como indican Astruells (2003) y Genovés (2009). Uno de los motivos que pudo contribuir tras la contienda al aislamiento del cada vez más denostado sistema de varas, fue el hecho de que la enseñanza, como se mencionó anteriormente, se simplificaba si se usaba el mismo sistema mecánico para todos los instrumentos de metal.

Al haber ido cayendo en desuso el sistema de varas, los sistemas de válvulas eran ensalzados en el trombón como ágiles y de correcta afinación en contraposición con la prácticamente olvidada vara.

Franco (1943) ensalza de esta manera las propiedades del trombón de pistones frente al *antiguo trombón de varas*:

El *trombón de pistones* no es otra cosa que el antiguo *trombón de varas*, al que se ha aplicado el mecanismo de los pistones, convirtiéndolo con esta innovación en un instrumento capaz de una gran agilidad, sin perder la facultad de ligar a la perfección sus sonidos. (p. 5).

Cabe señalar en este punto las razones por las que los sistemas de válvulas se acogieron con los brazos abiertos en los instrumentos de metal. Se pretendían paliar las limitaciones que suponía el uso de instrumentos naturales como la

¹⁹ Citado en Escribano (2015). La BSMM ha concedido permiso al autor de este trabajo para la difusión del extracto con fines científicos no comerciales.

²⁰ *Id.*

trompa y la trompeta, que tan solo podían emitir los armónicos resultantes a partir de un sonido fundamental. Este hecho no ocurría en el trombón, dotado con su original sistema de doble vara que le confería la posibilidad de cambiar su sonido fundamental con gran facilidad y le otorgaba capacidades cromáticas.

Otra dificultad que experimentaban los instrumentos naturales era la desafinación del séptimo armónico, pero tal y como apunta Bonilla (2003, p. 113), «este último problema en el trombón de varas no era tal, ya que se podía corregir con un pequeño movimiento de la vara».

En este sentido, existe una referencia errónea al *trombón natural* —seguramente haciendo referencia al trombón de varas— (Santiago, 1956, p. 72): *Desaparecidas en la actualidad las trompetas, trompas y trombones naturales, las características sonoras presentes se clasifican...* Si bien nunca se denominó trombón alguno como *trombón natural*, se puede interpretar que en 1956 el uso del *trombón de varas* era totalmente residual, aun siendo materia obligada en oposiciones (Escribano, 2015).

Una referencia de Santiago (1956) es tajante en cuanto al hecho paralelo de los sistemas de pistones y varas:

Con la aparición del sistema de pistones [...], su uso decayó mucho²¹, hasta entrado nuestro siglo actual, en el cual se ha impuesto rotundamente el sistema primitivo de varas en el género sinfónico y de «Jazz», quedando el sistema de pistones generalmente para los conjuntos de banda. (p. 46).

¿Cuál es entonces el motivo por el cual los sistemas de válvulas se implantaron en el trombón? Ferrando y Yera (2005) indican cómo los sistemas de válvulas proliferaron en el trombón en los países en que más bandas había. Estas agrupaciones no disponían apenas de repertorio escrito para ellas, por lo que se adaptaban obras sinfónicas, o de ópera y zarzuela, en donde los pasajes solistas de los cantantes eran asignados en ocasiones al trombón. «Ello obligaba al instrumentista a desempeñar papeles que no tienen en la orquesta sinfónica o de ópera, motivo por el cual, el mecanismo de los pistones le es necesario...» (Ferrando y Yera, 2005, p. 68).

Posteriormente, ya transcurridos dos tercios del siglo XX, apoyados en la evolución de las orquestas sinfónicas, e influenciadas estas por las orquestas extranjeras, la tendencia en el uso de los sistemas de varas y pistones comenzó a rotar de nuevo ahora hacia el lado de la vara.

Señalan Ferrando y Yera (2005, p. 69) que el *trombón de pistones* es «inferior en todo, comparado con el *trombón de varas*, excepto en la agilidad de la ejecución». Hay que añadir a la afirmación de estos autores que, en lo que

²¹ Refiriéndose al sistema de varas.

verdaderamente el *trombón de varas* aventajaba notablemente al *trombón de pistones* era en sonoridad; esta no se veía obstaculizada por pistones o rotores y diferentes cambios de tubos hasta su salida, sino que tan solo fluía libremente por un tubo sin apenas curvas, por lo que el resultado sonoro era de mayor amplitud. Esto, sumado a lo que se ha dicho anteriormente sobre las capacidades cromáticas propias del *trombón de varas*, fue relegando al *trombón de pistones* cada vez más durante el último tercio del siglo XX.

Según indica José Chenoll²² (c. p.²³), durante su pertenencia a la BSMM como bombardino solista desde el año 1952, se compraron trombones americanos marca CONN (cree recordar). Estos instrumentos fueron de los denominados, mixtos²⁴. Como es habitual en la construcción de trombones en EEUU, el sistema de pistones estaba construido en Sib, lo cual era perfecto para encajarlo en la campana común para ambos sistemas, puesto que la vara estaba también construida en Sib. Ocurrió entonces, que los trombonistas de la BSMM, acostumbrados a usar sistemas de válvulas con la afinación en Do, no se adaptaron a la lectura y transporte a la clave de do en segunda línea, por lo que mandaron cortar el instrumento para subir su afinación principal de Sib a Do. En palabras de Chenoll, esto provocó graves desajustes, ya que las longitudes de las secciones habían sido diseñadas para instrumentos en Sib, y no para instrumentos en Do, produciendo problemas de afinación difícilmente sorteables.

Cuenta también Chenoll (c. p.²⁵), cómo él mismo dedicó grandes esfuerzos desde su incorporación al RCSMM en el año 1970, a devolver al *trombón de varas* el esplendor perdido desde hacía años. Fomentó la separación en la enseñanza de las especialidades de Tuba/Bombardino y Trombón, de las que él era profesor titular. Fue el propio Chenoll quien consiguió que volviera a enseñarse el trombón de varas en el conservatorio, lo cual sería decisivo para las nuevas generaciones de trombonistas.

Atendiendo a las palabras de Chenoll, se puede pensar que desde la incorporación de Leopoldo García Cuesta como profesor de trombón en el RCSMM en 1939, hasta la llegada al puesto de Chenoll en 1970 se impartía *trombón de pistones* y fue este último quien impulsó de nuevo la enseñanza de la vara nuevamente.

Resulta muy interesante revisar algunos textos de José Chenoll, acerca del *trombón de pistones* y del *trombón de varas*. Un ejemplo es el prólogo escrito para Badía²⁶ (1980):

²² Profesor de la BSMM, del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y de la Orquesta Nacional de España (en adelante ONE).

²³ Comunicación personal. Entrevista telefónica realizada el 3 de marzo de 2015.

²⁴ Son los trombones que constan de tres partes: Un cuerpo de instrumento formado por una vara, otro cuerpo de instrumento formado por pistones y una campana para ensamblar a uno u otro cuerpo. Servidas las tres piezas conjuntamente en el mismo estuche.

²⁵ Comunicación personal mediante entrevista telefónica realizada el 3 de marzo de 2015.

²⁶ Badía, M (1980). Método completo para trombón de pistones, Bombardino, Tuba y demás Saxhorns bajos. Barcelona: Boileau.

La enseñanza del *Trombón de Pistones*, tan arraigada en España donde su uso en las Bandas de Música se hace imprescindible, ha presentado siempre problemas de carácter didáctico, ya que los grandes maestros de fuera de nuestras fronteras sólo escribieron, y por lo general escriben, para el *Trombón de Varas*, habiéndonos tenido que conformar con transcripciones, más o menos discutibles, de obras para otros instrumentos de pistones... (p. 3).

Incluso en el propio método de Badía (1980, p. 4) adaptado para el trombón de pistones, el autor indica que «...el sistema dota al instrumento de una mayor agilidad en la ejecución, si bien le resta amplitud y belleza al sonido». Cabe destacar que el citado trabajo de Badía (1980) es una adaptación del trabajo que el mismo autor realizó en 1970, y para el cual, también José Chenoll escribió la siguiente presentación:

La enseñanza del *Trombón de Varas* viene cobrando, en España, una actualidad que era muy deseada. La supremacía, en nuestro país, de las Bandas de Música sobre las Orquestas Sinfónicas, eran causa del predominio del sistema de pistones sobre el de varas. (p. 1).

Otro de los textos de Chenoll (1990), muy representativo para entender los motivos de la práctica desaparición del trombón de pistones, es el siguiente:

Podríamos ponernos de parte de sus defensores si pensamos en las posibilidades del mecanismo [...], pero tenemos que inclinarnos hacia sus detractores, como lo hizo la mayoría en defensa de las varas, o sea en defensa de la conservación del instrumento original, tal y como lo heredamos desde hace cinco siglos. Su nobleza de origen, su nobleza de sonido y sus características peculiares le han hecho prevalecer sobre el sistema de pistones. [...] las famosas 'Brass Band' inglesas [...] están compuestas por instrumentos de metal a pistones o cilindros y únicamente, desde su fundación hasta la fecha, se conserva el trombón en su estado original, o sea con la varas correderas. (p. 22).

Es relevante el dato que aporta Chenoll (1990) sobre el ejemplo de las *Brass Bands* inglesas, y de cómo, pese que están formadas por instrumentos con sistemas de válvulas, el trombón de varas ha perdurado imponiéndose en este tipo de formación musical.

En la actualidad, el trombón en la banda de música está representado por el sistema de varas, mientras que el trombón de pistones está casi extinguido por completo. Tan solo en bandas *amateurs* o en zonas rurales quedan muestras del uso de este instrumento.

La escritura instrumental se lleva a cabo desde los inicios de la banda de música para trío de *trombones tenores*, no habiendo adoptado la formación de la orquesta clásica y romántica de *alto, tenor y bajo*.

No obstante en agrupaciones como las *Brass Bands* o los coros de trombones de diferentes congregaciones religiosas de EE. UU. (Carter, 2014) convivían distintos trombones de la familia, *alto*, *tenor*, *bajo*.

Hoy en día es habitual encontrar instrumentaciones que incluyen dos *trombones tenores* y uno *bajo*, o tres *trombones tenores* y uno *bajo*. Aunque todavía lo más común, es encontrar la escritura instrumental para tres *trombones tenores*. El grueso de bandas de música lo conforman en España agrupaciones *amateurs* de mayor o menor tamaño, en estas agrupaciones lo habitual es hallar únicamente *trombones tenores*.



Imagen 5 Coro de trombones Misión Martínez, 1911. Carter, S. (2014)²⁷.

Esta tendencia tiene su origen en la orquesta del siglo XIX, en donde se estandarizó una sección de trombones formada por tres *trombones tenores*. En la orquesta, poco a poco fue variándose esta inercia, sustituyendo en la sección un trombón tenor por uno *bajo*, y en ocasiones, otro de los *tenores* por un *trombón alto*, como era frecuente en la orquesta del siglo XVIII. No obstante, actualmente la sección de orquesta más habitual está formada por dos *trombones tenores* y un *bajo*.

²⁷ Carter, S. (2014). «Voices in the Desert: The Trombone Choir at the Martínez Indian Mission». *Historic Brass Society Journal*. 26, pp. 39-49. New York: Pendragon Press.

Existen antecedentes en el siglo XX del uso de la familia de trombones casi al completo, tal y como muestra la Imagen 5. Este es un coro de cinco trombones con *trombón soprano* (2), *alto*, *tenor* y *bajo*. Esto supone un hecho aislado sin influencia directa en la banda de música, que tan solo experimenta una tendencia de las últimas dos décadas en Estados Unidos y de los últimos años en España, hacia la inclusión del *trombón bajo*. Esto coincide con el aumento de popularidad de este, también relacionada con un mayor uso del instrumento por los compositores que, habiéndose percatado, incluyen en sus nuevas obras parte de *trombón bajo*.

A modo de conclusiones del presente estudio, cabe señalar cómo la pervivencia del trombón de varas frente al sistema de pistones fue marcada en gran medida por el mantenimiento de una idiosincrasia del sonido pleno, propio del instrumento original y de sus posteriores evoluciones organológicas, y que en cierto modo se perdía con la inclusión de los sistemas de válvulas.

Es conocido que la escritura y el uso del trombón de pistones tuvo su auge durante los últimos años del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, extendiéndose también su uso bastante entrada la segunda mitad del pasado siglo. No obstante, se concluye, tomando en cuenta los datos manejados, que aunque el uso del sistema de pistones era mayoritario en las épocas indicadas, el conocimiento y manejo del sistema de vara era materia obligada para los intérpretes profesionales de trombón que optaban a puestos en algunas bandas profesionales. Si bien la obtención de estos datos no se planteaba en el inicio de esta investigación como un objetivo, han supuesto un hallazgo muy relevante, incidiendo de forma marcada en las conclusiones y resultados de este trabajo. De esta forma, se abre una nueva perspectiva en la observación de los hechos históricos que han moldeado el uso de un sistema mecánico u otro en el trombón, asociado este a la banda de música.

En cuanto al repertorio, se establece un claro aumento en la creación de repertorio bandístico original en las últimas décadas. Proporcional a este aumento es también el repertorio que incluye pasajes relevantes del trombón dentro de la banda de música. Cada vez en mayor medida se dota al trombón de partes de cierta importancia o dificultad, ya sean pasajes de *solo*, *solí* o *tutti*; esto se debe a la buena salud de la que actualmente goza el instrumento, en nuestro país y fuera de él. En lo que al interior de nuestras fronteras se refiere, influye notablemente la proliferación de escuelas y conservatorios, en los que, gracias a la gran calidad de los docentes, afloran muchos instrumentistas de gran nivel, que abastecen a bandas y orquestas a nivel nacional e internacional. Gracias a este hecho, no solo las bandas de música profesionales disfrutaban de grandes intérpretes del instrumento, sino que también en las filas de las bandas de música *amateur* hay trombonistas de calidad. Prueba de ello son las iniciativas más recientes en la comunidad trombonística en España como la creación de

la Asociación Española de Trombonistas (ATE) en 2013, o la Asociación Catalana de Trombonistas, así como el desarrollo y construcción de trombones por marcas españolas, la creación de academias especializadas en la enseñanza del trombón en ciudades como Madrid o Valencia. Son asimismo reseñables los encuentros de trombonistas organizados por la ATE en diferentes comunidades autónomas, el primer Concurso Nacional de Trombón organizado por dicha asociación en 2014, o el International Trombone Festival (ITF) celebrado en España en julio de 2015, organizado por la International Trombone Association (ITA) a instancias de la ATE.

Esta enumeración de circunstancias y hechos, generan una inercia que se ve plasmada en la creación de repertorio para el instrumento en todos los niveles agrupacionales, y, por supuesto, a nivel bandístico. Es el repertorio el tema central de una segunda fase de este trabajo.

El trombón en la banda de música y en el Repertorio Bandístico Español. Recopilación documental (Avance)

La elaboración de una recopilación documental que reúna los solos y pasajes más relevantes del repertorio bandístico español para trombón, es el propósito puesto en marcha y del que ya se empiezan a desprender datos estadísticos

Para la elaboración de este trabajo se están teniendo en cuenta en primer lugar obras de compositores españoles transcritas para banda (principalmente del repertorio de Zarzuela), en segundo lugar obras originalmente escritas para banda y, por último obras del repertorio folklórico (pasodobles, himnos y marchas procesionales).

Algunos datos pueden adelantarse de la citada recopilación documental. En la tabla que se muestra a continuación, se plasman los datos estadísticos relativos a los compositores y extractos/pasajes recogidos en la recopilación

- Compositores en activo contactados mediante c. p.²⁸: 37. De los cuales 26 tienen pasajes representativos, susceptibles de ser recogidos en esta recopilación.
- Otros compositores con material susceptible de ser recogido en la recopilación: 51.

²⁸ Comunicaciones personales mantenidas a lo largo del año 2015. Se han llevado a cabo por diferentes vías o medios: entrevista telefónica, correo electrónico o personalmente.

	Sin extractos/pasajes recogidos en la recopilación	Con extractos/pasajes recogidos en la recopilación			Total
		Transcrip.	Obras Orig.	Folk.	
Compositores contactados (CP)	11	26			37
		0	22	4	
Compositores con material recogido en la recopilación		14	28	11 ²¹	51

Tabla 1 Compositores y material recogido.

La diferencia entre el total de compositores con material susceptible de ser recogido en la recopilación (51) y los compositores contactados mediante c. p. (26), que tienen extractos/pasajes susceptibles de inclusión, es decir, 25, son compositores reconocidos dentro de la comunidad trombonística y musical bandística por su importancia en cuanto al manejo compositivo del trombón dentro de la banda de música.

Bibliografía

- ADAM FERRERO, B. (1986). *Las bandas de música en el mundo*. Madrid: Sol. ISBN: 84-398-7144-9.
- BADÍA, M (1970). *Método completo para Trombón de varas I*. Barcelona: Boileau.
- BADÍA, M (1980). *Método completo para Trombón de pistones, Bombardino, Tuba y demás Saxhorns bajos*. Barcelona: Boileau.
- BATE, P. (1966). *The trumpet and trombone*. Londres: Ernest Benn Limited.
- Bly L. J. (1994). «The Wind Bands of Continental Europe». En Frank J. Cipolla y Donald Hunsberger (Ed.), *The Wind Ensemble and Its Repertoire*, New York: University of Rochester, pp. 193-200. ISBN: 1-878822-46-2.
- BONILLA CASCADO, M. (2003). *La técnica de los instrumentos de viento metal. El trombón*. Málaga: Ediciones Maestro. ISBN: 84-932911-9-6.
- CANSINO GONZÁLEZ, J. I. (2010). «Fundación de la Banda Sinfónica Municipal de Madrid». *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía*, 23/84, pp. 54-75. ISSN: 0214-4786.
- CARTER, S (2014). «Voices in the Desert: The Trombone Choir at the Martinez Indian Mission». *Historic Brass Society Journal*. 26, pp. 39-49. New York: Pendragon Press.
- CASADO AGUADO, R (2011). *Repertorio bandístico para flauta, flautín y flauta en sol*. Valencia: Dasi-Flautas S.L. ISMN: 979-0-69221-131-0.
- CHENOLL HERNÁNDEZ, J (1990). *El trombón*. Madrid: Real Musical.
- CREMADES A. (2009). «Las bandas de música: 'algo más que música'». *Eufonia. Didáctica de la música*, 46, pp. 104-113. ISSN: 1135-6308.
- ESCRIBANO REDONDO, J. (2015). *Repertorio inédito para trombón de compositores españoles del siglo XX. Un hallazgo en el Archivo de la BSMM*. Manuscrito no publicado.

²⁹ Dos de los compositores contabilizados en el apartado de obras folklóricas aparecen también en el apartado de transcripciones o en el apartado de obras originales, por lo que no se suman en el cómputo total.

- FERRANDO SASTRE, E. y YERA JIMÉNEZ, F. J. (2005). *El Trombón. Todo lo relacionado con su historia y su técnica*. Madrid: Mundimúsica Ediciones. ISBN: 84-96268-09-8.
- FOSTER, R. E. (2013). *Winds bands of the world. Chronicle of a cherished tradition*. Florida: Meredith Music Publications. ISBN: 978-1-57463-156-2.
- FRANCO RIBATE, J. (1943). *Método elemental de trombón de pistones*. Madrid: Música Moderna. ISBN: 84-86292-15-8.
- GARCÍA RIVAS, V. (2013). *El Trombón en las Bandas de Música*. Director: C. Luna Manso. Trabajo de Fin de Grado. Sin publicar. Real Conservatorio Superior de Música de Granada.
- HERBERT, T. (1991). *Bands: the brass band movement in the 19th and 20th centuries*. Philadelphia: Open University Press. ISBN: 0-335-09702-2.
- HERBERT, T. (1997). *Brass Instruments*. Edimburgo (Gran Bretaña): Cambridge University Press. ISBN: 0-521-56522-7.
- HERBERT, T. (2000). *The British brass band: a musical and social history*. Nueva York: Oxford University Press. ISBN: 978-0-19-816698-6.
- HERBERT, T. (2006). *The Trombone*. Gran Bretaña: Yale University Press. ISBN: 0-300-10095-7.
- MOYA MARTÍNEZ, M.^a del Valle de et. al (2008). «Música y músicos del Albacete contemporáneo. La vida musical y las Bandas». *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 15, pp. 141-155.
- MOYA MARTÍNEZ, M.^a del Valle et al. (2010). «De las academias de las bandas a las escuelas». *Música y Educación: Revista trimestral de Pedagogía Musical*, 23/82, pp. 16-22.
- PASCUAL-VILAPLANA J. R. (2000). «Las bandas de música. De la tradición a lo contemporáneo». *Eufonía. Didáctica de la música*, 18, pp. 21-30. ISSN: 1135-6308.
- PÉREZ PERAZZO, J. I. (2008). *Las Bandas: Semblanza de una gran historia*. España: Asociación Nacional de Directores de Bandas. ISBN: 980-07-8511-6.
- PINKSTERBOE, H. (2002). *Trompeta y trombón*. Madrid: Guías Mundimúsica / Mundimúsica Ediciones. ISBN: 84-88038-97-6.
- Sobrinó Sánchez, R. (2004-2005). «Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX, las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid». *Recerca musicològica*, 14-15, pp. 155-175. ISSN: 0211-6391.
- SOPENA IBÁÑEZ, F. (1967). *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- WHITWELL, D. (2011). *A Concise History of the Wind Band*. Texas: Craig Dabelstein. ISBN: 978-1-936512-07-2.
- WIGNESS, C. R (1970). *The soloistic Use of the Trombone in Eighteenth-Century Vienna*. USA: Brass Press. ISBN: 0914282026.

Webgrafía

- BONETE PIQUERAS, F. (-). Fernando Bonete Piqueras. Recuperado el 3 de septiembre de 2015. Disponible en: <http://fernandobonete.com>
- HISTORIC BRASS SOCIETY (1989-2015). Historic Brass. Recuperado el 29 de abril de 2015. Disponible en: <http://www.historicbrass.org/Default.aspx>
- NUESTRAS BANDAS DE MÚSICA (2013). Nuestras Bandas de Música. Recuperado el 6 de marzo de 2015. Disponible en: <http://www.nuestrasbandasdemusica.com/comunidad.html>
- RADIO BANDA (2014). Radio Banda. Recuperado el 5 de marzo de 2015. Disponible en: <http://www.radiobanda.com>
- WILL KIMBALL TROMBONE (2014). Kimballtrombone. Recuperado el 27 de diciembre de 2014. Disponible en: <http://kimballtrombone.com>

VICTOR SALVI (CHICAGO, 1920-
MILÁN 2015), ARPISTA Y ARPERO.
MIS VIVENCIAS CON EL FABRICANTE,
EL MÚSICO Y SUS ARPAS POR EL MUNDO.
NECROLÓGICA – HOMENAJE

 María Rosa CALVO-MANZANO*

Las Arpas Salvi, construidas en su factoría de Italia, forman parte de la plantilla instrumental de las orquestas sinfónicas y dramáticas más prestigiosas, así como de las Cátedras de Arpa de los Conservatorios de todo el mundo.

Con gran tristeza me enteré de la noticia de la muerte de Víctor Salvi a las pocas horas de su partida para la eternidad. Inmediatamente preparé una serie de pequeñas notas y artículos que, en su momento, fueron publicados en varias revistas musicales y en algún diario madrileño. La muerte de Víctor Salvi supone una pérdida irreparable para la familia mundial del arpa, por lo que desde el primer momento pensé que tenía que escribir algo más amplio para homenajear su memoria. El mejor espacio para dedicarle un recuerdo como él se merece, es sin duda la Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Conocí a Victor Salvi en el Muziekcentrum Queeckhoven, en las afueras de Haarlem (Holanda) en los primeros años de la década de los sesenta. La gran arpista neerlandesa Phia Berghaut tuvo la genial idea de organizar unas jornadas de Arpa. Ella las denominaba *Semana Internacional del Arpa*. Su gran amigo, el maestro Eduard van Beinum, fue el inspirador de estas jornadas, que Phia terminó celebrando en la mansión de éste convertida en un centro de encuentros musicales internacionales. Allí recalábamos todos los arpistas jóvenes de la época, en unos años en los que había muy pocos eventos arpísticos mundiales. No había orquestas juveniles. Eran muy escasos los cursos de perfeccionamiento. No había tampoco concursos internacionales de Arpa, salvo el de Israel que acababa de ponerse en marcha. Los jóvenes teníamos pocos

* Catedrática jubilada de Arpa del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.



Foto 1. Congreso de Israel, 1985. Concierto de arpa por María Rosa Calvo Manzano tocando con un arpa Salvi.

lugares donde asistir y medir nuestras fuerzas artísticas e interpretativas, por lo que nos esforzábamos para participar en los pocos eventos que se convocaban.

En Queeckhoven se vivían unos días intensos de presentaciones constantes a modo de maratón interminable que duraba una semana con jornadas de nueve de la mañana a diez o más de la noche, que para un país centroeuropeo esas horas nocturnas eran escandalosamente tardías. Pero había tal alegría en toda aquella reunión de arpistas, que tocar por la mañana o por la noche, o en ambos momentos si había ocasión de ello, era un motivo de gozo para cualquiera de aquellos aprendices de artistas. Todos exultantes de vitalidad y con ganas de mostrar sus habilidades ante cualquiera de los profesores que regentaban junto a Phia aquellas gloriosas jornadas: Marcel Grandjany, Carlos Salzedo, Pierre Jamet... Maestros, que, como es natural, asistían a estas jornadas muy gozosos, porque su asistencia les podía favorecer en que algún joven de talento les viera como el maestro ideal decidiendo seguir sus estudios de perfeccionamiento bajo su dirección. Un buen discípulo siempre es un aumento de prestigio en cualquier cátedra, y sobre todo, si ésta es ya suficientemente afanada y prestigiosa. También había en aquellos encuentros, un entrañable Concurso para jóvenes valores, por lo que probar arpas y fortuna antes del momento de la competición era una forma de ensayar nervios, probar y medirse fuerzas. Allí se mencionaban honoríficamente cada año a los jóvenes más destacados de cada edición: a las revelaciones artísticas de cada temporada. El año 1962 recayó en mí tal distinción, siendo en esos momentos la más joven de todos los participantes.

Hay que decir que los fabricantes de arpas (los pocos a nivel mundial que había en esos momentos) asistían a este encuentro ávidos de conocer jóvenes arpistas que todavía por edad y circunstancias no dispusieran de instrumento propio, con la seguridad de que podrían ser sus futuros clientes. Allí estaba Víctor Salvi tratando de dar a conocer su fábrica de nuevas arpas puesta en marcha unos años antes. En el advenimiento de la década de los sesenta, las Arpas Salvi eran mundialmente unas desconocidas. Víctor en esos momentos tendría unos cuarenta años. Allí nos conocimos; no tardamos en hacernos muy buenos amigos. Salvi llevó varias de sus mejores y más bellas arpas, quiero decir, las de mobiliario más ricamente decorado. Es importante aclarar que en esos años a los jóvenes arpistas nos gustaban los modelos tradicionales terminados en oro y las tablas armónicas preciosamente decoradas con pinturas florales. Curiosamente, ahora ha cambiado mucho el gusto de los jóvenes, que prefieren arpas de terminado más minimalista. Pero entonces no era así. A los arpistas noveles del ecuador del siglo XX nos parecía que un arpa acabada con una rica decoración, era sinónimo de más calidad del instrumento y nos embelesábamos viendo y admirando arpas robustamente decoradas en oro y luciendo sobre sus tablas armónicas ricas composiciones de guirnalda plagadas de hojas y rosas. Todas las arpas que llevó Víctor a este evento de Holanda eran bellísimas y naturalmente fueron llevadas para ser prestadas en aquel encuentro como el mejor reclamo para su negocio. Yo tocaba y tocaba unas y otras para probar su sonido, y quedaba fascinada ante la fuerza y potencia del mismo, además de su aterciopelada belleza. Pobre de mí, yo que hasta ese momento había estudiado toda mi carrera, y seguía tocando en ese momento, una viejísima arpa Érard, de no sé qué mano, décima o undécima, llena de ruidos parásitos, y en la que cambiar un pedal era un esfuerzo sobrehumano porque todo el mecanismo interno estaba además de oxidado, arruinado. Por eso las arpas de Víctor me parecían como de ensueño.

Me gusta contar que en Queeckhoven fue el primer lugar del mundo donde intervine en una orquesta de arpas. Sí, tocábamos juntos todos los arpistas participantes en las jornadas en el concierto de clausura. Por lo que para dicho acto se necesitaban muchos instrumentos. Junto a Salvi estaban los fabricantes tradicionales como Érard y Lyon & Heay, que no necesitaban propaganda porque eran ya casi legendarios, sobre todo la Casa Érard. También estaba allí representada las Arpas llamadas entonces Obermayer, prohibitivas por su precio, que eran fabricadas solo por encargo y de forma totalmente artesanal, dada sus características constructivas tan especiales.

Víctor Salvi, que había nació en Chicago en 1920, hablaba muy buen inglés-americano, pero a pesar de que su fábrica era italiana y así la presentaba, pues en Italia estaba instalada, casi no hablaba italiano. Hablaba una especie de *italo-ingles*, muy pausadamente, y sin ningún acento itálico. Su conexión con la



Foto 2. Concierto de arpa en las Reales Comendadoras de Santiago para las Órdenes Militares, presididas por S-M- El Rey, por María Rosa Calvo-Manzano, con un modelo de arpas Salvi Gran Concierto de su colección privada.

música la heredó de su familia, originaria de Viggiano, un pueblo del sur de Italia que desde tiempos inmemoriales se había dedicado a la construcción de arpas artesanales de forma popular. Su padre, Rodolfo Salvi era fabricante de instrumentos, y también su abuelo paterno. Víctor contaba con nostalgia cómo había encontrado en Sudáfrica un arpa construida por su padre y que todavía

conservaba su firma. Él me contaba la alegría que tuvo cuando pudo comprar dicho instrumento para incorporarlo a su colección privada, y así conservar lo que para él suponía una reliquia familiar de su progenitor, arpista y arpero, al que amaba y admiraba con todas sus fuerzas. Sí, Salvi quería tanto a su padre, le idolatraba tan profundamente que desde niño tuvo la idea de poner en marcha una fábrica de instrumentos en el pequeño pueblo viggianés. Más tarde se dio cuenta que otras ciudades del norte de Italia tenían más ventajas para la fabricación de estos complejos instrumentos. Víctor, a quien le gustaba compartir las historias de familia, me contó varias veces, en cada ocasión con más riqueza de detalles, cómo emigró su padre a América, buscando poder establecerse como arpero y porque una de las hijas de su primer matrimonio enfermó gravemente y la familia necesitaba ir a un sitio con mejores condiciones de vida en todos los sentidos. Cabe recordar que Víctor fue uno de los hijos pequeños del segundo matrimonio de su padre; tenía hermanos con los que se llevaba más de veinte años, y su hermana Aida y su hermano Alberto, fueron sus maestros de música y arpa, respectivamente.

Me seguía comentando Víctor cómo cuando ellos emigraron a América, corrían los años en los que de forma masiva la emigración italiana veía en los Estados Unidos «la tierra prometida». Y hacia allí que se embarcó en pleno la familia Salvi. Era precioso escuchar a Víctor el relato de esta etapa de su vida. Quizá algún día me anime a escribir una pequeña biografía de él y narre con detalle todo lo que con tanto mimo y minuciosamente él me contaba.

Víctor me fabricó mi primer instrumento importante en la década de los sesenta. He de contar algo de interés. Para entonces, había visitado con mi madre varias de las fábricas de arpas más prestigiosas del mundo con el afán de encontrar un buen instrumento. Incluso tuve encargada un arpa *Obermayer*, que tardó en fabricarse. Conocí al buen Obermayer, el viejo, ya muy mayor y en su preciosa casa-fábrica de Stamberg, junto al lago del mismo nombre. La casa era un chalet, no demasiado grande, rodeado de jardín, y en cuyo sótano tenía el taller donde se fabricaban no más de tres o cuatro arpas al año, de ahí el precio tan elevado que tenía este instrumentos, pues se hacía de forma totalmente artesanal. El señor Obermayer era una persona encantadora que me trataba como a una nieta consentida, dándome las mejores tartas de chocolate, pues me sabía golosa... Cuando nos avisaron que el arpa estaba terminada, fuimos a recogerla personalmente. Mi madre y yo vivimos, como digo, en casa del propio Obermayer. Pero el arpa no encajaba con mi técnica, era blanda, y por más que él se esforzaba en acondicionarla a mi pulsación, no me encontraba cómoda con aquel instrumento. El señor Obermayer, todo un caballero, me invitó a no quedarme con el arpa si no me sentía plenamente cómoda con ella. Me hizo saber que tenía tan larga lista de espera, que la siguiente persona tras de mí, estaría encantada de correr turno. Relato esta etapa de búsqueda

de arpa hasta encontrar la que encajara con mi manera de pulsar y calidad de sonido, porque en un instrumento de cuerda pulsada eso es fundamental, y lo que aquí explico lo entenderán todos los arpistas que me lean. Por eso mismo, cuando encontré en Salvi el instrumento que se podía calificar como «hecho a mi medida» la felicidad fue infinita. Salvi recibió mi encargo con verdadera ilusión. Empezó inmediatamente a trabajar en mi instrumento, **en mi proyecto**, que abordó con un enorme entusiasmo. La delicadeza con la que Víctor trabajó el arpa que yo le había encargado me atrevería a calificarla de auténtico mimo. Tardó más de dos años en terminarla. En ese tiempo me requirió varias veces en fábrica para tratar temas vitales de construcción, contrastando mis opiniones hasta el más mínimo detalle. En muchas cuestiones solicitaba incluso mi asesoramiento. Probamos y probamos, y por fin llegó un arpa preciosa: UNA JOYA DE ARPA. Bellísima de mueble y mucho más bella todavía de sonido. Creo que a pesar de todo lo que hemos trabajado tanto y durante tanto tiempo juntos, aquella arpa fue la mejor que jamás me haya realizado la casa Salvi. Fue el primer instrumento de esta marca que entraba en España, y creo que eso fue un excepcional estímulo para el propio Víctor y toda su fábrica. No quiero relatar aquí lo difícil que en aquéllos años era importar un arpa, además de los altos aranceles aduaneros que se pagaban. Ese tema lo dejo para otro relato. Curiosamente, me deshice del arpa pensando que podría tener otras mejores. A pesar de ello, la de mejor sonido de todas sus series fabricadas para mí, y han sido muchas a lo largo de mi vida, fue aquella: mi primera **joya de juventud**. En una ocasión, una discípula niña, sin instrumento, y que venía a estudiar conmigo desde fuera, haciendo los padres un gran esfuerzo, me enterneció de tal manera por su voluntad y perseverancia que resolví pasársela casi de forma simbólica. Lo decidí en uno de esos días en los que los profesores, emocionados, nos sentimos, a la vista del resultado de las clases, más maternas que maestros. Aquella niña es hoy una veterana profesora. Víctor, que tenía un enorme carisma y una gracia infinita para expresar sus pensamientos, solía repetir por todas partes: «María Rosa es la arpista del mundo que más arpas Salvi tiene en su casa por metro cuadrado. Por eso me gusta tanto ir a su Fundación en Fontenebro. Allí me recreo plácidamente contemplando cómo mis técnicos ponen toda su colección Salvi a punto.»

Víctor Salvi y yo hicimos tanta amistad que, estando yo tan enamorada de sus instrumentos, y coincidiendo con lo obsoleta que estaba la situación arpística en España y la dificultad que había para importar instrumentos, especialmente por su carestía, convencí a Víctor de la necesidad urgente de exponer en España su trabajo con cuantos eventos nos parecieran oportunos: exposiciones, jornadas, encuentros, concursos... Al mismo tiempo, traté de persuadirle para que cuidara «con cariño» la estimación económica de las arpas, habida cuenta de la clientela que habría de tener: todos jovencísimos estudiantes con escasos

VÍCTOR SALVI (CHICAGO, 1920 - MILÁN 2015), ARPISTA Y ARPERO

recursos económicos. La adquisición de un arpa, instrumento que curiosamente ha sido considerado de élite por estar asociado a familias aristócratas y a potentados, suponía para mis estudiantes de aquella época un importante y costoso desembolso económico. Víctor entendió perfectamente la situación, y me consta que hizo verdaderos esfuerzos empresariales para complacerme. Fue también importante que comprendiese lo sustancial de contar con un establecimiento de música que le representara en España, lo que podía aligerar la burocracia de las ventas. En un primer viaje, puse en contacto a Víctor con todas las casas de música de la época para que, a su criterio, escogiera la idónea a sus intereses.

Desde los años 75 nos visitó con frecuencia, primero en Madrid, y al poco tiempo por toda España. Realizó todo tipo de eventos, incluidos concursos que él mismo patrocinaba, como fue el Primer Encuentro de Arpa, celebrado en Real Conservatorio de Música de Madrid, sito en la época en el edificio del Teatro de la Ópera o Teatro Real.

En los años 80, Víctor celebró un Concurso de Arpa en Viggiano para homenajear a su buen padre. Recuerdo -porque me invitó como jurado de esa competición y para que ofreciera un concierto en el marco de la misma- con cuánto amor contaba anécdotas de su familia, y de cómo su hermano Alberto era considerado uno de los mejores arpistas de su tiempo tocando como so-



Foto 3. Jornadas de Arpa, 1982. Conservatorio de Música de Madrid sito en el Teatro Real. Acto de inauguración. Presentación de Víctor Salvi por Pedro Lerma, Dr. del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y María Rosa Calvo-Manzano, como organizadora de las Jornadas.



Foto 4. Víctor Salvi y José Luis Muñoz, constructor de arpas que, en los años 80 realizó el prototipo de un instrumento español subvencionado por del INI, a cuyo ejemplar dio el VºBº Víctor Salvi.



Foto 5. Exposición de arpas Salvi con conferencia pronunciada por María Rosa Calvo-Manzano (organizadora de la Exposición) sobre la Historia del Arpa. Acto público celebrado en el Sala de Conciertos del Conservatorio de Música de Madrid cuando tenía su sede en el Teatro Real.

lista dentro de los conjuntos sinfónicos más afamados de los Estados Unidos, así como de solista en conciertos en los que en muchos casos interpretaba conciertos para Arpa y Orquesta a él dedicados. También hablaba con infinita ternura de su hermana Aida, hija del primer matrimonio de su padre, mucho mayor que Víctor, que para él era como una segunda madre y que fue la que le inculcó el amor al arpa, y con infinita paciencia le enseñó todo lo que él sabía de música y arpa, sin bien fue su hermano Alberto quien le daba, para entendernos, clases de más virtuosismo artístico. Quería y admiraba tanto a su hermana Aida que contaba y contaba cómo ella era una gran compositora y arpista, ejerciendo como solista en la Orquesta Chicago Opera House.

Víctor Salvi fue un constructor muy especial porque él era músico profesional, un gran arpista. Como músico de orquesta, Víctor Salvi formó parte de las filas de la New York Philharmonic y la NBC Orchestra, llegando a tocar bajo la dirección de maestros de la talla de Toscanini. También actuó bajo la dirección de músicos como Bruno Walter, Dimitri Mitropoulos y Victor de Sabata. Contaba con orgullo que había acompañado al arpa en varias ocasiones a Frank Sinatra. Esta sensibilidad de músico profesional activo le sirvió de mucho en su futura profesión de fabricante de arpas para poner toda su espiritualidad artística al servicio de la mejor construcción de los instrumentos, de cuya gestación estoy en posición de dar fe que trataba con verdadero mimo, ya no simplemente artesanal sino cuidando, puliendo y buscando meticulosamente la calidad del sonido. Se pasaba horas tocando, haciendo tocar a los arpistas amigos, consultando detalles con unos y otros, investigando en cómo mejorar la belleza del sonido, la calidad de cada pieza del instrumento... Le dedicaba la vida, **su vida entera**.

Pero volviendo a los comienzos de Salvi. Durante años, desde muy joven, se había interesado de manera muy especial por la luthería arpística. Dicho interés en un principio, fue casi por necesidad de arpista en plena actividad de su profesión. Viajaba mucho y, si tenía algún problema con su arpa porque se le rompía una varilla de un pedal o una patilla, o cualquier otra avería... empezó a asistir a la fábrica Lyon & Healy de Chicago (que en esos momentos de esta casa era el instrumento con el que él tocaba, ya que era la marca más prestigiosa de arpas del mundo y se construían en el país donde él vivía), para presenciar el arreglo del arpa que él mismo llevaba para ser reparada. No podía imaginar en esos momentos que aquella fábrica que tanta admiración le producía pasaría con el tiempo a ser suya. Pero eso lo cuento un poco más adelante. Poco a poco fue aprendiendo pequeñas cuestiones técnicas y se fue aficionando a la construcción del instrumento, afición, que sin duda, ya había heredado de su familia paterna italiana. En 1954, tras haber hecho una importante carrera de músico profesional de orquesta y camerística, y también como arpista solista, decidió poner en marcha un pequeño taller en Nueva York. Para ello buscó el

apoyo de algunos amigos artesanos de maderas, bronces y otros materiales que necesitaba para la fabricación de sus instrumentos. Víctor creó de esta forma artesanal las primeras arpas que en el mundo se conocerían con el nombre de Salvi. Lo hizo en memoria de su admirado padre.

No tardó en abandonar América para regresar a la patria de sus progenitores. Víctor había hecho mucho dinero tocando en diversas orquestas, incluso llegó a tocar música ligera con los cantantes más famosos del momento, como él mismo me contaba. Había estado en Hollywood grabando bandas sonoras de las mejores producciones cinematográficas en los famosos Estudios Universal. Había conocido a artistas de la talla de Marilyn Monroe. Comentaba con detalles el impacto que le produjo el primer día que actuó junto a ella. Decía y repetía con nostalgia y la mirada perdida en el infinito: «era bella, molto bella...». Contaba Víctor, cómo ensayaba otra artista en su lugar, una doble, y cuando ya la orquesta tenía todo bien preparado, aparecía como una exhalación Marilyn montada en su aureola de gran diva, y grababa todo seguido para no cansarse. Todos estos pormenores de su vida, Víctor solo los contaba cuando estaba rodeado de amigos y se sentía a gusto y distendido. Hablaba de su vida con una gracia y sentimentalismo enormes. Era un hombre pausado, pero lleno de experiencias y anécdotas. Escucharle era delicioso. Verdaderamente delicioso. Era una persona cargada de vivencias y recuerdos. Había vivido una intensa vida y le encantaba relatarla a las personas que él sabía le querían.

En 1955, Salvi fundó Salvi Harps en Italia, donde continuaría con la expansión de la fabricación del arpa, primero en Génova-Quarto. Allí visité a Víctor Salvi por primera vez con mi madre, unos meses después de haberle conocido en Holanda. Él me invitó a visitar su fábrica. Así podría probar los diversos modelos de instrumentos que ya entonces construía. No quiero ni acordarme de la emoción que sentí al entrar en la sala donde estaban expuestas las arpas. Hacía mucho, MUCHÍSIMO calor. Calor húmedo. Era el final de verano. Mi madre y yo viajamos aceptando la invitación de Víctor desde España. Al llegar a Génova tuvimos que tomar un tren de cercanías. Nos quedamos en la estación de Génova-Quarto, pero todavía tuvimos que caminar un buen trecho a pleno sol hasta alcanzar la fábrica. Yo era estudiante entonces y no tenía demasiadas posibilidades económicas. Mi madre, que siempre me ha acompañado a todas partes, hacía causa común conmigo y se sentía como otra estudiante compañera de su hija. Así que anduvimos el camino sin importarnos el duro sol del mediodía, pues la ilusión de llegar a la fábrica soñada era tan fuerte que anulaba cualquier sensación física por duro que fuera. Al llegar a la fábrica y ver en el salón de exposiciones tantas arpas y tan bellas, todas juntas, viniendo de una España precaria de medios, y sin un arpa que no fuera alguna vieja Érard encontrada en una tienda de almoneda, arpa, por supuesto, vieja y caduca, aquella exposición de belleza toda radiante y nueva, con un fuerte

aroma a madera pulida, tallada y recubierta con finos panes de oro parecía como irreal. Los barnices y aceites diversos que se desprendían de las diversas partes del cuerpo sonoro de las arpas producían un olor tan embriagador para una joven ansiosa de un buen instrumento, que parecía vivir un momento mágico, fantástico: todo aquello parecía un sueño. ¡A mí se me antojaba, sí, como un GRAN SUEÑO! Desde aquél primer viaje en el que ya me quedé enamorada de las arpas Salvi y le encargué una que tardó en construirme, como ya conté antes, unos dos años, Víctor ha sido un gran amigo. Un amigo que me ha hecho cuantas arpas le he pedido y con las peculiaridades y particularidades que me he atrevido a solicitarle. Cuando antes afirmaba que su sensibilidad de arpista le ha ayudado mucho como fabricante de arpas, lo decía convencida. Juntos hemos trabajado en buscar mejor sonido, más calidad en el agudo, mayor dulzura, más armonía en toda la encordadura sin diferencias de timbre entre agudos, medios o graves, más tensión para agarrarse y asirse mejor a las cuerdas...Él atendía con una delicadeza extrema cualquier sugerencia que se le hacía. Y trabajaba y trabajaba duro hasta conseguir el resultado que deseaba. No era comerciante, era un luthier artista. El tema económico siempre lo dejaba en manos de otras personas, porque lo que yo observaba es que él con su delicada sensibilidad y espiritualidad, no podía hacer negocios, a él solo le importaba la calidad. Así que para tratar las condiciones económicas, íbamos al centro de Génova, en cuya parte de la ciudad tenía un elegante despacho en un importante edificio comercial. Salvi tenía tanto corazón que soy testigo de que si conocía algún joven estudiante de arpa que él considerase dotado con verdadero talento y sin medios económicos para hacerse con un arpa, él se la regalaba. Todos sus clientes eran colegas, pero, sobre todo, eran amigos. Y ser amigos de Víctor era sinónimo de no ser clientes. Por ello mismo, Víctor, necesitó muy pronto un gestor que fuera el gerente comercial que llevara su negocio. En la década de los ochenta, conocimos de la mano de su bellísima y joven segunda esposa, a un primo de ésta: Antonio Forero, un joven colombiano-americano, que formado en las mejores universidades de los Estados Unidos era un experto en finanzas de empresa. Y con él empezamos a tratar los asuntos comerciales los amigos de Víctor.

Ya he comentado en este trabajo, cómo Víctor se plegó a las sugerencias organológicas que fuimos compartiendo a lo largo de nuestra relación musical y de amistad. Pero además, a lo largo de mi vida profesional, dos arpas han sido fabricadas con el diseño del mobiliario propuesto por mí. Una de ellas de una belleza excepcional. Recuerdo que hacia 1980, Víctor y yo discutimos mucho sobre mi propuesta de acabado en ébano para todo el mobiliario de un arpa con el fin de que resaltara más la talla dorada; pero él no lo veía claro. Para convencerle argumenté la vistosidad que con aquel diseño lucían los famosos muebles estilo *Bull*. Tardó tres años en hacerme el instrumento



Foto 6. Concierto para la Cofradía de San Fermín de los Navarros, presidida por S.M. el Rey, por María Rosa Calvo-Manzano, con un modelo de arpas Salvi Gran Concierto diseñado por ella de su colección privada.

y, una vez terminado, cuando me llamó definitivamente para recogerlo, estaba sensiblemente emocionado. Me felicitó por la belleza de su acabado y me pidió con toda humildad permiso para reproducir el modelo en su producción. Para mí fue esta una muestra más de la generosidad que le caracterizaba.

Desde 1974, en uno de mis viajes para visitar a Víctor, ya le encontré en Cúneo, en Piasco, región italiana cercana al Piamonte y a los pies del Valle de Aosta, identificada con la artesanía y el trabajo en madera. Cuántos encuentros hemos tenido con él mi madre y yo para pensar en la construcción de una nueva arpa. Estos encuentros en verano eran en Santa Margaritta, en Rapallo, cerca de San Remo, donde tenía una casa preciosa con exposición de instrumentos. Solíamos ir al final del estío, cuando yo tenía unos cuantos días libres tras terminar los Festivales de Verano, ya siendo profesional muy activa; y luego con mi marido nos hemos encontrado con él en el precioso Castello Rosso de Piasco. Era un anfitrión excepcional. Siempre generoso y hospitalario. Invitaba con una largueza de espíritu que admiraba a cuantos le conocíamos. Desde Piasco, nos escapábamos a la Ópera de Milán y juntos disfrutábamos de las mejores puestas en escena de las más atractivas reposiciones de óperas, y cómo se le encendían los ojos de emoción cuando escuchaba en el foso un solo de arpa.

Además de las innovaciones modernas del instrumento que a él se atribuyen, Víctor Salvi fue un impulsor del arpa en el mundo, apoyando a músicos y programas artísticos y educativos relacionados con este instrumento musical. Potenció concursos que llevaban su nombre en Italia, y patrocinó competiciones de los más dispares en el mundo. Él fue el primer patrocinador con un arpa de concierto modelo especial, de nuestro CONCURSO INTERNACIONAL DE ARPA LUDOVICO, de San Lorenzo de El Escorial en 1993.

En 2000 creó la Fundación Víctor Salvi, en Chicago, y en 2006 fundó el Museo dell' Arpa Víctor Salvi en Piasco. Desde la Fundación, Víctor Salvi llevó su legado al campo de la educación y formación artística de la mano de su segunda esposa, la joven colombiana Julia Salvi, presidenta de la organización y quien curiosamente en los años noventa me sugirió que escribiera una biografía de su marido pretextando lo que a mí me ha gustado siempre escribir. En esos momentos me resultaba completamente imposible aceptar esa invitación. Pero nunca pude imaginar que sí escribiera de él cuando nos faltara y con cuánta tristeza habría de redactar su necrológica, como hoy me ocurre al pergeñar estas líneas.

En el marco de la Fundación Salvi presenté mi libro de *Técnicas ARLU* con un curso presencial. Fue un memorable encuentro con las arpistas de la zona, pues en aquel momento éramos todas mujeres, organizado por el propio Víctor y en presencia suya. Él mismo me organizó cursos en los Conservatorios de Cuneo, Milán, Torino... con el fin de que pudiera extender mis técnicas pedagógicas por la zona de forma académica.

Salvi ha sido merecedor de muchos y variados reconocimientos: en 2004 fue nombrado Miembro Honorario del Royal College of Music. También recibió el Premio Distinción al Servicio concedido por la International Harp Community durante el Congreso Mundial del Arpa en 1996. En el año 2006, la población italiana de Viggiano, hogar familiar de los antepasados de Víctor, le honró con una presentación de Emmanuel Ceysson, ganador del Premio del Concurso Internacional de Arpa de Estados Unidos, versión 2004.

La Fundación Salvi llegó a Colombia en 2006 y fue cuando se gestó el Festival Internacional de Música de Cartagena. Ya en esta ciudad la casa Salvi había puesto en marcha en los años 80 del siglo pasado, una fábrica de arpas. Los arpistas que vimos aquella factoría, no vimos con buen agrado la fabricación de aquellos instrumentos. Pues con el afán loable de dotar al arpa Salvi de una nueva textura que fusionara arpas indígenas de color agudo excepcionalmente brillante, con la plasticidad sonora de las arpas convencionales de concierto, el resultado, empero, no era tan afortunado. Las arpas indígenas casi no tienen tensión, contra las dos toneladas que soporta la encordadura del arpa de concierto «del sistema de pedales de doble movimiento». La fusión de los dos sistemas constructivos parecía un mal maridaje, pues la estructura del arpa indígena, empleada en la de pedales, resultaba frágil para este sistema, y la mayoría de las tablas armónicas no resistían tanta tensión y terminaban abriéndose. Cuántas veces la vida decide los caminos. Un lamentable incendio terminó con aquella desafortunada fábrica, resultando de una desgracia un beneficio, pues las arpas Salvi volvieron a su construcción tradicional, y la investigación siguió su curso por el camino convencional, dejando que cada modelo de instrumento tenga y mantenga sus respectivas estructuras: Las arpas indígenas las suyas, y las de pedales las que le corresponden según la ya vieja tradición desde las primeras arpas francesas de pedal de doble movimiento, y a partir de ese momento en constante progresión de robustez y resistencia de los materiales constructivos en todas sus partes, tanto en el bastidor como en los conjuntos mecánicos tales como clavijero, varillas y todos los elementos que conforman los pedales.

Salvi, a partir de los años 70 del siglo pasado, empezó a tener tal prestigio en el mundo entero que, puedo decir, tenía factorías o casas en todo el mundo. Su expansión y prestigio le convirtieron en un referente. Su proyecto arpístico era como un IMPERIO. No tardó en comprar la vieja casa de arpas francesas Érard. Se instaló en su vieja fábrica y adquirió su sala de exposiciones en el centro de París de la rue Miromenil y las instalaciones Gaveau que utilizaba para presentaciones de jóvenes en recitales múltiples. Allí siguió el negocio de la vieja arpa francesa junto con la pujante arpa Salvi. Víctor, con toda su buena voluntad, trató de modernizar la vieja arpa Érard hasta donde pudo. Pero ese legendario instrumento era tan especial que no admitía muchas transformaciones.

El arpa Érard nació como una dulce caja de música, intimista, encantadora, de sonido aterciopelado; y cambiar su estructura, su bastidor y enriquecerlo con más robustez era variar drásticamente su identidad. Ello no era posible. Salvi, inteligente, lo entendió. Pero tuve ocasión de tocar en París con arpas prestadas durante la época en la que intentó la fusión del viejo sistema francés con la poderosa nueva arpa Salvi. A mí en particular, aquello me gustaba. Y toqué en París varios conciertos en diferentes ocasiones con arpas francesa-italianas prestadas por Víctor, que personalmente elegía para mí. En esos años, su hija Nicoletta, la mayor de su primera mujer, le ayudaba a llevar el negocio parisino. Pero siempre entendimos los arpistas de otras latitudes que a los franceses aquellas mixturas no podían agradarles.

Una de las presentaciones más espectaculares de Salvi en España fue la que tuvo lugar en el marco de las Primeras Jornadas Nacionales de Arpa, celebradas en el Centro Cultural de la Villa en 1989, en las presentó una amplísima colección de instrumentos de ultimísima generación con la incorporación de las novedades más «futuristas» se podía imaginar. La bellísima colección, con arpas decoradas en diversidad de técnicas mobiliarias, lucieron de forma brillante en todo el hall de entrada de dicho centro que, sea dicho de paso, fue generoso en cedernos para apoyar con el mayor esplendor aquellos días dedicados al arpa. Se celebraron concursos de composición, musicología y, naturalmente, de interpretación de arpa que Víctor Salvi patrocinó.



Fotos 7 y 8. Exposición de Arpas. Jornadas Nacionales de Arpa, 1989. Hall del Centro Cultural de la Villa de Madrid.



Foto 9. Acto de Apertura de las Jornadas Nacionales de Arpa. En el Centro Cultural de la Villa de Madrid. Antonio Forero presidiendo el acto de apertura junto al Padre Calo, el Embajador Cervino, el Director del Centro Cultural La Villa, Antonio Girau y María Rosa Calvo-Manzano, como Presidenta de ARLU y organizadora de las mismas.



Foto 10. Clase abierta de las Primeras Jornadas Nacionales de Arpa, 1989, actuando de moderador el gerente en esos momentos de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española (ORTVE), Sr. Pemán. Centro Cultural de la Villa de Madrid.



Fotos 11 y 12. Ganadoras del Concurso Nacional de Arpa celebrado con motivo de las Primeras Jornadas Nacionales de Arpa, 1989, Celebrado en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, y cuyo concurso fue presidido por el compositor Antón García Abril y patrocinado por Salvi. Antón García Abril, presidiendo una mesa redonda junto a otras personalidades del mundo de la música española y Antonio Forero (gestor ejecutivo de la Casa Salvi hasta la separación de la misma de la parte americana Lyon & Healy, de la europea Salvi, que Victor previamente había absorbido en los años 80 fundiéndola con la firma Salvi, aunque cada modelo de arpa ha mantenido siempre su identidad propia.

En esos mismos años, era normal ir a Suiza y tener un arpa prestada por Víctor para tocar en cualquier ciudad de cualquiera de sus cantones. Estas llegaban siempre a los lugares de concierto en una furgoneta perfectamente acondicionada para el transporte desde la fábrica de Saint Croix, en plenos Alpes suizos. Con cuánta nostalgia recuerdo las invitaciones de los Salvi durante el estío para pasar unos días de vacaciones en su preciosa villa de Niza. Frente al mar, con unas vistas preciosas y relajantes, ponían un toque de reposo y paz en mi vida de esos años, hartos vertiginosos. Ana y Víctorito, los hijos menores del segundo matrimonio de Víctor con Julia, todavía pequeños, jugaban y hacían sus gracias llenando todo de un clima auténticamente hogareño y placentero. Con mis visitas en esa época del año disfrutaba de toda la familia al pleno. Los niños imprimían una ternura especial en la familia. A veces se sumaba al grupo Nicoletta. Rememoro esos días vacacionales con verdadera añoranza. Gracias a una amistad más allá del trato comercial, que siempre recuerdo como exquisito, he tenido ocasión de conocer varios de los hogares de Salvi en el mundo: casas de verano, y sus apartamentos en Londres, París, New York o Saint Croix. En Saint Croix, la casa estaba en la misma fábrica, en cuya dependencia Salvi, en los años setenta-ochenta del siglo pasado, manufacturaban con precisión de relojería todas las partes mecánicas del arpa, en especial las piezas del clavijero y las varillas, partes técnicas que necesitan un ajuste verdaderamente milimétrico. No en balde se trabajaban estos artilugios en la tierra por excelencia de la relojería, y sus operarios, todos ellos suizos, eran unos formidables artesanos, algunos de ellos provenientes de la industria relojera. Fue tan importante la fábrica Salvi suiza, que no tardó tiempo en salirle discípulos que abrieron factorías en la zona con las formidables y modélicas técnicas Salvi.

Y en Londres, en esa misma época, Víctor me prestaba sus arpas para mis recitales londinenses, que lucían de forma brillante en el London más musicalmente comercial, cuya casa regentó años más tardes una hija de su segundo matrimonio, Ana. Pero lo más pasmoso era que arpas Salvi me eran prestadas igualmente desde su factoría neoyorquina para las giras por los Estados Unidos. En los años 80 Salvi se fusiona con la casa Lyon & Healy de Chicago, y en ese momento Víctor se convierte en el factótum más importante de arpas del mundo. Hay tantas curiosidades que contar que, como dato anecdótico, puedo decir que en la casa neoyorquina vimos ayudando en el negocio a una hija de Nicanor Zabaleta, Stellita, como la llamaba su amoroso padre cuando yo la conocí a sus tiernos cinco años. Víctor comprendió perfectamente que la marca Lyon & Healy tenía su prestigio ya en esos momentos casi legendario, y aunque en un principio fusionó arpas Salvi con arpas Lyon & Healy, si bien con un criterio muy inteligente de respetar cada modelo con sus características de fabricación mecánica propias, no tardó en establecer una separación entre

las fábricas modelo Salvi y modelo Lyon & Healy, recayendo en Antonio Forero el cargo de apoderado general de la enorme factoría americana Lyon & Healy. Separación bien y acertadamente definida, que según mi criterio fue muy aceptado con alegría por el colectivo especialmente de arpistas americanos, muy acostumbrado a tener su propia arpa desde el siglo XIX. Pero el paso de Víctor por la fábrica americana se hizo notar. La fábrica estaba asentada desde sus inicios en una especie de almacén destartado de película americana en las afueras de Chicago. Víctor conservó toda la historia de aquel lugar emblemático así como los instrumentos antiguos que empezaban a tener la connotación de ser auténticas piezas de museo, pero modernizó las instalaciones tanto el continente como los diferentes departamentos por los que el arpa pasa durante su período de gestación, dándole un carácter de fábrica actual y moderna. Yo, que conocí aquel almacén lleno de trastos y todo desordenado, aunque cada departamento del mismo tenía un riguroso micro-orden interno, puedo constatar que a la vista de aquella nave gigantesca y avejentada, desde fuera era imposible adivinar que albergara en su interior las joyas de instrumentos maravillosos que allí se exponían. Tanto han mejorado las instalaciones Lyon & Healy, que al comparar lo viejo con las instalaciones actuales, observo que les separa un verdadero abismo.

Otro de los encuentros emocionantes con Víctor Salvi y toda su familia, se dio en el marco del Congreso Mundial de Arpa de Viena en 1987, donde, además de ofrecer un recital, que fue precedido de una conferencia, presenté al joven QUINTETO DE ARPAS (abanderado por una jovencísima estudiante que vivía con emoción los éxitos de sus admiradas compañeras mayores) formado en mi cátedra del Conservatorio madrileño por un grupo señero de mis más destacadas discípulas, Susana Cermeño, Gloria María Martínez, Mavi Diego, Noemí Martínez y Montserrat Gallardo, algunas de ellas ya en esos momentos profesoras en conservatorios, y todas ellas en la actualidad grandes maestras en los conservatorio españoles. El viaje de estas jóvenes fue patrocinado por el Ministerio de Cultura y nuestro Conservatorio. El conjunto de arpistas se vistió para este acto de goyescas con el fin de resaltar el repertorio español de la época que allí interpretaron, y para cuya actuación SALVI prestó sus arpas y las Lyon & Healy.

También tuvo Salvi representante en Munich a partir de esos años. Y hasta en Tokyo... Entre factorías, delegaciones y representaciones, que se abrían y multiplicaban por el mundo entero, no tardó en venir a España, y aquí tenía sus casas representativas en Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla... Qué curioso. Sí, no deja de ser curioso que en unos años España se llenara de arpas Salvi en conservatorios y orquestas sinfónicas y de ópera, amén de los jóvenes estudiantes y de los arpistas noveles que también las adquirirían. Todas las nuevas arpas en España empezaron a llegar casi inmediatamente después de la mía, primera y



Foto 13. Congreso Mundial de Arpa de Viena, 1987. Concierto de arpa de María Rosa Calvo-Manzano, precedido de una conferencia sobre El Arpa en el Renacimiento Español e ilustrada con música de la época.



Foto 14. Congreso Mundial de Arpa de Viena, 1987. Quinteto de Arpas de mi cátedra del Conservatorio de Música de Madrid: Susana Cermeño, Gloria María Martínez, Mavi Diego, Noemí Martínez y Montserrat Gallardo, junto a la «abanderada» (la primera por la izquierda) y a Ana Salvi, hija de Víctor Salvi, con una pequeña arpa celta sentada en el suelo con María Rosa Calvo Manzano.

VICTOR SALVI (CHICAGO, 1920 - MILÁN 2015), ARPISTA Y ARPERO



Foto 15. Congreso Mundial de Arpa de Viena, 1987. Victor Salvi, junto a un numeroso grupo de discípulas de la profesora Calvo-Manzano y a dos legendarios profesores de arpa del mundo: Susan Mc Donal y Josef Molnar.



Foto 16. Congreso Mundial de Arpa de Viena, 1987. Julia Salvi, en el centro, junto a María Rosa Calvo-Manzano y su hija Ana Salvi, en esos momentos todavía una niña, y que cuidaba amorosamente de su hermano Victorito.



Foto 17. Congreso Mundial de Arpa de Viena, 1987. Numeroso grupo de discípulas de María Rosa Calvo Manzano con las profesoras de arpa de Barcelona, Sras. Balcells y Petxamé, además de Julia Salvi.



Foto 18. Congreso Mundial de Arpa de Viena, 1987. Ana Salvi, sentada la primera a la izquierda, atenta, viendo cómo un par de estudiantes españolas bailaban sevillanas.

pionera de la marca Salvi. Y digo que no deja de ser curioso, porque cuando llegó mi arpa realizada primorosamente por Salvi fui muy criticada por mis colegas. Me decían a coro: ¿Pero cómo te has comprado un arpa Salvi? Hasta la llegada de mi instrumento como novedad inaudita, las arpas máspreciadas y deseadas en la España arpística eran las ya veteranas americanas Lyon & Healy o marcas americanas de la línea de estas. Pero con lo generoso, paternal y buen anfitrión que ha sido Víctor toda su vida, yo empecé a ir por el mundo entero a partir de los años ochenta del siglo pasado, sin necesidad de cargar con el arpa en el viaje, ahorrando un dineral en transportes. Y lo hacía con la seguridad que en todas partes Víctor me prestaría un arpa en óptimo estado de puesta a punto para mis conciertos donde quiera que actuase: Bogotá, Londres, París, New York, Munich, Ginebra, Roma, Japón... Pocos años después también en China. Naturalmente, hablo por mí y de mi experiencia personal, pero no creo que fuera un caso excepcional ese trato tan paternal. Estoy segura que Víctor ejercía de auténtico embajador del arpa por el mundo y era igual de amoroso con todas las arpistas sin excepción.

La labor extraordinaria de la Fundación Salvi llevada a cabo a nivel mundial fue inmediatamente reconocida por la Alcaldía de Cartagena de Indias, donde todavía se celebra uno de los festivales de arpa más prestigiosos del mundo, entregando a Víctor Salvi, personalmente, como principal gestor del primer Festival, las Llaves de la Ciudad.

Ahora que el Festival cumple diez años, la Fundación Salvi honra su nombre a su memoria y se entristece de no tener entre ellos a una persona que con su fortaleza física nos acostumbró a sentirle como inmortal. Le veíamos siempre igual: sonriente, cariñoso, pausado... como un *pater familiae* para toda la comunidad mundial de arpistas.

A partir de los años noventa del siglo pasado, no había un festival de arpa, una competición... nada, no existía celebración que estuviera relacionada con el arpa que Víctor no patrocinara. Y en todos los eventos mundiales sin distinción, se le empezaron a ofrecer homenajes.

La Fundación María Rosa Calvo-Manzano y ARLU (Asociación Arpista Ludovico) le rindieron un cálido homenaje en el año 2009 en el marco del Festival y Concurso Internacional de Arpa «Arpista Ludovico» de San Lorenzo de El Escorial. Mas, no deja de ser curioso cómo no siempre estos homenajes que tratan de aunar fuerzas y acortar distancias entre sabidos competidores son bien entendidos y recibidos. Habíamos celebrado en el Concurso Internacional de Arpa Escorialense de 2005 un cálido homenaje a Yoël Garnier, fundador de las arpas CAMAC, prematuramente malogrado y cuya casa de arpas era patrocinadora en esos momentos de nuestro concurso con una dotación estelar: un arpa modelo gran concierto. Acordamos, a través de la Junta Rectora del concurso, que celebrado el homenaje a Garnier, hasta con la edición de

un precioso libro bilingüe, español-francés, en el que contábamos la vida de este ingeniero-arpero, así como la puesta en marcha de tan importante fábrica de arpas francesa (fábrica que en mucha medida pretendía ser la sucesora de las viejas arpas Érard, si bien, con técnicas más avanzadas), rindiéramos también un homenaje a Víctor Salvi. Este fue tan mal recibido por la Casa fundada por Garnier que a pesar de que les explicamos que también la casa Salvi patrocinaba nuestro concurso prestando arpas y técnicos, la casa Camac mostró su malestar y nos dio a conocer detalles que parecían pueriles: roces entre ellos por espacios enclavados en lugares más estratégicos y mejor situados porque con su situación privilegiada facilitaban la publicidad y cuyos repartos eran caprichosamente destinados a unos y a otros en los congresos, préstamo de arpas a arpistas jóvenes en competiciones del mundo con el fin de hacer publicidad aprovechándose de los más brillantes concursantes que eran los que más propaganda podían ocasionarles... en fin, pueril, completamente pueril cada argumento. Pero lo que no podíamos imaginar en nuestra organización, es que dicho malestar iba a dar al traste con nuestro Concurso. La casa Camac nos retiró con gran enfado su valioso patrocinio.



Foto 19. Concurso Internacional de Arpa Arpista Ludovico, de San Lorenzo de El Escorial, edición 2005. Acto de clausura con sendos representantes de las Casas Salvi y Camac, junto a Marisa Robles, presidenta del Jurado, la Profesora Mc Carol y la ganadora, la arpista china Jie Zhou.



Foto 20. Concurso Internacional de Arpa Arpista Ludovico, de San Lorenzo de El Escorial, edición 2009. Miembros del jurado y María Rosa Calvo-Manzano como presidenta del Concurso, junto a los representantes de las Casa de arpa Camac y Salvi.

En fin, los homenajes a Salvi siguen, y ahora, tras su partida hacia la eternidad, estos son a su memoria.

Actualmente tenemos tres Arpas Salvi en nuestro Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Dos de ellas adquiridas muy al principio de mi llegada a la Cátedra del Conservatorio. Personalmente, estaba convencida que eran los mejores instrumentos que en ese momento se podían adquirir para ser destinados a estudiantes, chicos todavía sin una técnica refinada que podían deteriorar prematuramente el instrumental por falta de recursos mecánicos, es decir, no estaban en esos momentos, para entendernos, en posesión de una técnica que podríamos denominar de *virtuosismo*; y cuya técnica todavía no depurada y falta de la delicadeza deseada era presumible precipitara la vejez del instrumento. En esa etapa de la historia de nuestro Conservatorio, el material arpístico estaba totalmente obsoleto: las arpas en su mayoría eran del siglo XIX. Servían para estudiar, para hacer técnica dura y pura, pero no para ser tocadas en clase, y menos aún, en audiciones públicas. Dichas arpas, tenían más ruidos parásitos que sonidos puros. Cuando me atrevo a aseverar que las arpas Salvi de esa época eran especialmente aptas para los Conservatorios, lo reafirmo porque era una época que yo personalmente considero de oro en la fabricación de los instrumentos Salvi. Me explicaré. Víctor, ya lo he dicho y repito, se ha pasado la vida entera investigando para mejorar calidad y sonido, pero las arpas de su primera época eran enormemente sólidas. Me atrevería a denominarlas de *robustas*. Parecían indestructibles. Muy propias para el trato de un joven es-



Foto 21. Concurso Internacional de Arpa Arpista Ludovico, de San Lorenzo de El Escorial. Acto de clausura con los miembros del Jurado junto a María Rosa Calvo-Manzano como Presidenta del mismo. Edición 2009. Preside el acto una preciosa arpa Salvi de sus modelos más minimalistas en el decorado.

tudiante todavía inexperto. Empezó Salvi muy pronto a fabricar modelos de mobiliario minimalista, maderas preciosamente barnizadas, pero lisas, sin casi adornos ni tallas y desprovistas de los oropeles en oro tan utilizados en la tradicional fabricación de la historia del arpa. Esas arpas sólidas de fabricación mecánica y de acabado sobrio eran muy buenos instrumentos, y mucho más económicos porque ahorra mucho esfuerzo y materiales de adorno en su decoración, por lo que eran las ideales para el uso de escuela que iban a tener. De hecho, como digo, todavía se conservan esas arpas en nuestra casa, y hasta en su peso se nota la mencionada robustez, la misma que con ilusión y esfuerzo alienta a nuestros alumnos a formarse, buscando día a día el progreso hacia la perfección como instrumentistas, pero, sobre todo, como músicos.

La familia arpística internacional ha perdido a un gran ARPISTA-ARPERO. Pero, sobre todo, pierde, PERDEMOS, HEMOS PERDIDO: UN GRAN AMIGO. Yo, así lo siento y así le lloro.

LA INTELIGIBILIDAD EN EL CANTO LÍRICO

 Natividad HERNÁNDEZ MUÑOZ*

1. Introducción

Uno de los aspectos que ocupa gran parte de los textos teóricos y divulgativos sobre el canto, así como gran parte del tiempo de trabajo en el aula, tanto para alumnos como profesores, es la consideración de que la palabra que acompaña a la música sea inteligible para el oyente. La valoración de esta cualidad del cantante varía dependiendo de diversos factores, muchas veces de carácter social y no tanto estético. Cantantes profesionales, profesores, estudiantes, críticos, público, programadores e investigadores valoran de diversa forma la condición del texto entendible junto a otros factores de carácter musical, dramático o pedagógico. Autores como Fine y Ginsborg (2014) han puesto de manifiesto que la inteligibilidad en el canto es un fenómeno que atañe a muchas dimensiones psicosociales más allá del propio intérprete. Esto hace que en las publicaciones sobre la inteligibilidad de los cantantes líricos podamos encontrar afirmaciones tan aparentemente opuestas como: *la inteligibilidad vocálica es un asunto menor en relación con la calidad de la voz* o *el texto inteligible debe ser el primero de los factores sobre los que se construya la voz*. Aun así, cada una de estas opiniones debe entenderse en el contexto metodológico de la disciplina para la que ha sido elaborada y la tipología textual en la que se inserta.

El objetivo principal de este trabajo es, precisamente, abordar el fenómeno de la inteligibilidad en el canto —en algunos ámbitos controvertido— desde una perspectiva amplia e interdisciplinar, donde tomemos el objeto de estudio desde un punto de vista científico y pedagógico al mismo tiempo, primero como realidad del proceso de producción de la voz cantada —la necesaria modificación

* Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca y Titulada Superior de Canto por el Conservatorio Superior de Castilla y León. Actualmente es profesora del área de Lingüística general de la Universidad de Salamanca. También ha impartido clases y ha sido investigadora visitante en universidades de reconocido prestigio como Penn State University (EEUU), the University of York y the University of Swansea (Reino Unido). Es autora de numerosos artículos especializados y monografías. natih@usal.es.

de los órganos articulatorios, en especial en las frecuencias altas— y, segundo, como reto que todo cantante debe abordar en su etapa de formación y ejercicio profesional. Asimismo, estas páginas tienen como propósito trazar puentes entre la ciencias del sonido teóricas y las ciencias del sonido aplicadas, esto es, aquellas que pretenden describir qué sucede en las manifestaciones sonoras del canto lírico y aquellas que tienen como objetivo mejorar la preparación de los cantantes líricos, en el sentido de formar integral y holísticamente al intérprete.

Autores como Carranza y Alessandroni (2013) remarcan que, aunque en las últimas décadas se ha alcanzado un alto grado de descripción científica del canto lírico, especialmente desde ciencias como la acústica, «las prácticas pedagógico-vocales vinculadas al aprendizaje individual del canto no se ha modificado sustancialmente respecto de las prácticas tradicionales herederas del modelo hegemónico de formación de músicos surgido a finales del XVIII» (2013:1). Estos autores son partidarios de un enfoque interdisciplinar que aúne la dicción y el manejo de las herramientas fonéticas, al que añadimos desde estas páginas una necesaria comprensión de los fenómenos básicos de la acústica de la voz.

En las fuentes manejadas se observa un gran vacío y falta de conexión entre las propuestas didácticas de las obras de dicción y los artículos científicos de carácter descriptivo-explicativo que abordan el fenómeno del canto. Este vacío promueve que los estudiantes tengan dificultades a la hora de vincular ambas realidades en la práctica del canto, y que, además, no haya verdaderas propuestas de carácter pedagógico fundamentadas en el proceso acústico, junto a las habituales percepciones subjetivas —a veces muy acertadas, por otra parte— del fenómeno físico del canto.

Entender cuáles son las causas articulatorias y acústicas de la pérdida del entendimiento del texto pasa por comprender en primer lugar cuáles son las diferencias entre las vocales cantadas y las habladas y aquellos factores que determinan la modificación de la estructura vocálica (articulatoria, acústica y perceptiva) hasta su completa ininteligibilidad. Sin embargo, en los currículos de las escuelas de canto no siempre se abordan con suficiente profundidad los datos de carácter acústico o matemático relativos a la fonación, habida cuenta de que serán precisamente estos los que, en muchas ocasiones, pueden ayudar a los alumnos a desentrañar las descripciones físico-estéticas de gran parte de los profesores y las escuelas de canto. En nuestra opinión, en las aulas de los conservatorios se deberían enseñar los principios de la fonética aplicada al canto junto con una formación sólida en los aspectos acústicos de los sonidos lingüísticos como conocimientos relacionados, no como unidades de contenido aisladas. Veamos un ejemplo: si un profesor de canto le dice a un alumno que hay que mantener la laringe baja —rasgo fisiológico habitual en la descripción de la técnica del canto (Ferrer Serra 2008)— el alumno no solo debería asimilar el hecho articulatorio, sino el acústico, teniendo en cuenta que se modifica la configuración de los formantes (un formante (F)

es la concentración de armónicos reforzados por un resonador en las cavidades supraglóticas, todos ellos múltiplos de la frecuencia fundamental o f_0). Así, si se mantiene la laringe baja, se refuerzan claramente las posiciones del formante uno (F1) y el formante dos (F2), que son los responsables del timbre y el color vocálico, y, además, se reubican los formantes tres y cinco (F3, F5), contribuyendo a potenciar *el formante del cantante*¹. Esta formación interdisciplinar ayudaría a los estudiantes a tener un conocimiento más sólido de cómo funciona el aparato vocal para abordar fenómenos complejos como el que nos ocupa.

Para cumplir con los objetivos trazados, este trabajo está estructurado en tres partes: la primera, de carácter introductorio, constituye un análisis de las ciencias que han intentado dar respuesta a los fenómenos relacionados con el trabajo del texto y su transmisión en el canto lírico desde el punto de vista lingüístico²; la segunda parte analiza los factores acústicos poniéndolos en relación con los aspectos articulatorios tradicionales para entender cuáles son los procesos de transformación sonora que se producen al cantar y si son o no causantes de esta pérdida de inteligibilidad (esta segunda parte se estructura en cuatro apartados: los procesos acústicos de las vocales cantadas, la modificación acústica de los formantes en el cambio de registro, las manipulaciones de las resonancias y las aportaciones desde estudio de la percepción); por último, y como tercera parte, el estudio termina con la exposición de las conclusiones más relevantes derivadas del análisis del estado de la cuestión.

2. La interdisciplinariedad en las *ciencias del sonido*³

Según las palabras de Elisabeth Parcells⁴, un cantante debe completar su formación con la dicción (claridad) y con la fonética (corrección), ambas disci-

¹ A lo largo de estas páginas haremos varias veces referencia a este fenómeno acústico denominado *formante del cantante* (*singer's formant*). No es objeto del trabajo analizar en profundidad este concepto, pero sí resumiremos que ha sido definido desde un punto de vista articulatorio, acústico y perceptual como una continua resonancia que aparece en la banda aguda independiente de la frecuencia que se esté cantando (pitch) y de la vocal (Sundberg 1987, Sundberg 2001, Millhouse y Clemons 2006, Bradley 2010). Los autores coinciden en que se produce cuando se agrupan los formantes vocálicos 3, 4 y 5 —los menos relevantes para identificar las vocales en el habla—, en una zona ubicada entre los 2800 y 3200 Hz, muy por encima de las frecuencias de los F1 y F2 de las vocales, que son los más representativos del timbre vocálico hablado.

² Otro capítulo aparte, necesario y fundamental, para ampliar la perspectiva de este estudio sería el trabajo con el texto desde el punto de vista estilístico: épocas, géneros, autores, etc.

³ Entendemos sonido en un sentido general como «lo que se percibe por medio del aparato auditivo y se transforma en cualidad cognitiva y lingüísticamente definida».

⁴ Entrevista titulada: «Singing With Good Diction and Phonetics» recogida en: <http://www.elizabethparcells.com/interviews/Diction%20and%20Phonetics.htm> [21-01-2016].

plinas concurren en la inteligibilidad vocálica. Estas son las dos ciencias con las que los estudiantes de canto suelen estar más familiarizados: la *fonética aplicada al canto* para los idiomas específicos forma parte del currículo académico y la *dicción* («manera estética de articular las palabras en consonancia con el estilo, época y carácter de la pieza musical», Posadas 2008: 114) suele ser el enfoque clásico que adoptan los maestros de las diferentes escuelas y que suele guiar las publicaciones de monografías de consulta y estudio. No obstante, en muchos casos, ambas disciplinas quedan relegadas a espacios de trabajo independientes en el día a día.

En la fonética aplicada al canto, desde un punto de vista propedéutico, se prefiere trabajar con los métodos que aporta la fonética articulatoria, pero sin perder de vista el objetivo que, sin embargo, está acorde con la descripción fonológica: trabajar fundamentalmente los sonidos que distinguen significados en cada lengua⁵ y, por lo tanto, son relevantes para la comunicación. Según Berrocal (2010) y Berrocal, Lazaga y Torreblanca (1998) los idiomas aplicados al canto tienen unas características que lo hacen distinto a cualquier otro enfoque aplicado que estudie las lenguas con fines comunicativos generales, no específicos.

En la actualidad existen algunos ejemplos de un enfoque interdisciplinar en la formación del cantante, en este caso con la intención de fusionar el trabajo de la fonética articulatoria con la tradición de la dicción clásica. Uno de los autores que más ha intentado acercar una precisa y, al mismo tiempo, accesible descripción fonética a la práctica docente es De'Ath (2006, 2010, 2011a, 2011b, 2012, 2013). En sus variados artículos del *Journal of Singing*, aborda la enseñanza de la fonética aplicada al canto fusionando la dicción tradicional con una integración de los términos fonéticos para solucionar problemas concretos con algunas lenguas (por ejemplo, las consonantes alemanas, las geminadas del francés, el estándar del inglés o los diptongos del latín...).

Sin embargo, no en todas las lenguas, ni en todos los ámbitos se ha comenzado a adoptar este tipo de enfoque. La lengua vehicular de este artículo es, por ejemplo, una muestra de la necesidad de una reelaboración de materiales. Una revisión de las obras que trabajan la dicción del español para cantantes extranjeros en el ámbito hispano y anglosajón muestra un cierto vacío denunciado sistemáticamente por todos los autores que con mayor o menor profundidad se adentran en esta cuestión. Solo hemos consignado dos obras específicas sobre dicción en español, el trabajo de Castel (1994), ampliamente difundido en EE.UU, pero con una menor presencia en Europa, y la brevísima descripción del volumen multilingüe de Wall, Caldwell, Gavilanes y Allen (1990). Junto

⁵ De hecho, algunos autores consideran que los rasgos distintivos constituyen uno de los principales vínculos entre la Fonética y la Fonología (Llisterri 2003, Demestre, Llisterri, Riera y Soler 2006).

a ellas hay dos obras que trabajan la dicción asociadas al repertorio de un periodo histórico concreto: Draayer (2005) a través de obras del siglo XIX y McGee (2004) para trabajar Música Antigua. Para terminar, en el ámbito académico, las tres obras citadas habitualmente sobre dicción en español son los trabajos inéditos de Delperdang (2011) de la Universidad de San Antonio Texas, Delgado (2006) de la Universidad de Iowa y Rees-Rohrbacher (1985) de la Universidad de Indiana. En palabras de Delperdang:

Spanish lyric diction is a subject which has eluded classical singers in the United States for several years [...]. The reason for this deficiency is the lack of credible and well-edited sources available in English dealing not only with Catilian Spanish, but also the differences in the Spanish language according to country or region⁶. (2011:47).

Esto, por un lado, indica la limitada presencia del español en el conjunto de las obras dedicadas a la formación idiomática internacional de los cantantes⁷, sea por falta de prestigio, accesibilidad o programación del repertorio (Babakhanian 2014), y, por otro, denuncia la falta de recursos que los cantantes profesionales tienen para poder interpretar las obras en lengua española con rigurosidad.

Además, algunos autores han puesto de relieve ciertas imprecisiones observadas en los enfoques *monodisciplinares* cuando se intentan introducir conceptos de otras disciplinas lingüísticas afines. Por ejemplo, Posadas (2008) identifica alguno de los problemas de la bibliografía existente sobre fonética aplicada al canto asociándolo al poco rigor científico de las publicaciones. Esta autora destaca que 1) se usan grafemas para describir los fonemas, que 2) no se emplea el AFI y que 3) muchas veces se utilizan descripciones propioceptivas, más que científicas, a la hora de describir los sonidos que interfieren en la interpretación del texto. Asimismo, en algunas ocasiones un determinado movimiento articulatorio puede ser recomendado sin especificar a qué hace referencia, si a una mejora en la calidad en la producción del sonido o en la calidad fonético-articulatoria, y esto puede interferir en el desarrollo de alguna de estas dos dimensiones. Ferrer Serra

⁶ La dicción del texto en español es un tema que ha sido eludido por los cantantes líricos en Estados Unidos durante muchos años [...] La razón de esta deficiencia es la falta de disponibilidad de fuentes rigurosas y bien editadas en inglés que aborden no solo el español de España (castellano), sino también las diferencias de la lengua española que dependen del país o la región (traducción de la autora).

⁷ Esta falta de obras de referencia pedagógicas nos puede ilustrar sobre el poco interés que ha suscitado el trabajo fonético en español- quizá por una falsa creencia de que tiene un sistema fonológico fácilmente asimilable por la alta correspondencia entre grafía y sonido. Sin embargo, la facilidad o la dificultad que puede encontrar un intérprete al enfrentarse a una lengua nueva se verá fundamentalmente influida por el sistema fonológico de su lengua materna y las diferencias que tenga con la segunda lengua que esté aprendiendo.

(2008), cuya obra se centra en la descripción de la fisiología de la producción de la voz cantada, comenta las palabras de Enrico Caruso, quien escribía que «atacaba las vocales desde la parte de más atrás de su garganta, procurando primeramente abrir al máximo su garganta para evitar un golpe de glotis de sonoridad desagradable». Ferrer Serra (2008) pone en duda que estas sean las palabras más acertadas para describir el proceso de respiración y producción del sonido desde el punto de vista fisiológico, pero, además, indica que estas precisiones también pueden revertir en una producción lingüística desvirtuada.

Además, en el aula de canto, estas dos áreas, fonética-fonología y dicción, suelen incidir en el aspecto externo de la producción sonora —cómo se perciben los sonidos—, no obstante también hay que tener en cuenta otras disciplinas que hacen referencia a la descripción interna del sonido. Así, hay otras ciencias del sonido que, a nuestro modo de ver, son también necesarias: las otras dos ramas de la fonética (acústica y perceptiva)⁸, la ortología y ortofonía y prosodia (buen pronunciar y acentuar en la tradición lingüística) y la física acústica.

Para el objetivo que nos ocupa, cobran especial relevancia las disciplinas acústicas, pero sus aportaciones suelen quedar en el ámbito de las publicaciones científicas, como las revistas especializadas, no siempre fácilmente accesibles a los estudiantes de canto. De ahí que hayamos visto la necesidad de recopilar en este estudio los trabajos empíricos que abordan el tema de la inteligibilidad vocálica desde la acústica para hacerlos accesibles en español a los interesados en los procesos de producción de la voz cantada, sin olvidar trazar lazos en las descripciones con el resto de las disciplinas del trabajo textual para el cantante, con las que suele estar más familiarizado.

3. La inteligibilidad desde una perspectiva acústica

3.1. Descriptores acústicos

Las vocales, sonidos centrales que portan la mayor parte de la materia sonora, dependen, desde el punto de vista articulatorio, de tres aspectos, la altura de la lengua, su posición anterior o posterior y el redondeamiento de los labios. Así una [i]⁹ será cerrada, anterior y no redondeada, mientras que una

⁸ Por ejemplo, si definimos un sonido desde el punto de vista articulatorio podríamos decir que es *oclusivo*, desde un punto de vista acústico *interrumpido* o desde un punto de vista perceptivo *grave*.

⁹ En este trabajo seguiremos la convención lingüística de utilizar corchetes, [a], para hablar de la descripción fonética de un sonido y barras, /a/, para referirnos a un fonema dentro de una lengua concreta.

[u] será cerrada, posterior y redondeada. Estas diferencias articulatorias tienen su correlato acústico y se manifiestan en la diferencia de la altura formántica de cada una de ellas (Fernández Planas 2013)¹⁰. Además, los valores acústicos de las vocales se relacionan con la frecuencia o tono fundamental (f_0) que es la primera vibración de las cuerdas vocales. En los sonidos vocálicos, el primer formante suele venir definido por la altura lingual (F1) y el segundo por la anterioridad de la lengua (F2):

The frequencies of the formants, particularly the first two formants F1 and F2, are dependent on the shape for the airway between the glottis and the lips, and this shape in turns is determined for the position of the tongue body and the lips¹¹. (Stevens 1997:472).

Habitualmente estos dos primeros formantes son los que indican el timbre vocálico y nos hacen distinguir una /a/ de una /e/ o una /u/ en el sistema fonológico de una lengua determinada, el español, por ejemplo. Pero, como veremos, hay otros factores articulatorios que influyen directamente en estas cualidades básicas y que afectan claramente al proceso de la emisión en el canto lírico (como la bajada de la laringe, de la que hablamos en la introducción).

Tradicionalmente se asume que en la articulación de las vocales es imprescindible realizar una impostación o colocación adecuada para la resonancia homogénea dentro de un registro. La calidad de la voz depende, por tanto, de la buena emisión de las vocales, apoyada y proyectada, mientras que en las consonantes recaen funciones expresivas e interpretativas. Esta impostación o calidad tímbrica en todos los registros depende de una modificación articulatoria —y acústica— que afecta a la articulación natural de las vocales. En este contexto, todas las escuelas vocales coinciden en que las vocales deben tener igualdad tímbrica en todos los registros. Esto es una de las grandes diferencias con el habla, donde cada vocal tiene unas características distintas.

3.2. Vocales cantadas y vocales habladas

Hechas estas apreciaciones de carácter teórico general, veamos los resultados que nos aportan las investigaciones empíricas que describen las diferencias entre las vocales habladas y cantadas. Aunque poseemos estudios de un número limitado de lenguas —en estas páginas recogemos trabajos sobre las vocales del alemán, inglés, sueco y húngaro— la mayor parte de los autores asumen que

¹⁰ Para una ampliación de las relaciones entre los principios articulatorios y acústicos puede consultarse Stevens (1997).

¹¹ Las frecuencias de los formantes, particularmente los primeros dos formantes F1 y F2, dependen de la forma del canal de salida de aire entre la glotis y los labios y esta forma se determina alternativamente por la posición del cuerpo de la lengua y los labios (traducción de la autora).

las transformaciones articulatorias y acústicas de las vocales cantadas siguen los mismos patrones generales en todas las lenguas¹², si bien hay ciertas peculiaridades de adaptación de sonidos que deben ser estudiadas en sus contextos lingüísticos concretos. A continuación describiremos los patrones generales de transformación de las vocales a partir de las investigaciones de Sundberg (1969, 1977, 1987, 2000, 2003 y 2009) y de los trabajos de Bradley (2010) con vocales cantadas y habladas en contexto.

Sundberg (1969) en su estudio clásico sobre la diferencia entre la articulación de las vocales habladas y cantadas en las nueve vocales largas del sueco concluye que las diferencias más importantes son:

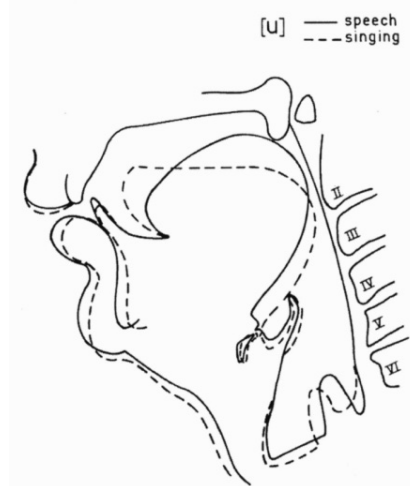


Imagen 1. Diferencias entre la /u/ cantada y hablada. Sundberg (1969).

1) *Laringe*. Posición más baja de la laringe al cantar, mientras que en el habla la laringe varía según la posición de la lengua (por ejemplo, en las vocales redondeadas como la vocal /y/ baja, mientras que en las no redondeadas como la /i/ sube: por eso, algunos profesores recomiendan cantar las /i/ como /y/, lo que implica una longitud mayor en el tracto faríngeo¹³).

2) *Mandíbula*. Bajada de la mandíbula en las vocales cantadas, pero mantenimiento de la forma de la lengua. En general, al cantar los labios se abren

¹² Véase, por ejemplo, uno de los pocos trabajos traducidos al castellano de Sundberg (2000), en este caso con ejemplos de la lengua inglesa.

¹³ En general, muchas escuelas de canto recomiendan no estirar los labios para las vocales no redondeadas como la /e/ y la /i/ españolas para mejorar el timbre, porque fisiológicamente redonda en un alargamiento del tracto faríngeo.

más, sin embargo, no todas las vocales se comportan igual y la apertura de los labios en /e/, por ejemplo, es similar en ambos contextos, pero hay una mayor protuberancia de los labios.

3) *Cavidad oral*. El área en la zona del velo del paladar es más amplia en todas las vocales cantadas. Parece ser que es consecuencia fisiológica de la bajada de la mandíbula y la laringe. En las vocales posteriores esto se logra modificando la lengua (véase la Imagen 1).

4) *Lengua*. La forma de la lengua solo cambia en las vocales posteriores. En las vocales posteriores habladas el mayor espacio se da en la parte de detrás de los incisivos, mientras que en las cantadas, se produce en el velo del paladar. Esto afecta principalmente al F3 (responsable del *formante del cantante*¹⁴, véase la nota al pie 1).

En resumen, en *las vocales anteriores* la mayor diferencia aparece en la bajada de la laringe y la abertura de los labios, más redondeada y con mayor protuberancia (la laringe sube al estirar los labios), y en *las vocales posteriores* la mayor diferencia es la posición de la lengua y la distancia con el velo del paladar.

Desde el punto de vista acústico, según Sundberg (1969, 1977, 2000, 2009), los cambios articulatorios de las vocales producen modificaciones significativas: un F2 más bajo en las vocales anteriores (bajada de la laringe y la mandíbula), un aumento del F3 en las vocales posteriores (lengua), una bajada del F4 (bajada de la laringe) y, finalmente, una reducción de la distancia entre F3 y F4 (recordemos que la teoría más aceptada sobre el *formante del cantante* es, precisamente, que se produce por una conjunción de los formantes 3, 4 y 5, véase de nuevo la nota al pie 1).

El grado de estas modificaciones dependerá también de las características idiosincrásicas del cantante, como el autor indica: «is possible that the observed articulation in singing is dependent on the type of voice, the pitch, and the shape of the vocal tract¹⁵» (Sundberg 1969:40). En este sentido, para ampliar las diferencias entre los sexos puede consultarse el trabajo de Bradley (2010) que analiza las vocales del inglés en contexto y cuyas conclusiones coinciden con las extraídas de los trabajos de Sundberg, descritas anteriormente: los formantes tienden a ser más bajos en las vocales cantadas (F1, F2); los resultados dicen que el F1 se suele mantener, pero la variación observada en el F2 está cerca de la significación estadística; las vocales cerradas /i, u/ son las que muestran los mayores cambios de F1 y las vocales anteriores son las que presentan los

¹⁴ Por eso muchas escuelas tienden a utilizar algunas vocales como modelo, como la /i/ (por ejemplo, Alfredo Kraus) que, al ser una vocal anterior y cerrada promueve, por un lado, el uso de resonadores craneales y, por otro, una mayor elevación del dorso de la lengua. Además, refuerza la zona del F3 y R3, que es el entorno en el cual se agrupa el formante del cantante.

¹⁵ Es posible que la articulación observada al cantar dependa del tipo de voz, la nota y la forma del tracto vocal (traducción de la autora).

mayores cambios en F2. El autor concluye diciendo que estos cambios sistemáticos pueden afectar a la comprensión de los textos, es decir, a la pérdida de la inteligibilidad de las vocales.

En resumen, desde el punto de vista acústico los dos primeros formantes son los más importantes en la producción de las vocales, mientras que el tercer y cuarto formante son más independientes del timbre vocálico. En general, en el canto, la bajada de la laringe hace que bajen los formantes dos y tres hacia una serie de valores parecidos a los de la vocal /œ/ hablada. En el espectro acústico de las vocales, según varios autores, es la cualidad del segundo formante la que da la inteligibilidad a las vocales, ya que se comporta como clave perceptual para diferenciarlas en el espectro del dominio psicoacústico (teoría de la *efectividad del segundo formante*; Fant y Risberg 1962).

3.3. El registro

En la voz cantada se considera registro al intervalo sonoro en que los sonidos gozan de igual timbre y, por tanto, son producidos por el mismo mecanismo laríngeo y las mismas zonas de resonancia (Posadas 2008). Desde la Edad Media en el canto instruido se han distinguido tres registros en relación con los mecanismos articulatorios y de resonancia: el registro de pecho (la laringe desciende, las cuerdas vocales se alargan y vibran en toda su extensión y por tanto la resonancia mayor se produce en la faringe y en el tórax), el registro medio (la laringe asciende levemente, las cuerdas vocales vibran en su mayor parte y la resonancia principal es bucal y mixta) y el registro de cabeza (la laringe se eleva, las cuerdas vocales se tensan y predomina la resonancia frontal y craneal)¹⁶.

En cambio de registro es uno de los factores más relevantes para la inteligibilidad vocálica debido a que cuando la fundamental aumenta su frecuencia y, en especial, cuando la f_0 se acerca al F1 o lo supera, los formantes de las vocales se suelen modificar y tienden a mantenerse en una zona central semejante a la de la f_0 , con lo cual se altera la distribución acústica de las vocales de una determinada lengua (Millhouse y Clermont 2006). Esto se observa especialmente en las vocales anteriores, donde también decrece el F2 hasta agruparse con el F1 en las frecuencias altas.

Este fenómeno ha sido especialmente estudiado en las voces agudas femeninas:

Si una soprano cantase la vocal inglesa *ee* con la nota de su do central y la articulación correspondiera al habla normal, su primer formante se hallaría en las cercanías de los 250 hertz y la frecuencia de la nota (y la

¹⁶ Uno de los modelos más extendidos de las sensaciones propioceptivas de los registros es el que propuso la soprano alemana Lilli Lehmann (1902).

frecuencia de su armónico más grave del espectro) casi se hallaría una octava por encima, a 523 hertz. Como un sonido se atenúa en proporción a la distancia de su frecuencia con respecto a una frecuencia de formante, el fundamental sufriría una gran pérdida de amplitud [...]; de esta suerte, el *ee* emitido por la cantante sería relativamente débil. (Sundberg 2000: 85).

En relación con qué tipo de modificaciones son las más comunes, la mayor parte de las investigaciones inciden en el hecho de que para que el F1 alcance los valores de f_0 , el primero de los cambios articulatorios necesarios es realizar una apertura de la mandíbula, junto a otras modificaciones en la lengua o los labios (Sundberg y Skoog 1997). En este sentido, Sundberg (2003), en una investigación con resonancia magnética, describe que cuatro o cinco semitonos antes de que $f_0=F1$, la altura del dorso de la lengua se comienza a reducir en /i, e, u, a/, mientras que en /o/ se abren los labios y en /a/ todavía se abre más la mandíbula. Esta investigación confirmaba que en las frecuencias altas la apertura de la mandíbula era muy grande en todas las vocales.

Trabajos más actuales como el de Deme (2014b) también parten del hecho de que cuando una soprano canta en frecuencias altas (especialmente en el llamado el registro de cabeza) la frecuencia fundamental excede la región típica del primer formante y si no se modifica la articulación de la vocal, se producen un descenso de energía acústica y una indefinición de los rasgos acústicos que redundan en una pérdida de la calidad vocálica. Esto provoca que, para compensar esta pérdida de calidad, se reconfiguren sistemáticamente las características morfológicas de las vocales. Deme (2014b) incide en el hecho de que al cantar frecuencias altas se pierde el eje de la distinción anterior-posterior y se modifica también la distinción abierta-cerrada. En la Imagen 2 se observa el cambio entre las vocales habladas y cantadas en frecuencias agudas en las vocales.

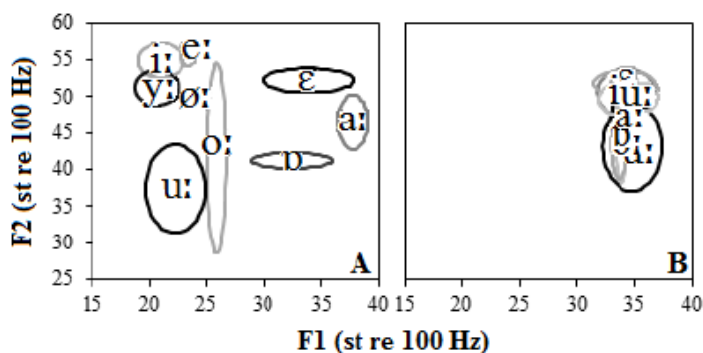


Imagen 2. Cambios de las áreas de dispersión de las vocales habladas (A-200 Hz) y cantadas (F5/ f_{a4} = 698 Hz) del húngaro en una mujer (Deme 2014b:94).

3.4. El estudio de las resonancias

Las modificaciones que se producen al cantar en el ámbito vocálico, también han sido ampliamente estudiadas a través del análisis de la transformación de las resonancias (R) del tracto vocálico. Según Joliveau, Smith y Wolfe (2004a) formantes y resonancias son dos fenómenos acústicos distintos, mientras que el formante es el refuerzo concreto del espectro sonoro en una frecuencia concreta (*broad peak*), como describimos en la introducción, la resonancia es el resultado acústico completo de las modificaciones en los órganos que conforman el tracto vocálico (*acoustic resonance of the vocal tract*). Estas resonancias son contraladas independientemente de la f_0 variando la posición de la lengua, mandíbula y labios.

Las apreciaciones de Bradley (2010) sobre el hecho de que las diferencias en los valores de F1 y F2 comprometen de alguna forma la capacidad de comprender las vocales están en consonancia con los hallazgos de Joliveau, Smith y Wolfe (2004a y 2004b) en su trabajo sobre resonancias vocálicas. Estos autores también proponen como una de las conclusiones principales de su estudio que R1 y R2 también varían sustancialmente cuando aumenta la frecuencia: «The variations in R1 and R2 at high pitch mean that vowels move, converge and overlap their positions on the vocal plane to an extent that implies the lost of intelligibility¹⁷» (2004a: 2434).

Los procesos de modificación de las resonancias varían ampliamente dependiendo del tipo de voz que se estudie (voces masculinas y femeninas y voces agudas o graves). Por ejemplo, en el caso de las sopranos —que, como decíamos, es la voz que ha sido más estudiada y en la que se identifica una pérdida de inteligibilidad más acusada¹⁸— muchos autores han estudiado la relación que existe entre la pérdida de la inteligibilidad y la adaptación para potenciar su cualidad vocálica manipulando la R1 (entre otros, Garnier, Henrich, Smith y Wolfe 2010; Garnier, Henrich, Crevier-Buchman, Vincent, Smith y Wolfe 2012; Smith y Wolfe 2009; Joliveau, Smith y Wolfe 2004a y 2004b):

European vowels are mainly distinguished by the two lowest resonance frequencies (R1 and R2) of the vocal tract. Once the pitch frequency f_0 exceeds the value of R1 in normal speech, sopranos can deliberately «tune»

¹⁷ Las variaciones de R1 y R2 en las notas altas muestran que las vocales mueven, convergen y superponen sus posiciones en el plano vocálico hasta un punto que implica la pérdida de la inteligibilidad (traducción de la autora).

¹⁸ Esta información específica sobre las sopranos puede ampliarse en las páginas web de The University New South Wales, <http://newt.phys.unsw.edu.au/jw/soprane.html>.

R1 to match f_0 . This increases loudness, uniformity of tone, and ease of singing, at some cost to intelligibility¹⁹. (Smith y Wolfe 2009: 196).

En el estudio mencionado de Joliveau, Smith y Wolfe (2004a) se analiza la frecuencia de las resonancias vocálicas (R1, R2, R3) en relación con el aumento de la frecuencia del sonido del registro en nueve sopranos. Consideran cómo cuando la f_0 se sitúa por encima de las R1, R2 habituales para las vocales, las resonancias R1 y R2 son «manipuladas» hacia valores más altos y esto hace que se modifique con unas consecuencias claras para la inteligibilidad vocálica. A una frecuencia más alta de f_0 , las vocales convergen y se superponen (véase la imagen 3). En los rangos bajos de f_0 las resonancias de las vocales están más separadas y son más semejantes al discurso normal, sin embargo, cuando aumenta la frecuencia —y aumentan progresivamente R1 y R2—, el rango de separación de las resonancias (y las vocales) se reduce especialmente en la dirección de R1 (porque esta resonancia se ve afectada en mayor medida) y esto hace que se confundan las vocales:

This movement and the convergence of vowels may contribute to the well-known difficulty in identifying vowels sung in the high range by sopranos and might be one of the reasons why opera houses uses subtitles even for operas in the native language of their audiences. [...] Because the price of reduced intelligibility is not great, it is not surprising that sopranos elect to tune R1 close to f_0 , thereby obtaining greater radiated power for a given effort, and also perhaps avoiding the effects on vocal timbre of having a fundamental whose amplitude varied strongly from note to note or vowel to vowel²⁰. (Joliveau, Smith and Wolfe, 2004a: 2439).

¹⁹ En general, las vocales europeas se distinguen según las dos frecuencias de las resonancias más graves del tracto vocal (R1 y R2). Una vez que la frecuencia de la fundamental (f_0) sobrepasa el valor de R1 del habla normal, las sopranos puede deliberadamente «afinar» R1 para que encaje con f_0 . Esto incrementa el volumen, la uniformidad del tono y la facilidad en la producción del sonido, pero con un algún coste en la inteligibilidad (traducción de la autora).

²⁰ Este movimiento y esta convergencia de las vocales puede contribuir a la bien conocida dificultad para identificar las vocales cantadas en el registro agudo de las sopranos y podría ser una de las razones por las cuales las casas de la ópera usan subtítulos incluso para las óperas en las lenguas nativas de las audiencias. [...] Debido a que el precio de una inteligibilidad reducida no es alto, no sorprende que las sopranos escojan afinar la R1 cerca de la f_0 , de esta manera obtienen un poder de proyección sonora mayor para un esfuerzo dado y también, quizá, evitan los efectos de un timbre vocálico con una fundamental cuya amplitud varíe fuertemente de nota a nota o de vocal a vocal (traducción de la autora).

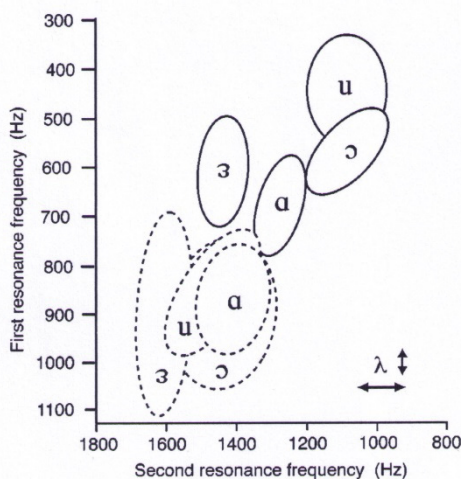


Imagen 3. Cambios en las resonancias de cuatro vocales del inglés australiano según el registro, tomada de Joliveau, Smith y Wolfe (2004a). Las elipses de línea continua indican los sonidos con notas desde A3 a A4 mientras que las elipses con líneas discontinuas marcan notas desde G5 a B5.

En relación con la descripción de los cuatro tipo de voces simultáneamente y los desequilibrios vocálicos (*mismatch*) que se producen en la percepción de las vocales en frecuencias altas destacan los estudios de Hollien y Nielsen (1999), Hollien, Mendes-Schwartz y Nielsen (2000) y Henrich, Smith y Wolfe (2011). En el más reciente de ellos, Henrich, Smith y Wolfe (2011) realizan un análisis de los cuatro tipos de voces, sopranos, altos, tenores y barítonos para describir cómo varían estas resonancias. La conclusión general destaca que todos los tipos de voces son capaces de modificar las resonancias para mantener la calidad vocálica, pero cada una de ellas las adapta a su espectro sonoro particular con claras estrategias individuales:

Sopranos were found to tune R1 close to the fundamental frequency $f(0)$ (R1: $f(0)$ tuning) over at least part of their upper range for all vowels studied, particularly when $f(0)$ was around or above the value of R1 for speech. Additionally, most sopranos employed R2: $2f(0)$ tuning over some of their range, often simultaneously with R1: $f(0)$ tuning. Altos used R1: $f(0)$ tuning for vowels having lower values of R1 in speech, but can switch to R1: $2f(0)$ tuning in the lower part of their range. Tenors and baritones generally used R1: $2f(0)$ and R1: $3f(0)$ tunings over part of their range and employed a number of different tunings to higher harmonics at lower pitch. These results indicate that singers can repeatedly tune their resonances with precision, and that there can be considerable differences in the resonance

strategies used by individual singers, particularly for voices in the lower ranges²¹. (2011: 1024).

3.5. La percepción: melodía y consonantismo

A pesar de que el aumento de las frecuencias es la causa más estudiada en relación con la pérdida de la inteligibilidad vocálica a partir de la modificación de formantes o manipulación de resonancias, también se han puesto de relevancia otras cuestiones vinculadas a las peculiaridades de la percepción del oído humano, tales como la pérdida de la capacidad distinguidora o el contexto consonántico.

Se ha demostrado que en frecuencias altas disminuye la precisión perceptual del oído humano, esto es, se reduce la capacidad para entender el timbre vocálico y, en consecuencia, las posibilidades de entender una palabra en un texto oral (Sundberg 2000). En esta línea, Torsten (2006) realizó una investigación donde diferentes oyentes tenían que indicar lo más rápidamente posible qué vocal entendían, entre la /a/, /e/ e /i/ alemanas. El autor concluyó que uno de los factores más importantes para realizar una buena discriminación, además de la vocal, fue el *pitch contour*, es decir, el entorno melódico de la nota, no solo la nota en sí misma.

En la búsqueda de otras causas de la inteligibilidad vocálica algunos autores han profundizado en los contextos consonánticos de los diferentes estilos (Sundberg y Rohmedal 2009, estudian las diferencias entre cantantes líricos y cantantes de teatro basados en las consonantes), en personas no instruidas en canto (Maurer y Landis 1996) o en frecuencias altas mayores de 500 Hz en el habla cotidiana (Friedrichs, Maurer, Suter y Dellwo 2014). Los resultados de estos estudios, sin embargo, no son convergentes. Mientras que unos dan mucha relevancia al contexto consonántico, otros no, como un reciente estudio de Deme (2014a) que concluye que en el entendimiento de las vocales no tiene tanto impacto el contexto consonántico que las rodea como se cree. Esta autora, en lugar de hacer el tradicional experimento de reconocimiento de vocales aisladas, propone tres condiciones experimentales para tres vocales del

²¹ Se encontró que las sopranos afinan la R1 cerca de la frecuencia $f(0)$ al menos en parte de su registro agudo para todas las vocales consideradas en el estudio, particularmente cuando la $f(0)$ se sitúa en torno al valor de la R1 del habla o sobre él. Además, muchas sopranos utilizan la afinación de $R2:2f(0)$ sobre parte de su registro, a menudo simultáneamente con $R1:f(0)$. Las altas afinan $R1:f(0)$ para las vocales que tienen menores valores del R1 en el habla pero pueden cambiar a $R1:2f(0)$ en la parte baja del registro. Los tenores y barítonos usan a menudo afinaciones $R1:2f(0)$ y $R1:3f(0)$ sobre parte del registro y utilizan un numerosos ajustes de afinación para aumentar los armónicos en las notas bajas. Estos resultados indican que los cantantes pueden repetidamente afinar sus resonancias con precisión y que puede haber diferencias considerables en las estrategias de resonancias usadas por cantantes individuales, particularmente en las voces de registro grave (traducción de la autora).

húngaro /a:, i:, u:/: vocales aisladas, vocales en el contexto *cvc* y en contexto *vc*, en siete frecuencias desde 175 hasta 988 Hz. En ningún caso encontró resultados que indican que poseer un contexto consonántico sea el responsable de reconocer mejor las consonantes, como sucede en investigaciones de habla. Para Deme (2014a) la inteligibilidad solo parece depender de la frecuencia de f_0 y de la cualidad vocálica.

En relación con la consideración de otros factores externos a las modificaciones acústicas, Gregg y Sherer (2006) demostraron que la falta de inteligibilidad en las vocales en el registro agudo puede estar también causada parcialmente por el hecho de realizar vocalizaciones diarias con vocales aisladas fuera de contexto lingüístico completo. Aquí los autores atribuyeron el incremento de la pérdida de timbre vocálico a las manipulaciones artificiales durante el entrenamiento, que no se producirían cuando se dota a los sonidos de la carga semántica del discurso habitual.

3. Conclusiones

A lo largo de estas páginas hemos llevado a cabo una revisión profunda de los trabajos que abordan el problema de la pérdida de la inteligibilidad vocálica en el canto lírico desde una perspectiva predominantemente acústica, con el objetivo de completar el punto de vista interdisciplinar del fenómeno que habitualmente se aborda en las aulas de canto a través de la fonética articuladora o la dicción. En las investigaciones revisadas, los mayores cambios acústicos para mantener la calidad del instrumento se producen según aumenta la frecuencia con la alteración de los formantes vocálicos F1 y F2, responsables del timbre vocálico y las resonancias R1 y R2. Esto afecta directamente a la alteración de los rasgos distinguidores de significado dentro del sistema fonológico de una lengua concreta. Este hallazgo es consistente en todas las lenguas consideradas en las investigaciones recogidas (alemán, inglés, sueco, húngaro...).

Por ello, en nuestra opinión, la pérdida de la inteligibilidad en un cantante no debe ser únicamente enfocada como una deficiencia o una carencia en la formación, sino como un fenómeno habitual en el uso del aparato vocálico y, como tal, debe conocerse y reconocerse en el propio instrumento. La responsabilidad del cantante es adquirir un manejo del instrumento vocal para equilibrar las modificaciones que necesariamente se van a producir al variar las frecuencias y el sistema fonológico de la lengua en la que se está cantando.

Desde el punto de vista propedéutico, algunos autores han propuesto soluciones como las mixtificaciones (Posadas 2008) que deben ser adaptadas a cada contexto melódico, lengua, época y estilo. El trabajo con las mixtificaciones pasa por un conocimiento profundo y simultáneo, tanto de las transformaciones que realiza el aparato fonador para mantener la calidad vocálica, como del idioma

en el que se canta en su contexto histórico-estético. Este estudio ha querido contribuir al conocimiento por parte de los cantantes del primero de los dos niveles, el articulario-acústico, que es común a cualquier interpretación concreta; especialmente debido a que habitualmente los materiales que describen estas transformaciones proceden de documentos científicos especializados que no están disponibles ni adaptados a este fin.

Dicho de otro modo, conseguir que el soporte lingüístico de lo cantado sea inteligible y, por tanto, llegue al auditorio, es uno de los grandes retos que cualquier cantante lírico debe abordar a lo largo de su carrera. Como destaca Scotto di Carlo (1991:1083), el cantante debe comprometerse con: «la búsqueda del equilibrio constante entre la estética del sonido y la inteligibilidad del texto cantado». Esto pasa por conocer los diferentes sistemas fonético-fonológicos de las lenguas que utiliza, pero también por conocer desde el punto de vista fisiológico y acústico dónde, cuándo y por qué de forma natural se va a ver puesta en peligro la inteligibilidad del texto, a pesar de que haya realizado un trabajo riguroso de dicción. Cuando en la producción de las vocales cantadas la frecuencia fundamental supera al formante primero, el cantante debe realizar ajustes fisiológicos para mantener la igualdad tímbrica en el plano del sonido (estético) y la cualidad vocálica en el plano semántico (lingüístico). Esto implica que el equilibrio entre los componentes lingüísticos y estéticos de la voz es indispensable para construir un instrumento maduro y profesional, capaz de abordar los retos de la interpretación de cualquier periodo histórico²². Aun así, somos conscientes de que el fenómeno de la inteligibilidad en el canto es muy complejo desde el punto de vista psicosocial y engloba muchos más aspectos de los tratados en estas páginas (Fine y Ginsborg 2014), que también deberían ser tenidos en cuenta en las aulas.

Todo ello no hace sino revitalizar el papel de los conocimientos teóricos y prácticos sobre las ciencias del sonido que necesita tener un cantante. Sin embargo, este enfoque tiene que ser propuesto en conjunto, de nada serviría una formación específica en acústica, fonética articularia o dicción sin trazar puentes entre ellas. La vertiente aplicada de estas ciencias es precisamente la que puede poner en relación la formación verdaderamente útil para el futuro ejercicio profesional.

4. Referencias bibliográficas

BABAKHANIAN, N. M. (2014): «Art Song in Spanish: How can it achieve its place on the world stage?», *Música oral del Sur*, 11, 302-313.

²² Especialmente teniendo en cuenta que no todas las épocas y corrientes o estilos musicales sitúan ambos planos (lingüístico y estético) al mismo nivel y que las dependencias de uno sobre otro responden a criterios muy diversos.

- BERROCAL, J. B. (2010): «Pragmática docente en los idiomas aplicados al canto», *Actas del XLV Congreso de la AEPPE: El Camino de Santiago: Encrucijada de lenguas y culturas* En http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/congreso_45.htm [1-05-2015].
- BERROCAL, J. B. LAZAGA Y C. TORREBLANCA (1998): «Metodología de las lenguas aplicadas al canto», *Frances Luttikhuisen (ed.) I Jornades Catalanes sobre Llengües per a Finalitats Específiques. Actes*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 43-48.
- BRADLEY, E. D. (2010): «An Investigation of the Acoustic Vowel Space of singing». En: <http://www.evanbradley.net/papers/singingvowels.pdf>.
y <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download> [20-3-2015].
- CARRANZA, R. Y N. ALESSANDRONI (2013): «Dicción, fonética y técnica vocal: El entrenamiento vocal en clave interdisciplinaria», en *Novenas Jornadas nacionales de investigación en arte en Argentina*. En: <http://www.fba.unlp.edu.ar/9jornada2013/jornadas.html> [9-5-2015].
- CASTEL, N. (1994): *A Singer's Manual of Spanish Lyric Diction*. Nueva York: Excalibur Publishing.
- DE'ATH, L. (2006): «Phonemics and Lyric Diction», *Journal of singing*, 62(5), 549-561.
- DE'ATH, L. (2010): «Linguistic Lingo and Lyric Diction I», *Journal of singing*, 67(2), 187-193.
- DE'ATH, L. (2011a): «Linguistic Lingo and Lyric Diction II», *Journal of singing*, 67(4), 427-435.
- DE'ATH, L. (2011b): «Linguistic Lingo and Lyric Diction III», *Journal of singing*, 68(2)179-190.
- DE'ATH, L. (2012): «Linguistic Lingo and Lyric Diction IV», *Journal of singing*, 69(2), 179-190.
- DE'ATH, L. (2013): «Linguistic Lingo and Lyric Diction V», *Journal of singing*, 69(5), 577-588.
- DELGADO, M. DEL C. (2006): *Castilian Spanish for Singers: A Pronunciation Study and its Application to the Peninsular Vocal Repertoire*. Tesis doctoral inédita. University of Iowa.
- DELPERDANG, A. G. (2011): *Recital document and Spanish lyric diction manual*. The University of Texas at San Antonio, ProQuest, UMI Dissertations Publishing. En: <http://search.proquest.com/docview/867634915?accountid=17252> [1-05-2015].
- DEME, A. (2014a): «Intelligibility of Sung Vowels: The Effect of Consonantal Context and the Onset of Voicing», *Journal of voice*, 28 (4) DOI: <http://dx.doi.org/10.1016/j.jvoice.2014.01.003> [27-01-2016].
- DEME A. (2014b): «Formant strategies of professional female singers at high fundamental frequencies», 11th ISPPS Proceedings, 90-93. http://clara.nytud.hu/~demeandrea/articles/2014_Proceedings_ISSP_revised_Deme.pdf [21-01-2016].
- DEMESTRE, J., LLISTERRI, J., RIERA, M. Y SOLER, O. (2006). «La percepció del llenguatge», en O. Soler (ed.), *Psicologia del llenguatge*. Barcelona: Editorial UOC, 35-114.
- DRAAYER, S. (2005): *Pronunciation Guides found in Canciones de España: Songs of Nineteenth century Spain*. Lanham: MD: ScarecrowPress.
- FANT, G. y A. RISBERG: (1962) «Auditory matching of vowels with two formant synthetic sounds», *STL-QPRS*, 4:7-11.
- FERNÁNDEZ PLANAS, A. M. (2013): «Las vocales, las glides y las consonantes sonantes», en M^a A. Penas Ibáñez (ed.), *Panorama de la Fonética del español actual*. Madrid: Arco Libros. 291-320.
- FERRER SERRA, J. S. (2008): *Teoría, anatomía y práctica del canto*. Barcelona: Herder.
- FINE, P.A. y J. GINSBORG (2014): «Making myself understood: perceived factors affecting the intelligibility of sung text», *Frontiers of Psychology*, 5:809. doi: 10.3389/fpsyg.2014.00809.

- FRIEDRICH, D., D. MAURER, H. SUTER y V. DELLWO (2014): «Vowel discrimination at high fundamental frequencies in real speech», *The Journal of the Acoustical Society of America*, 135, 2422. DOI: [org/10.1121/1.4878045](http://dx.doi.org/10.1121/1.4878045).
- GARNIER, M., N. HENRICH, J. SMITH y J. WOLFE (2010): «Vocal tract adjustments in the high soprano range», *Journal Acoust. Soc. America*, 127, 3771-3780.
- GARNIER, M., N. HENRICH, L. CREVIER-BUCHMAN, C. VINCENT, J. SMITH y J. WOLFE (2012): «Glottal behavior in the high soprano range and the transition to the whistle registers», *Journal of the Acoustical Society of America*, 131, 951-962.
- GREGG, J. W. y T. C. SCHERER (2006): «Vowel intelligibility in classical singing», *Journal of voice*, 20 (2), 198-210, DOI: 10.1016/j.jvoice.2005.01.007.
- HENRICH, N., J. SMITH y J. WOLFE (2011): «Vocal tract resonances in singing: Strategies used by sopranos, altos, tenors, and baritones», *Journal of the Acoustical Society of America*, 129 (2), 1024-1035, DOI: 10.1121/1.3518766.
- HOLLIER, H. y K. NIELSEN (1999): «Problems created when vowels are sung at very high pitch» en Angelica Brown (ed.), *Advances in Phonetics*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 58-68.
- HOLLIER, H., A. R. MENDES-SCHWARTZ y K. NIELSEN (2000): «Perceptual Confusions of High-pitched Sung Vowels», *Journal of Voice*, 14 (2), 287-298.
- JOLIVEAU, E., J. SMITH y J. WOLFE (2004a): «Vocal tract resonances in singing: the soprano voice», *Journal of the Acoustical Society of America*, 116(4), 2434-2439.
- JOLIVEAU, E., J. SMITH y J. WOLFE (2004b): «Tuning of vocal tract resonances by sopranos», *Nature*, 427, 116.
- LEHMANN, L. (1902): *How to sing*. London: McMillan. En <http://www.gutenberg.org/files/19116/19116-h/19116-h.htm> [01-05-2015].
- LLISTERRI, J. (2003): «La evaluación de la pronunciación en la enseñanza del español como segunda lengua», en Reyzába L, M.V. (dir.) *Perspectivas teóricas y metodológicas: Lengua de acogida, educación intercultural y contextos inclusivos*. Madrid: Dirección General de Promoción Educativa, Consejería de Educación, Comunidad de Madrid. 547-562.
- MAURER, D. y T. LANDIS (1996): «Intelligibility and spectral differences in high-pitched vowels», *Folia phoniatrica et logopaedica*, 48 (1), 1-10.
- MCGEE, J. (ed.) (2004): *Singing Early Music: The Pronunciation of European Languages in the Late Middle Ages and Renaissance*. Indiana: Indiana University Press.
- MILLHOUSE, T. y F. CLERMONT (2006): «Perceptual characterization of the singer's formant region: a preliminary study», P. Warren y C. I. Watson (eds). *Proceedings of the 11th Australian International Conference of Speech Science and Technology*. Auckland: Australian Speech Science and Technology Association. 253-258.
- POSADAS, P. (2008): «Los fonemas como recurso expresivo en el canto lírico», *Language Design*, Special Issue 2, 107-118.
- REES-ROHRBACHER, D. (1985): *A Spanish diction manual for singers*. D.M. dissertation inédita. Indiana University.
- SCOTTO DI CARLO, N. (1995): «La voz en el canto», *Mundo científico*, 118, 1074-1083.
- SMITH, J. y J. WOLFE (2009): «Vowel-pitch matching in Wagner's operas: Implications for intelligibility and ease of singing», *Journal of the Acoustical Society of America*, 125, EL196.
- STEVENS, K. N. (1997): «Articulatory-Acoustic-Auditory Relationships», en W. J. Hardcastle y J. Laver (eds.) *The handbook of Phonetic Sciences*: Oxford: Blackwell. 463-506.
- SUNDBERG, J. (1969): «Articulatory differences between spoken and sung vowels in singers», *STL-QPSR, KTH*, 1, 33-46.
- SUNDBERG, J. (1977): «The acoustics of the singing voice». *Scientific American*: 236, [82-91] 104-116. En: <http://faculty.washington.edu/losterho/Sundberg.pdf> [4-06-2015].

- SUNDBERG, J. (1987) *The Science of the Singing Voice*. Dekalb, Illinois:Northern Illinois University Press.
- SUNDBERG J. (2000): «La acústica del canto», *Temas. Investigación y Ciencia, La acústica musical*, 21, 78-86.
- SUNDBERG J. (2001): «Level and center frequency of the singer's formant». *Journal of Voice*, 15(2), 176-186.
- SUNDBERG, J. (2003): «Research on the singing voice in retrospect», *TMH-QPSR*, 45, 11-22.
- SUNDBERG, J. (2009): «Articulatory Configuration and Pitch in a Classically Trained Soprano Singer», *Journal of voice*, 23 (5), 546-551, DOI: 10.1016/j.jvoice.2008.02.003.
- SUNDBERG, J. y C. ROMEDAHL (2009): «Text Intelligibility and the Singer's Formant-A Relationship?», *Journal of voice*, 23 (5), 539-545, DOI: 10.1016/j.jvoice.2008.01.010.
- SUNDBERG, J. y J. SKOOG (1997): «Dependence of jaw opening on pitch and vowel in singers», *Journal of voice*. 11(3), 301-306, DOI: 10.1016/S0892-1997(97)80008-2.
- TORSTEN, A. (2006): «The influence of tonal movement and vowel quality on intelligibility in singing», *Logopedics, phoniatrics, vocology*, 31(1), 17-22, DOI:10.1080/14015430500342343.
- WALL, J., R. CALDWELL, T. GAVILANES y S. ALLEN (1990): *Diction for Singers: A Concise Reference for English, Italian, Latin, German, French, and Spanish*. Nueva York: McGraw-Hill.

Abreviaturas:

- f: frecuencia.
- F: formante.
- R: resonancia.
- [vocal]: descripción fonética de un sonido.
- /vocal/: fonema en de una lengua concreta.

DOS PIEZAS FLAMENCAS
PARA PIANO
NIVEL PRINCIPIANTE-MEDIO

 Lola FERNÁNDEZ MARÍN*

Estas dos piezas flamencas forman parte de una colección que se inspira en niños y niñas pianistas con los que he tenido relación, bien porque hayan sido alumnos míos, bien hijos de amigos y/o compañeros de profesión. Cada pieza lleva el nombre de a quién va dedicada.

El repertorio flamenco actual para principiantes es inexistente, por lo que el empeño de acercar el flamenco a nuestros estudiantes de música se hace casi imposible. Inicié esta colección con el propósito de salvar este escollo y que el flamenco se pueda introducir en nuestras aulas de música.

La primera pieza la compuse para Alejandra López Nieves, una alumna excepcional que tocaba el contrabajo de manera increíble con sólo 8 años y que comenzó sus estudios de piano conmigo a esa misma edad. La pieza no es fácil pero ella la tocó —apenas nueve meses después de sus primeras clases— con una soltura extraordinaria. Es una bulería en forma de estudio, para trabajar diferentes escalas (frigia, hexatonal, alterada) a la vez que el ritmo de bulería.

La segunda fue compuesta para Vicent Bernat Braga, hijo del percusionista Miquel Bernat, director e intérprete del grupo Drumming, además de afamado solista; gran amigo para quien he compuesto diversas obras. Se articula combinando una sección rítmica y unas coplas, elaboradas con una combinación de modos, con cierto sabor a la música de Bartók, de ahí su subtítulo.

* Profesora de Música de Tradición Oral en el RCSMM. Musicóloga del flamenco y compositora.

LOLA FERNÁNDEZ MARÍN

Bulería para Alejandra

Estudio para piano por bulería

Lola Fernández Marín

Compuesto en 2013 para Alejandra López Nieves

(Versión original)

LOLA FERNÁNDEZ MARÍN

Musical score system 1, measures 13-15. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 13 starts with a treble clef note on C4, followed by a quarter rest, a quarter note on E4, and a quarter note on G4. The bass clef has a quarter note on C3, a quarter note on E3, and a quarter note on G3. Measure 14 continues with a quarter note on A4, a quarter note on B4, and a quarter note on C5 in the treble. The bass clef has a quarter note on F#3, a quarter note on A3, and a quarter note on B3. Measure 15 features a treble clef with a quarter note on D5, a quarter note on E5, and a quarter note on F#5. The bass clef has a quarter note on C4, a quarter note on E4, and a quarter note on G4. A slur covers measures 13-15.

Musical score system 2, measures 16-18. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 16 starts with a treble clef note on G4, followed by a quarter note on A4, and a quarter note on B4. The bass clef has a quarter note on C4, a quarter note on E4, and a quarter note on G4. Measure 17 continues with a quarter note on C5, a quarter note on B4, and a quarter note on A4 in the treble. The bass clef has a quarter note on F#3, a quarter note on A3, and a quarter note on B3. Measure 18 features a treble clef with a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4. The bass clef has a quarter note on C4, a quarter note on E4, and a quarter note on G4. A slur covers measures 16-18.

Musical score system 3, measures 19-21. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 19 starts with a treble clef note on C5, followed by a quarter note on B4, and a quarter note on A4. The bass clef has a quarter note on C4, a quarter note on E4, and a quarter note on G4. Measure 20 continues with a quarter note on G4, a quarter note on F#4, and a quarter note on E4 in the treble. The bass clef has a quarter note on C4, a quarter note on E4, and a quarter note on G4. Measure 21 features a treble clef with a quarter note on D5, a quarter note on C5, and a quarter note on B4. The bass clef has a quarter note on C4, a quarter note on E4, and a quarter note on G4. A slur covers measures 19-21.

Musical score system 4, measures 22-24. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 22 starts with a treble clef note on C5, followed by a quarter note on B4, and a quarter note on A4. The bass clef has a quarter note on C4, a quarter note on E4, and a quarter note on G4. Measure 23 continues with a quarter note on G4, a quarter note on F#4, and a quarter note on E4 in the treble. The bass clef has a quarter note on C4, a quarter note on E4, and a quarter note on G4. Measure 24 features a treble clef with a quarter note on D5, a quarter note on C5, and a quarter note on B4. The bass clef has a quarter note on C4, a quarter note on E4, and a quarter note on G4. A slur covers measures 22-24. The dynamic marking *mf* is present below the treble staff in measure 23 and below the bass staff in measure 24.

Musical score system 5, measures 25-27. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 25 starts with a treble clef note on C5, followed by a quarter note on B4, and a quarter note on A4. The bass clef has a quarter note on C4, a quarter note on E4, and a quarter note on G4. Measure 26 continues with a quarter note on G4, a quarter note on F#4, and a quarter note on E4 in the treble. The bass clef has a quarter note on C4, a quarter note on E4, and a quarter note on G4. Measure 27 features a treble clef with a quarter note on D5, a quarter note on C5, and a quarter note on B4. The bass clef has a quarter note on C4, a quarter note on E4, and a quarter note on G4. A slur covers measures 25-27. The dynamic marking *f* is present below the bass staff in measure 27.

DOS PIEZAS FLAMENCAS PARA PIANO

Musical score for piano, measures 28-40. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef).
Measure 28: Treble clef has a whole rest. Bass clef has a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F#-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F#-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F#-112, E-112, D-112, C-112, B-113, A-113, G-113, F#-113, E-113, D-113, C-113, B-114, A-114, G-114, F#-114, E-114, D-114, C-114, B-115, A-115, G-115, F#-115, E-115, D-115, C-115, B-116, A-116, G-116, F#-116, E-116, D-116, C-116, B-117, A-117, G-117, F#-117, E-117, D-117, C-117, B-118, A-118, G-118, F#-118, E-118, D-118, C-118, B-119, A-119, G-119, F#-119, E-119, D-119, C-119, B-120, A-120, G-120, F#-120, E-120, D-120, C-120, B-121, A-121, G-121, F#-121, E-121, D-121, C-121, B-122, A-122, G-122, F#-122, E-122, D-122, C-122, B-123, A-123, G-123, F#-123, E-123, D-123, C-123, B-124, A-124, G-124, F#-124, E-124, D-124, C-124, B-125, A-125, G-125, F#-125, E-125, D-125, C-125, B-126, A-126, G-126, F#-126, E-126, D-126, C-126, B-127, A-127, G-127, F#-127, E-127, D-127, C-127, B-128, A-128, G-128, F#-128, E-128, D-128, C-128, B-129, A-129, G-129, F#-129, E-129, D-129, C-129, B-130, A-130, G-130, F#-130, E-130, D-130, C-130, B-131, A-131, G-131, F#-131, E-131, D-131, C-131, B-132, A-132, G-132, F#-132, E-132, D-132, C-132, B-133, A-133, G-133, F#-133, E-133, D-133, C-133, B-134, A-134, G-134, F#-134, E-134, D-134, C-134, B-135, A-135, G-135, F#-135, E-135, D-135, C-135, B-136, A-136, G-136, F#-136, E-136, D-136, C-136, B-137, A-137, G-137, F#-137, E-137, D-137, C-137, B-138, A-138, G-138, F#-138, E-138, D-138, C-138, B-139, A-139, G-139, F#-139, E-139, D-139, C-139, B-140, A-140, G-140, F#-140, E-140, D-140, C-140, B-141, A-141, G-141, F#-141, E-141, D-141, C-141, B-142, A-142, G-142, F#-142, E-142, D-142, C-142, B-143, A-143, G-143, F#-143, E-143, D-143, C-143, B-144, A-144, G-144, F#-144, E-144, D-144, C-144, B-145, A-145, G-145, F#-145, E-145, D-145, C-145, B-146, A-146, G-146, F#-146, E-146, D-146, C-146, B-147, A-147, G-147, F#-147, E-147, D-147, C-147, B-148, A-148, G-148, F#-148, E-148, D-148, C-148, B-149, A-149, G-149, F#-149, E-149, D-149, C-149, B-150, A-150, G-150, F#-150, E-150, D-150, C-150, B-151, A-151, G-151, F#-151, E-151, D-151, C-151, B-152, A-152, G-152, F#-152, E-152, D-152, C-152, B-153, A-153, G-153, F#-153, E-153, D-153, C-153, B-154, A-154, G-154, F#-154, E-154, D-154, C-154, B-155, A-155, G-155, F#-155, E-155, D-155, C-155, B-156, A-156, G-156, F#-156, E-156, D-156, C-156, B-157, A-157, G-157, F#-157, E-157, D-157, C-157, B-158, A-158, G-158, F#-158, E-158, D-158, C-158, B-159, A-159, G-159, F#-159, E-159, D-159, C-159, B-160, A-160, G-160, F#-160, E-160, D-160, C-160, B-161, A-161, G-161, F#-161, E-161, D-161, C-161, B-162, A-162, G-162, F#-162, E-162, D-162, C-162, B-163, A-163, G-163, F#-163, E-163, D-163, C-163, B-164, A-164, G-164, F#-164, E-164, D-164, C-164, B-165, A-165, G-165, F#-165, E-165, D-165, C-165, B-166, A-166, G-166, F#-166, E-166, D-166, C-166, B-167, A-167, G-167, F#-167, E-167, D-167, C-167, B-168, A-168, G-168, F#-168, E-168, D-168, C-168, B-169, A-169, G-169, F#-169, E-169, D-169, C-169, B-170, A-170, G-170, F#-170, E-170, D-170, C-170, B-171, A-171, G-171, F#-171, E-171, D-171, C-171, B-172, A-172, G-172, F#-172, E-172, D-172, C-172, B-173, A-173, G-173, F#-173, E-173, D-173, C-173, B-174, A-174, G-174, F#-174, E-174, D-174, C-174, B-175, A-175, G-175, F#-175, E-175, D-175, C-175, B-176, A-176, G-176, F#-176, E-176, D-176, C-176, B-177, A-177, G-177, F#-177, E-177, D-177, C-177, B-178, A-178, G-178, F#-178, E-178, D-178, C-178, B-179, A-179, G-179, F#-179, E-179, D-179, C-179, B-180, A-180, G-180, F#-180, E-180, D-180, C-180, B-181, A-181, G-181, F#-181, E-181, D-181, C-181, B-182, A-182, G-182, F#-182, E-182, D-182, C-182, B-183, A-183, G-183, F#-183, E-183, D-183, C-183, B-184, A-184, G-184, F#-184, E-184, D-184, C-184, B-185, A-185, G-185, F#-185, E-185, D-185, C-185, B-186, A-186, G-186, F#-186, E-186, D-186, C-186, B-187, A-187, G-187, F#-187, E-187, D-187, C-187, B-188, A-188, G-188, F#-188, E-188, D-188, C-188, B-189, A-189, G-189, F#-189, E-189, D-189, C-189, B-190, A-190, G-190, F#-190, E-190, D-190, C-190, B-191, A-191, G-191, F#-191, E-191, D-191, C-191, B-192, A-192, G-192, F#-192, E-192, D-192, C-192, B-193, A-193, G-193, F#-193, E-193, D-193, C-193, B-194, A-194, G-194, F#-194, E-194, D-194, C-194, B-195, A-195, G-195, F#-195, E-195, D-195, C-195, B-196, A-196, G-196, F#-196, E-196, D-196, C-196, B-197, A-197, G-197, F#-197, E-197, D-197, C-197, B-198, A-198, G-198, F#-198, E-198, D-198, C-198, B-199, A-199, G-199, F#-199, E-199, D-199, C-199, B-200, A-200, G-200, F#-200, E-200, D-200, C-200, B-201, A-201, G-201, F#-201, E-201, D-201, C-201, B-202, A-202, G-202, F#-202, E-202, D-202, C-202, B-203, A-203, G-203, F#-203, E-203, D-203, C-203, B-204, A-204, G-204, F#-204, E-204, D-204, C-204, B-205, A-205, G-205, F#-205, E-205, D-205, C-205, B-206, A-206, G-206, F#-206, E-206, D-206, C-206, B-207, A-207, G-207, F#-207, E-207, D-207, C-207, B-208, A-208, G-208, F#-208, E-208, D-208, C-208, B-209, A-209, G-209, F#-209, E-209, D-209, C-209, B-210, A-210, G-210, F#-210, E-210, D-210, C-210, B-211, A-211, G-211, F#-211, E-211, D-211, C-211, B-212, A-212, G-212, F#-212, E-212, D-212, C-212, B-213, A-213, G-213, F#-213, E-213, D-213, C-213, B-214, A-214, G-214, F#-214, E-214, D-214, C-214, B-215, A-215, G-215, F#-215, E-215, D-215, C-215, B-216, A-216, G-216, F#-216, E-216, D-216, C-216, B-217, A-217, G-217, F#-217, E-217, D-217, C-217, B-218, A-218, G-218, F#-218, E-218, D-218, C-218, B-219, A-219, G-219, F#-219, E-219, D-219, C-219, B-220, A-220, G-220, F#-220, E-220, D-220, C-220, B-221, A-221, G-221, F#-221, E-221, D-221, C-221, B-222, A-222, G-222, F#-222, E-222, D-222, C-222, B-223, A-223, G-223, F#-223, E-223, D-223, C-223, B-224, A-224, G-224, F#-224, E-224, D-224, C-224, B-225, A-225, G-225, F#-225, E-225, D-225, C-225, B-226, A-226, G-226, F#-226, E-226, D-226, C-226, B-227, A-227, G-227, F#-227, E-227, D-227, C-227, B-228, A-228, G-228, F#-228, E-228, D-228, C-228, B-229, A-229, G-229, F#-229, E-229, D-229, C-229, B-230, A-230, G-230, F#-230, E-230, D-230, C-230, B-231, A-231, G-231, F#-231, E-231, D-231, C-231, B-232, A-232, G-232, F#-232, E-232, D-232, C-232, B-233, A-233, G-233, F#-233, E-233, D-233, C-233, B-234, A-234, G-234, F#-234, E-234, D-234, C-234, B-235, A-235, G-235, F#-235, E-235, D-235, C-235, B-236, A-236, G-236, F#-236, E-236, D-236, C-236, B-237, A-237, G-237, F#-237, E-237, D-237, C-237, B-238, A-238, G-238, F#-238, E-238, D-238, C-238, B-239, A-239, G-239, F#-239, E-239, D-239, C-239, B-240, A-240, G-240, F#-240, E-240, D-240, C-240, B-241, A-241, G-241, F#-241, E-241, D-241, C-241, B-242, A-242, G-242, F#-242, E-242, D-242, C-242, B-243, A-243, G-243, F#-243, E-243, D-243, C-243, B-244, A-244, G-244, F#-244, E-244, D-244, C-244, B-245, A-245, G-245, F#-245, E-245, D-245, C-245, B-246, A-246, G-246, F#-246, E-246, D-246, C-246, B-247, A-247, G-247, F#-247, E-247, D-247, C-247, B-248, A-248, G-248, F#-248, E-248, D-248, C-248, B-249, A-249, G-249, F#-249, E-249, D-249, C-249, B-250, A-250, G-250, F#-250, E-250, D-250, C-250, B-251, A-251, G-251, F#-251, E-251, D-251, C-251, B-252, A-252, G-252, F#-252, E-252, D-252, C-252, B-253, A-253, G-253, F#-253, E-253, D-253, C-253, B-254, A-254, G-254, F#-254, E-254, D-254, C-254, B-255, A-255, G-255, F#-255, E-255, D-255, C-255, B-256, A-256, G-256, F#-256, E-256, D-256, C-256, B-257, A-257, G-257, F#-257, E-257, D-257, C-257, B-258, A-258, G-258, F#-258, E-258, D-258, C-258, B-259, A-259, G-259, F#-259, E-259, D-259, C-259, B-260, A-260, G-260, F#-260, E-260, D-260, C-260, B-261, A-261, G-261, F#-261, E-261, D-261, C-261, B-262, A-262, G-262, F#-262, E-262, D-262, C-262, B-263, A-263, G-263, F#-263, E-263, D-263, C-263, B-264, A-264, G-264, F#-264, E-264, D-264, C-264, B-265, A-265, G-265, F#-265, E-265, D-265, C-265, B-266, A-266, G-266, F#-266, E-266, D-266, C-266, B-267, A-267, G-267, F#-267, E-267, D-267, C-267, B-268, A-268, G-268, F#-268, E-268, D-268, C-268, B-269, A-269, G-269, F#-269, E-269, D-269, C-269, B-270, A-270, G-270, F#-270, E-270, D-270, C-270, B-271, A-271, G-271, F#-271, E-271, D-271, C-271, B-272, A-272, G-272, F#-272, E-272, D-272, C-272, B-273, A-273, G-273, F#-273, E-273, D-273, C-273, B-274, A-274, G-274, F#-274, E-274, D-274, C-274, B-275, A-275, G-275, F#-275, E-275, D-275, C-275, B-276, A-276, G-276, F#-276, E-276, D-276, C-276, B-277, A-277, G-277, F#-277, E-277, D-277, C-277, B-278, A-278, G-278, F#-278, E-278, D-278, C-278, B-279, A-279, G-279, F#-279, E-279, D-279, C-279, B-280, A-280, G-280, F#-280, E-280, D-280, C-280, B-281, A-281, G-281, F#-281, E-281, D-281, C-281, B-282, A-282, G-282, F#-282, E-282, D-282, C-282, B-283, A-283, G-283, F#-283, E-283, D-283, C-283, B-284, A-284, G-284, F#-284, E-284, D-284, C-284, B-285, A-285, G-285, F#-285, E-285, D-285, C-285, B-286, A-286, G-286, F#-286, E-286, D-286, C-286, B-287, A-287, G-287, F#-287, E-287, D-287, C-287, B-288, A-288, G-288, F#-288, E-288, D-288, C-288, B-289, A-289, G-289, F#-289, E-289, D-289, C-289, B-290, A-290, G-290, F#-290, E-290, D-290, C-290, B-291, A-291, G-291, F#-291, E-291, D-291, C-291, B-292, A-292, G-292, F#-292, E-292, D-292, C-292, B-293, A-293, G-293, F#-293, E-293, D-293, C-293, B-294, A-294, G-294, F#-294, E-294, D-294, C-294, B-295, A-295, G-295, F#-295, E-295, D-295, C-295, B-296, A-296, G-296, F#-296, E-296, D-296, C-296, B-297, A-297, G-297, F#-297, E-297, D-297, C-297, B-298, A-298, G-298, F#-298, E-298, D-298, C-298, B-299, A-299, G-299, F#-299, E-29

LOLA FERNÁNDEZ MARÍN

43

Musical score system 1, measures 43-45. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 43: Treble has eighth notes, bass has quarter notes. Measure 44: Treble has quarter notes, bass has quarter notes. Measure 45: Treble has eighth notes, bass has quarter notes. Dynamics: *mf* in measure 43, *pp* in measure 45.

46

mf

Musical score system 2, measures 46-48. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 46: Treble has quarter notes, bass has quarter notes. Measure 47: Treble has quarter notes, bass has quarter notes. Measure 48: Treble has quarter notes, bass has quarter notes. Dynamics: *mf* in measure 46.

49

Musical score system 3, measures 49-51. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 49: Treble has quarter notes, bass has quarter notes. Measure 50: Treble has quarter notes, bass has quarter notes. Measure 51: Treble has quarter notes, bass has quarter notes. Dynamics: *pp* in measure 51.

52

pp

Musical score system 4, measures 52-54. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 52: Treble has eighth notes, bass has eighth notes. Measure 53: Treble has quarter notes, bass has quarter notes. Measure 54: Treble has quarter notes, bass has quarter notes. Dynamics: *pp* in measure 54.

55

ff

Musical score system 5, measures 55-57. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 55: Treble has eighth notes, bass has eighth notes. Measure 56: Treble has quarter notes, bass has quarter notes. Measure 57: Treble has quarter notes, bass has quarter notes. Dynamics: *ff* in measure 55.

DOS PIEZAS FLAMENCAS PARA PIANO

El fandango de Vicent

Fandango Bartokiano para piano

Lola Fernández Marín

Compuesto en 2013 para Vicent Bernat Braga

El fandango de Vincent

(Fandango Bartokiano)

Lola Fernández Marín

Decidido ♩ = 152

PIANO

p

p

p

mp

p

mp

mf

mp

mf

mp

p

p

DOS PIEZAS FLAMENCAS PARA PIANO

Musical notation for measures 17-20. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand plays chords and single notes, while the left hand provides a bass line with chords and single notes.

COPLA *Meno* ♩ = 144

Musical notation for measures 21-24. Measure 21 is marked with *mf*. Measure 24 has a first ending bracket labeled '1'. The right hand features a melodic line with slurs, and the left hand has a steady bass line.

Musical notation for measures 25-29. Measure 25 is marked with *mp*. Measure 26 has a first ending bracket labeled '1'. Measure 27 is marked with *p*. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs.

Musical notation for measures 30-33. Measure 30 is marked with *mf*. Measure 31 is marked with *mp*. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs.

Musical notation for measures 34-37. Measure 34 is marked with *mp*. Measure 35 is marked with *p*. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs.

Musical notation for measures 38-41. Measure 38 is marked with *p*. Measure 40 is marked with *mf*. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs.

Musical score system 1, measures 43-46. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff begins with a bass clef. The music starts at measure 43 with a *mf* dynamic. A *poco rit.* marking is placed above the staff between measures 44 and 45. The system concludes at measure 46 with a *mp* dynamic.

Tempo Primo

Musical score system 2, measures 47-50. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff begins with a bass clef. The music starts at measure 47 with a *mf* dynamic. The system concludes at measure 50 with a *mf* dynamic.

Musical score system 3, measures 51-54. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff begins with a bass clef. The music starts at measure 51 with a *mp* dynamic. The system concludes at measure 54 with a *mp* dynamic.

Musical score system 4, measures 55-58. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff begins with a bass clef. The music starts at measure 55 with a *mp* dynamic. The system concludes at measure 58 with a *mp* dynamic.

Musical score system 5, measures 59-62. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff begins with a bass clef. The music starts at measure 59 with a *p* dynamic. The system concludes at measure 62 with a *p* dynamic.

Musical score system 6, measures 63-66. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff begins with a bass clef. The music starts at measure 63 with a *mf* dynamic. A *poco rit.* marking is placed above the staff between measures 64 and 65. The system concludes at measure 66 with a *f* dynamic.

EL SONIDO DE KAIJA SAARIAHO

 Alicia DÍAZ DE LA FUENTE*

En una ocasión, Kaija Saariaho fue instada a hablar acerca del rigor de su sistema compositivo. Su respuesta no pudo ser más clarificadora: «no creo en la severidad, creo en la pureza.»¹

Pureza sonora, armonía espectral, transformación gradual de texturas, procesos de interpolación, imágenes poéticas... expresiones, todas ellas, que evocan un modo peculiar de pensar la materia sonora: el pensamiento compositivo de Kaija Saariaho.

Saariaho (1952) comenzó su carrera artística en el campo de las artes visuales como alumna de Bellas Artes en la Universidad de Arte y Diseño de Helsinki, su ciudad natal. En 1976 inicia su formación compositiva en la Academia Sibelius con Paavo Heininen, al tiempo que se relaciona con otros jóvenes artistas (como Esa-Pekka Salonen y Magnus Lindberg) con los que funda el grupo *Korvat auki* (oídos abiertos) para impulsar la música finlandesa de nueva creación.

En 1981 se traslada a Friburgo para estudiar en la Staatliche Hochschule für Musik con Brian Ferneyhough y Klaus Huber y un año más tarde se instala en París, donde asistirá al curso anual de informática musical del I.R.C.A.M. Desde entonces vive en la capital francesa desde donde se ha forjado un prestigio internacional. Entre su música podemos encontrar trabajos para las más diversas formaciones instrumentales, si bien desde mediados de los años noventa se ha dedicado con especial intensidad a la composición operística, comenzando con *L'amour de loin*, ópera que se estrenó en el Festival de Salzburgo en el año 2000 y le permitió obtener el premio Grawemeyer de composición. Su última obra escénica, *Only the Sound Remains*, ha sido estrenada el 15 de marzo del presente 2016 en la ciudad de Amsterdam con la Dutch National Opera bajo la dirección escénica de Peter Sellars.

Pero, ¿cómo definir el sonido de Saariaho? Damien Pousset propone el término «post-espectral» para designar la música de compositores como Saa-

* Doctora en Filosofía. Compositora y profesora de Análisis en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

¹ Juhani Nuorvala, *Kaija Saariaho in Profile*, Contemporary Music, MIC 1995 (www.fimic.fi).

riaho, Hurel o Dalbavie. De este modo, pretende llamar la atención sobre las diferencias apreciables que existen entre la música de los primeros espectralistas franceses (Grisey, Murial) y la música de la llamada «segunda generación espectral» que no renuncia a procedimientos como la melodía, el contrapunto e incluso el método serial².

La influencia del serialismo la recibió Saariaho de Paavo Heininen, principal representante del post-serialismo finlandés, si bien tal influencia se hará progresivamente más tenue. De hecho, en su última obra del periodo finlandés, *Im Traume* (1980) para violoncello y piano, puede apreciarse la devaluación del procedimiento serial a favor de una importancia significativa del timbre como elemento articulador del discurso.

Aunque las enseñanzas de Ferneyhough aportarán rigor a la escritura de Saariaho, será en París donde alcance su lenguaje más personal. En su artículo *La transparence du signe*³, Pousset se refiere a cómo Saariaho, a su llegada a París, trabajó en el I.R.C.A.M. la estética espectral y los límites de la percepción, siendo este último aspecto el fundamento de su obra *Vers le blanc* (1982) para cinta magnética. El contenido de esta pieza consiste en un único proceso evolutivo: a partir de un agregado de tres sonidos se desarrolla un lento *glissando* que conduce a un agregado distinto pero cuya transformación es tan sutil que los cambios resultan casi imperceptibles a la escucha. A partir de esta obra, el análisis y la síntesis sonora se convertirán en la piedra angular del pensamiento compositivo de Kaija Saariaho. Por esta razón, la síntesis sonora es a menudo un tema central en las entrevistas ofrecidas por la compositora, como es el caso de la publicada por el I.R.C.A.M. en 1993 (*La synthèse sonore - Les cahiers de l'Ircam, Recherch et Musique* nº 2, pg. 13-41) y reeditada más tarde por l'Harmattan (*Causeries sur la musique - Entretiens avec des compositeurs*, pg. 103-136). En el curso de esta entrevista, Saariaho, que define la síntesis sonora como una «ampliación del timbre, de la textura y por consiguiente de la escritura», afirma que la primera tarea que afronta al iniciar una obra es organizar un plan formal; entonces, explica, «trabajo los detalles, los acontecimientos y sus metamorfosis, elijo los materiales que necesito y los sitúo en mi plan formal. La síntesis interviene aquí como parte del material, permitiéndome crear fenómenos de fusión y prolongación de la escritura tradicional.»⁴

² Damien Pousset, *The works of Kaija Saariaho, Philippe Hurel and Marc-André Dalbavie - Stile Concertato, Stile Concitato, Stile Rappresentativo*, Contemporary Music Review, 2000, vol. 19, part 3, pg. 69.

³ Damien Pousset, «La transparence du signe», en A.A.V.V., *Kaija Saariaho - Les cahiers de l'IRCAM, compositeurs d'aujourd'hui* nº 6, Editions Ircam-Centre Georges-Pompidou, París, 1994, pgs. 25 a 42.

⁴ Danielle Cohen-Levinas, *Causeries sur la musique - Entretiens avec des compositeurs*, L'Harmattan-L'Itinéraire, París, 1999, pg. 105.

Nada más llegar a París, Saariaho estudió los escritos de Jean-Claude Risset y David Wessel y trabajó junto a Stephen McAdams. Su concepción del sonido se volverá cada vez más refinada y personal y el ordenador una valiosa e insustituible herramienta de trabajo, necesaria pero no determinante: «escribo dos veces todas mis piezas, la versión final está reescrita muy libremente a partir de una primera versión muy sistemática que interrumpo dejando un final abierto.»⁵

De este modo, sus obras denotan un cuidado exquisito del color instrumental. En *Verblendungen* (1982-84), su primera obra orquestal -que incluye también electrónica-, un acorde de gran riqueza interválica subyace a casi toda la pieza y se transforma lentamente desde el registro grave hacia el agudo. La fusión entre timbre y armonía se vuelve aún más notable en obras como *Jardin Secret I* (1984-85) o en *Lichtbogen* (1985-86), en la cual la armonía se deriva del resultado de efectos diversos generados por el violoncello y a través de los cuales se producen diferentes oscilaciones en el grado de armonicidad e inarmonicidad del conjunto. Desde finales de los años 80, la melodía retorna a la música de Kaija Saariaho, así como un peculiar estudio de escalas rítmicas, lo que puede apreciarse claramente en su obra orquestal *Du cristal* (1989-90).

El trabajo de síntesis sonora desarrollado por Kaija Saariaho sigue procedimientos diversos:

Elaboro generalmente dos tipos de modelos para el control de la síntesis: modelos con un carácter referencial que provienen directamente del análisis de un sonido instrumental, sin transformaciones para la escritura, y modelos con un carácter 'abstracto' que proceden de un tratamiento para la escritura de análisis psicoacústicos de sonidos instrumentales. Los primeros sirven para construir interpolaciones de timbre entre modelos de instrumentos eventualmente presentes en la escena. Los segundos pueden ser interpolados con los primeros y sirven principalmente para trabajar la escritura a partir de la relación timbre-armonía. Pueden ser vistos como acordes que, según las necesidades formales, se fusionan en un timbre o crean una fisión en un acorde más o menos inarmónico. Sintetizo también sonidos derivados de modelos instrumentales, con los que busco comportamientos simplemente distintos de su empleo habitual y específico de la síntesis: los gongs, por ejemplo, sobre los cuales produzco *glissandi* de parciales, transformaciones tímbricas y armónicas.⁶

Kaija Saariaho ha explicado en diversas ocasiones que emplea el término «fusión» en dos sentidos, desde un punto de vista interno a la propia síntesis y desde el punto de vista de la interacción entre síntesis e instrumentos tradicio-

⁵ *Ibíd.*, pg. 107.

⁶ *Ibíd.*, pg. 110.

nales: «Un sonido está fusionado desde el momento en que no se escuchan sus componentes individualmente, sino que se perciben integradas en un fenómeno global»⁷. La fusión sería, entonces, lo contrario a la fisión.

Un ejemplo de síntesis a partir del análisis de un sonido acústico como punto de partida compositivo lo constituye *Amers* (1992). La obra parte del análisis de un sonido de violoncello, del cual se derivan estructuras microtonales, escalas, interpolaciones y procesos formales. Ivanka Stoianova, musicóloga búlgara especializada en música contemporánea, ha estudiado en detalle el trabajo de síntesis y transformación sonora realizado por Saariaho en su obra *Amers*⁸. Explica Stoianova cómo los estudios para dicha obra se iniciaron con análisis instrumentales muy específicos:

En *Amers*, estas operaciones comenzaron con el análisis de sonidos de violoncello con el programa *Iana* (desarrollado por Gérard Assayag a partir de los trabajos del psicoacústico Ernst Terhardt) para la determinación de pesos perceptivos pertinentes de los parciales de un sonido complejo. Los resultados de estos análisis (frecuencias, pesos perceptivos, amplitudes) son entonces transformados composicionalmente en el trabajo de escritura y sirven sobre todo para controlar los parámetros de la síntesis para modelos de resonancia en el programa *Chant* (desarrollado por Xavier Rodet y Yves Potard). Este tipo de síntesis consiste en controlar los bancos de filtros que pueden ser excitados por una fuente de ruido o por sonidos grabados; en el primer caso se trata de síntesis propiamente dicha; en el segundo, de un filtrado de sonido natural o instrumental a través de otro modelo; en ambos casos los parámetros de los modelos pueden provenir o bien de un análisis previo de cara a la simulación de un objeto analizado instrumental o concreto, o bien de una elaboración abstracta.⁹

Es preciso señalar que con este tipo de elaboraciones previas Saariaho pretende vincular del modo más estrecho posible los distintos parámetros compositivos, especialmente armonía, timbre y estructura formal. La importancia otorgada al trabajo pre-compositivo se revela en multitud de manuscritos en los que puede apreciarse la búsqueda de una clara organización formal y que tienen por objetivo conseguir para el oyente una mayor inteligibilidad del discurso: «no se trata de establecer la noción de proceso o de integrar el timbre en la técnica compositiva, lo cual ya se dió en la primera producción de Grisey y Murail,

⁷ *Ibíd.*, pg. 112.

⁸ Ivanka Stoianova, «Une oeuvre de synthèse. Analyse d'Amers», en A.A.V.V., *Kaija Saariaho - Les cahiers de l'IRCAM, compositeurs d'aujourd'hui n° 6*, Editions IRCAM-Centre Georges-Pompidou, París, 1994, pgs. 43 a 63.

⁹ *Ibíd.*, pg. 47.

sino de buscar soluciones originales para la organización formal de estos nuevos materiales basados en el sonido»¹⁰.

Después de *Amers*, las distintas obras de Saariaho han continuado profundizando en el trabajo de síntesis sonora. Tal es el caso de *Solar* (1993) para conjunto de cámara, pieza basada en un material bastante limitado que es sometido a re-lecturas diversas, generando fuertes contrastes armónicos, tímbricos y rítmicos.

A lo largo de la década de los 90 la melodía comienza a tener más relevancia en la factura compositiva de Kaija Saariaho, como en *Graal théâtre* (1994) para violín y orquesta y en *Spins and Spells* (1996) para violoncello solo. La importancia otorgada a la línea es particularmente llamativa en obras vocales como *Château de l'ame* (1995) para soprano, ocho voces femeninas y orquesta o *Lonh* (1996) para soprano y electrónica. Esta última obra ha sido punto de partida para una de las más reconocidas obras de Saariaho, su ópera *L'amour de loin* (2000), en la que la importancia de la dimensión melódica adquiere un relieve altísimo. También en su concierto para flauta *Aile du Songe* (2001) los procesos melódicos, al igual que los rítmicos, adquieren una enorme relevancia, si bien el protagonismo de los procesos texturales reaparecen en piezas posteriores, como en su obra orquestal *Orion* (2002).

Kaija Saariaho ha expuesto sus principios compositivos en el extenso artículo «*Timbre et harmonie*» incluido en la publicación del I.R.C.A.M. *Le timbre, métaphore pour la composition*. En dicho artículo, la compositora se refiere a la relación estrecha entre timbre y forma:

La noción que emplearé para el término genérico de 'timbre' es evidentemente una síntesis de varios componentes. Entre ellos, citaré en particular la claridad del sonido (que comprende la relación sonido puro-sonido ruidoso) y su textura (granular-liso), lo que tiene para mí una particular importancia. Estos parámetros son en sí mismos una reunión de varios rasgos distintivos; se trata de denominaciones subjetivas que utilizo en el marco de mi trabajo y que no tiene ninguna relación estricta con las terminologías psicoacústicas habituales.¹¹

Menciona entonces cómo el concepto de «forma» está para ella inevitablemente ligado al desarrollo de la materia musical, razón por la cual jamás ha

¹⁰ Damien Pousset, *The works of Kaija Saariaho, Philippe Hurel and Marc-André Dalbavie - Stile Concertato, Stile Concitato, Stile Rappresentativo*, Contemporary Music Review, 2000, vol. 19, part 3, pg. 68.

¹¹ Kaija Saariaho, «Timbre et harmonie», en A.A.V.V., *Le timbre, métaphore pour la composition*, I.R.C.A.M.-Christian Bourgois éditeur, Paris, 1991, pg. 412.

empleado estructuras formales preestablecidas. Del mismo modo, de la materia musical deriva una íntima relación entre timbre y armonía:

En primer lugar, he comenzado a utilizar el eje sonido/ruido para elaborar tanto frases musicales como formas de mayor envergadura y elaborar de este modo las tensiones interiores de la música. En un sentido abstracto y atonal, el eje sonido-ruido puede, en cierto sentido, sustituir a la noción de consonancia/disonancia. Una textura de sonido ruidoso y granulada sería, de este modo, asimilable a la disonancia, mientras que una textura lisa y clara correspondería a la consonancia.¹²

Explica Kaija Saariaho que el concepto de ruido se relaciona en su quehacer compositivo con emisiones tales como la respiración, un instrumento de cuerda *sul ponticello* o el ruido blanco, mientras que asimila los sonidos claros a elementos diversos como el glockenspiel, los armónicos del violín o el canto de los pájaros. A partir de estas consideraciones en torno a los conceptos sonido/ruido, K. Saariaho emplea el timbre para crear la forma musical de un modo tal que el timbre ocuparía el lugar de la armonía como elemento progresivo de la música. Puesto que, según su consideración, el eje sonido/ruido ofrece modelos de organización más pobres que los de la jerarquía tonal, toma en cuenta otros elementos, como el timbre, la armonía, el ritmo o el registro, según un juego de oposiciones que permiten crear texturas diversas y ricas.

Es preciso señalar que tal «juego de oposiciones» se organiza, la mayor parte de las veces, a partir de un sutil estudio de transiciones semejante, según Saariaho, a las múltiples posibilidades de la armonía tonal. A veces dichas transiciones son tan progresivas que parecen estar miradas a través de un «microscopio», por lo que es preciso amplificar los instrumentos o emplear el ordenador como medio de realce de dichos procesos. Tal sería el caso de *Vers le blanc*, en el que «la armonía no puede ser percibida por el oyente como una serie de acordes variables, ya que se presentan como un *continuum*, como un acorde ininterrumpido que se modifica sin cesar.»¹³ El resultado es como de una «voz humana eterna» construida por las transformaciones de la longitud y amplitud de los formantes y los coeficientes de las frecuencias centrales.

La importancia otorgada a la interacción de los distintos parámetros musicales genera para Saariaho una «red multidimensional» que otorga coherencia al conjunto y permite realizar un trabajo compositivo «sin perder de vista la globalidad»¹⁴. Así, por ejemplo, en *Verblendungen* su autora calculó una curva evolutiva específica para cada parámetro, de manera que la interacción de todos

¹² *Ibíd.*, pg. 413.

¹³ *Ibíd.*, pg. 415.

¹⁴ *Ibíd.*, pg. 417.

ellos «constituyen los puntos culminantes que determinan la forma de la obra»¹⁵. Por otro lado, en esta misma obra se despliega una armonía extremadamente dinámica, ya que a partir de un acorde que contiene todos los intervalos la armonía se transforma de un modo tal que cada vez desaparece un tipo interválico en favor del intervalo de base, que se repite. Cuando la estructura armónica no contiene más que un tipo interválico único se establece un proceso de retorno al acorde de partida, el cual, desde el punto de vista psicoacústico, se presenta al oyente como armonía estable.

Estos procesos de transformación e interpolación pueden ser aplicados a diversos parámetros de un modo simultáneo, generando transiciones caleidoscópicas donde el balanceo entre la relación del acontecimiento sincrónico y diacrónico puede llegar a ser enormemente complejo¹⁶. Lógicamente, en la resolución de tales procesos la ayuda del ordenador llega a ser, en ocasiones, imprescindible (inicialmente, programas como IANA, de E. Terhardt y G. Assayag o MOSAIC, de Adrien y Morrison).

Saariaho insiste en el hecho de que los procesos de análisis desarrollados con medios informáticos pueden ser aplicados tanto a la electrónica como a los instrumentos acústicos. Un claro ejemplo de esta posibilidad sería su obra *Lichtbogen* (1985-86), en la que «el objetivo general es encontrar nuevas estructuras armónicas empleando de una manera coherente los micro-intervalos aplicados a los instrumentos y a la cinta», así como «el empleo de las mismas estructuras de alturas para la armonía y la síntesis sonora.»¹⁷ En este caso, el punto de partida lo constituye el análisis de un sonido de gran inarmonicidad, y por tanto de espectro muy complejo, a partir del cual se propone un proceso de transformación de parciales que genera una rica estructura microtonal. En *Lichtbogen* el análisis de sonidos generados por sobrepresión de arco en el violoncello proporciona un material a partir del cual desarrollar síntesis sonoras diversas.

Kaija Saariaho ha sentido siempre una clara inclinación por el empleo de dos instrumentos: el violoncello y la flauta. Como advierte Kimmo Korhonen¹⁸, en sus obras para violoncello desarrolla un original modo de tocar las cuerdas que genera una gran variedad de colores instrumentales fruto de una técnica de arco cargada de matices. Esto es particularmente claro en su obra *Neiges* (1998) para

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ A este respecto son enormemente reveladoras las explicaciones que la autora ofrece en su reciente CD-ROM «Prisma» y que aplica en relación al análisis de obras como *Jardin secret I*.

¹⁷ Kaija Saariaho, «Timbre et harmonie», en A.A.V.V., *Le timbre, métaphore pour la composition*, I.R.C.A.M.-Christian Bourgois éditeur, París, 1991, pg. 436.

¹⁸ Kimmo Korhonen, *Inventing Finnish Music - Contemporary Composers from Medieval to Modern*, Contemporary Music, 2003 (www.fimic.fi).

ocho violoncellos, donde la versatilidad en el uso de las posibilidades tímbricas del instrumento alcanza su máximo refinamiento.

También desde muy temprano la flauta ha sido para Kaija Saariaho objeto de estudio minucioso. De este modo, en su pieza *Laconisme de l'aile* (1982) la flauta desarrolla una infinidad de matices entre el sonido puro y el ruido, así como una gran variedad de modos de ejecución, incluyendo el canto y el recitado.

Dado que flauta y violoncello son instrumentos preferidos de nuestra compositora en estudio, proponemos a continuación un breve comentario analítico de su obra *Mirrors* (1997) a ellos dedicada.

Mirrors, como indica su autora en el prefacio de la obra, es una pieza compuesta originalmente para el CD-rom *Prisma*¹⁹ dedicado a su música. Posee un cierto carácter lúdico, pues se compone de 48 fragmentos que pueden ser ordenados según la libre elección de los instrumentistas (o de los usuarios del CD-rom), de tal modo que podemos hablar de una concepción abierta de la obra en el mismo sentido otorgado por Umberto Eco, una obra que «(no consiste) en una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete»²⁰. En este sentido, advierte Saariaho, en referencia a la publicación de la obra:

Esta partitura es mi propia versión de *Mirrors*, pero es deseable que los músicos elaboren su propia versión. No obstante, deberían intentar seguir las ideas que concebí acerca de los espejos musicales: deberían realizar un espejo en uno o varios de los siguientes parámetros: ritmo, altura, gesto instrumental o timbre.²¹

En efecto la pieza, como su nombre indica, está compuesta sobre el principio constructivo del «espejo». En este sentido, tanto la relación de los módulos entre sí como el contenido de muchos de ellos comportan estructuras en espejo con órdenes diversos de complejidad. Dadas las características formales de la obra cuyo planteamiento pretende un discurso más poético que narrativo, las diversas interpretaciones analíticas que de esta pieza pueden ofrecerse invitan, como la obra misma, a la multiplicidad de lecturas. Una de entre las muchas posibles podría basarse en la concepción del modelo que contiene la palabra «espejo» (M4-5)²² como fundamento de toda la pieza.

¹⁹ *Prisma* es un CD-rom dedicado a Kaija Saariaho que ha sido producido por el *Finnish Music Information Center*, con la colaboración del *Ircam - Centre Georges-Pompidou*, y *Chester Music*.

²⁰ Umberto Eco, *Obra abierta*, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1992 (primera edición, italiana, de 1962).

²¹ Kaija Saariaho, *Mirrors for flute and cello (score)* -prefacio-, Chester music, Londres, 1997.

²² En este análisis los módulos (M) se numerarán según los números de compases asignados en la versión de la obra propuesta por la autora y publicada por Chester. De este modo, M4-5 alude al módulo comprendido entre los compases 4 y 5 de la citada publicación.

En el prefacio de la pieza, la autora define este módulo como un espejo rítmico horizontal, pero está claro que, además de tal espejo, hay muchos otros elementos característicos. Desde el punto de vista armónico resulta significativa la superposición inicial de la fundamental y los dos primeros armónicos del sonido «re», prolongada con el paso de una sonoridad clara a otra más inarmónica, cercana al ruido, debido al cambio de técnica de arco en el violoncello que cambia de modo ordinario (N) a *sul ponticello* (SP). La interválica de partida (quinta justa -re/la-, sexta mayor -la/fa#-) incluye un intervalo derivado (tercera mayor -re/fa#-) que será un elemento clave en los módulos de carácter lineal (expresado sobre todo en forma de sexta menor). Se completa la personalidad interválica del módulo con la séptima mayor (sol/fa#), habitualmente presente en la obra como segunda menor, y la octava justa (fa#-fa#). Desde el punto de vista lineal resulta también característico el empleo del *glissando* y en el plano rítmico, donde el pulso queda suspendido, hay que señalar la presencia del tresillo, objeto de diversos empleos a lo largo de toda la pieza. Es preciso también destacar el juego tímbrico de la flauta en su paso de voz (emitida a través del tubo del instrumento) a sonido ordinario (con la adición del *frullato*). El equilibrio dinámico perseguido con el *mp* de la flauta acompañado por el *p* del violoncello es otro detalle que da buena muestra de la fineza compositiva de su autora.

Figura 1. K. Saariaho. *Mirrors*, Chester Music, 1997, cc. 4 y 5.

El texto de la pieza se articula también en relación a este mismo módulo:

M 9-10	M 4-5	M 14-15	M 41	M 18	M 42	M 19	M 46	M 22-23	M 26-27	M 28-29-20	M 31	M 62	M 59
Brillant - miroir clair - sans souffire - dans lequél il peut se - (id.) - voir - (id.) - se voir - lui même - et voir - l'amour - de sa Dame - sa Dame - s d-													
do#	fa#	mi	mi	mi	mi	mi	mi	la	re#	mi-re#	mi	mi	mi
la	la	(re)	fa#	sol	fa#	fa#	(re)	fa#	do	do	re#	re#	la
	(re)	sol		fa#									

Figura 2. Esquema de la obra *Mirrors* de K. Saariaho que recoge el texto de la pieza junto a los sonidos fundamentales que acompañan a la presentación de dicho texto.

Es fácilmente perceptible la relación armónica planteada a través de los módulos de carácter textual. Como veremos más adelante, una de las peculiaridades armónicas de esta pieza lo constituye el cambio de significado otorgado a ciertos sonidos, como es el caso del «la», el cual, a lo largo de los distintos patrones, es sometido a diversos grados de estabilidad armónica.

El resto de los módulos (aquellos que no contienen texto alguno) pueden dividirse en dos grandes grupos, unos de carácter más vertical y clara armonicidad y otros de carácter más lineal e inarmonicidad creciente. Partiendo de la hipótesis de que M4-5 sea el centro articulador del discurso, podría señalarse el hecho de que el módulo precedente (en la serie de módulos textuales antes apuntada -véase Figura 2.-) M9-10 tuviera su antecedente en la secuencia de módulos que, siguiendo la terminología de Saariaho, se definen por una textura clara, es decir, por su alta armonicidad:

M54-55 - M38-39 - M62 - M56 - M48 - M57 - M58 - M24 - M61 - M35 - M66 -
M11-12-13

Figura 3. Serie de módulos de carácter vertical dispuestos según una secuencia de inarmonicidad creciente y retorno a un espacio armónico, donde el primer módulo representa la máxima armonicidad (M54-55), el módulo M35 la inarmonicidad máxima y el módulo final (M11-12-13) la distensión de la inarmonicidad anterior.

Hay que resaltar el hecho de que el intervalo que rige M9-10 (la-do#) se comporta como eje armónico de la secuencia de módulos anteriormente citada, la cual podría interpretarse como un arco sonoro que abre y cierra su armonicidad partiendo de un sonido «la» octavado (M54-55) y finalizando en un unísono sobre el mismo sonido (M11-12-13).

Los módulos de carácter más lineal están basados en relaciones interválicas similares y derivadas a su vez del módulo central M4-5. El procedimiento más empleado en el desarrollo de la secuencia modular es el de la interpolación, como veremos más tarde. Aunque todos estos módulos están relacionados, podríamos a su vez dividirlos en dos grandes grupos:

M6-7 - M33 - M16 - M20-21 - M1-2-3 / M8 - M25 - M32 - M17
M63 - M60 - M53 - M36 - M40 - M37 / M47 - M45 - M49-50 - M51M52 - M34 -
M65 - M43-44

Figura 4. Serie de módulos de carácter lineal divididos en dos secuencias que ponen de manifiesto la afinidad que guardan los módulos entre sí. Sobre la partitura puede constatarse la relación directa y progresiva que se establece entre ellos según la secuencia indicada en esta figura.

El segundo de ellos alcanza un grado de tensión mayor, si bien ambos podrían plantearse como una derivación de M1-2-3, que contiene las cualidades lineales, armónicas, tímbricas, rítmicas y dinámicas fundamentales de toda la pieza:

The image shows a musical score for two staves, likely for flute and cello. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Both are in 3/4 time. The score is marked with '1' at the beginning of each line. The top staff has markings: 'espressivo', 'gliss.', 'energico', 'mf', and 'gliss.'. The bottom staff has markings: 'espressivo', 'gliss.', 'energico', and 'mf'. There are also some letters 'ST' and 'SE' above the bottom staff. The music features glissandos and dynamic changes.

Figura 5. K. Saariaho. *Mirrors*, Chester Music, 1997, cc. 1 y 3.

El módulo parte del intervalo do#-mi, el cual se invierte (espejo) al término del mismo al tiempo que se le añade el sonido «la» (el cual servía de eje al primer grupo de módulos). No obstante, la sonoridad queda desvirtuada por la sobrepresión de arco ejercida sobre el violoncello, lo que provoca un viaje del sonido al ruido y viceversa muy propio de Saariaho. Obsérvese cómo el gesto de la flauta no es sino una derivación de la línea del violoncello, si bien se produce con cierto retardo temporal y con un juego característico de interpolación de alturas.

La relación establecida entre estos módulos lineales resulta muy evidente, así como los diversos procesos de interpolación. Mostraremos, a modo de ejemplo, algunos de ellos (ver Figura 6.).

En las distintas secuencias de derivación, pueden apreciarse modos diversos de espejos gestuales, algunos fieles a las relaciones interválicas y otros generados con una mayor libertad. A pesar de que los ejemplos antes aludidos se refieren a dos tipos de módulos lineales, es muy clara su interconexión. El caso más remarcable lo constituiría la desinencia del violoncello en M40, que repite la línea que el mismo instrumento desarrolló en el primer grupo modular.

Aunque Kaija Saariaho propone esta obra como una infinitud de posibilidades que quedan a la libre elección del intérprete, resulta evidente que hay versiones más pertinentes que otras. En este sentido, la propuesta ofrecida por la autora organiza la lectura de los módulos de un modo tal que se crea una tensión creciente a partir del compás 34 y que culmina en el 51 (*ff*; furioso), liberándose después poco a poco la tensión para concluir con el mismo intervalo de partida (do#-mi), presente tanto en el primer módulo (M1) como en el último (M66).

A pesar de que *Mirrors* sea una pieza de pequeñas dimensiones y ofrezca ese carácter lúdico al que ya se ha hecho alusión, contiene las cualidades más representativas del lenguaje compositivo de Saariaho. Diversos grados de armonicidad e inarmonicidad, transiciones sutiles entre sonido y ruido, refinamiento de texturas, juegos de interpolaciones... así se construye el sonido de Kaija Saariaho y cada instante de su obra se comporta como «caja de resonancia» de su propio

M25

M32

M17

M60

M53

M36

M40

M37

Figura 6. K. Saariaho. *Mirrors*, Chester Music, 1997, cc. 25, 32, 17, 60, 53, 36, 40 y 37 respectivamente.

pensamiento compositivo. En efecto, Saariaho cree más en la pureza que en la severidad, por eso, aunque el ordenador le facilite en muchas ocasiones dar el primer paso, el último, ese que determina el lugar de llegada, estará siempre reservado a su refinada percepción del color sonoro.

Y es así como su música nos seduce una y otra vez: porque allí donde el camino de la técnica se vuelve angosto, Kaija Saariaho es capaz de conducirnos a nuevos espacios donde el sonido vuelve a conquistar la libertad propia del Arte.

LA ESPECIALIDAD DE *CONTRAPUNTO* EN EL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID A TRAVÉS DE LOS REGLAMENTOS (1830-1966)

 Mercedes PADILLA VALENCIA*

Por *Real Decreto* de 15 de junio de 1830 se crea el Real Conservatorio de Música y Declamación de M^a Cristina de Madrid. Esta fundación consagra definitivamente la enseñanza musical reglada en España. Un reglamento, fechado el 9 de enero de 1831, regulará la vida del Conservatorio.

Este trabajo¹ se centrará, exclusivamente y desde el punto de vista legal, en el desarrollo de la especialidad de contrapunto y fuga, enseñanza fundamental e imprescindible para los estudios de composición², exponiendo un estudio detallado de las leyes y reglamentos que han regulado la vida del Conservatorio desde su fundación hasta el *Decreto* 2618/1966³ inclusive,

El 23 de junio de 1830, durante el reinado de Fernando VII, aparece en la *Gaceta de Madrid* la noticia de la fundación del Conservatorio; el *Reglamento*⁴, aprobado por el Rey y elaborado por el primer director Francisco Piermarini con la colaboración de Joaquín Virués, está fechado el 9 de enero de **1831**.

* Profesora de Contrapunto y Fuga (1976-2008) y de Dirección de Orquesta (2006-2013) del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Doctora por la IE University (2011).

¹ La documentación a que hace referencia este artículo se encuentra completa en mi tesis doctoral presentada en la IE University (2011) bajo el título *LA ENSEÑANZA DEL CONTRAPUNTO EN EL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID*.

² Debido a la amplitud del tema que nos ocupa, omito en este trabajo los programas de exámenes, planes de estudio, métodos y profesores que han ejercido la docencia en esta especialidad. Los resultados de esta investigación, ya concluida, los publicaré en un nuevo artículo.

³ Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre Reglamentación General de los Conservatorios de Música.

⁴ *Primer reglamento del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina*.

Fecha: 9 de enero de 1831.

Director: Francisco Piermarini (1830-1838).

Escuela de Música y Declamación (1876): Documento nº 1 y Escuela Nacional de Música y Declamación (1892): 26.

De las bases del *Reglamento* que se refieren a la carrera de composición e incluyen la especialidad de contrapunto y fuga, cabe señalar la cuarta, que enumera las plazas de dotación del Conservatorio nombradas por el Rey, entre las que figura la de Maestro de Composición. En la quinta se le asigna, además de las funciones propias de su especialidad, la de formar parte de la Junta Facultativa para asesorar al director.

Los capítulos y sus respectivos artículos que afectan a la enseñanza del contrapunto y fuga son los siguientes:

En los artículos primero, segundo y tercero del capítulo VIII también se le impone al maestro de contrapunto —denominado indistintamente maestro de composición— «la obligación de dar una idea bastante fundamental de la armonía a todos los internos», «componer para el Conservatorio algunas obras de música instrumental ó vocal, dándosele para éstas la letra», y «en los casos de ausencia ó enfermedad del Director, le sustituye en su autoridad y responsabilidad gubernativa».

Los artículos cuarto y quinto del capítulo X detallan la constitución y obligaciones de la Junta Facultativa que «presidida por el Director, la compone solo los Maestros de contrapunto, de clave y de violín».

El artículo tercero del capítulo XI, se refiere a la interpretación de las composiciones premiadas de contrapunto:

Artículo 3º: Una vez en cada año, en la época que S. M. se dignare señalar, tendrá el Conservatorio ejercicio público y concierto. En este acto, al que han de haber precedido los exámenes y oposiciones secretas, se distribuirán los premios que S. M. hubiere mandado dar: los alumnos premiados cantarán y tocarán las piezas que en los exámenes se hubieran elegido al intento, y se ejecutarán las composiciones premiadas de contrapunto.

En la época de Isabel II (1833-1860) se publica, el 5 de marzo de **1857**, el *Reglamento Orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación*⁵, aprobado por S. M la Reina.

El Conservatorio, sigue bajo la protección de la Reina y dependerá económicamente del Ministerio de la Gobernación. El *Reglamento* contiene algunas novedades respecto al de 1931:

⁵ *Reglamento orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación.*

Fecha: 5 de marzo de 1857.

Ministro de Gobernación: Ramón Nocedal.

Director: Ventura de la Vega (1856-1865).

Escuela de Música y Declamación (1876): Documento nº 1 y Escuela Nacional de Música y Declamación (1892): 49.

1. Por primera vez se incluyen las correspondientes dotaciones económicas y, entre ellas, la de la clase de armonía, contrapunto y fuga y composición. (Cap. III, art. 7)
2. Se determina el número de horas de las clases: deben ser diarias y con una duración mínima de dos horas. (Cap. III, art. 8)
3. Elimina de la Junta Consultiva al maestro de clave, mantiene a los maestros de composición y violín e incluye a los de canto, órgano y piano, además de un instrumentista de viento que designará el Vice-protector. (Cap. IV, art. 9)

El artículo veinte del capítulo V, confiere al primer profesor de composición la responsabilidad de sustituir al vice-protector en los casos de ausencia o enfermedad y en el veintiuno se mantiene la obligación de los profesores de composición de componer una obra para el Conservatorio cuando el vice-protector lo estime oportuno.

El artículo cincuenta y tres del capítulo IX dice: «Los concursos á los premios serán públicos y tendrán lugar en la última semana del mes de Junio. Se exceptúa el concurso de las clases de contrapunto y fuga y composición, de armonía, de acompañamiento y de solfeo, los cuales serán privados y tendrán lugar en la semana anterior a los públicos».⁶

Seis meses más tarde, antes de aprobarse el *Reglamento Orgánico Provisional*, el Ministro de Fomento, D. Claudio Moyano de Samaniego, propone a la Reina una reforma que ubica las enseñanzas de la música en el ámbito superior y universitario: *La Ley de Instrucción Pública* de 1857⁷.

Se trata de una reorganización necesaria, profunda y extensa que abarca todo el ámbito de las enseñanzas tan dispersas en las reglamentaciones anteriores. Entre los motivos que justifican la creación de dicha ley está la necesidad de agrupar y ubicar los estudios superiores de Bellas Artes en el marco adecuado y en justa correspondencia con la naturaleza y la función social de dichos estudios, por tanto, en el año 1857 las enseñanzas artísticas alcanzan su rango académico más alto gracias a la *Ley Moyano*⁸.

La *Ley de Instrucción Pública* contiene trescientos siete artículos.

En el Título III, capítulo II, artículo cuarenta y siete, dedicado a las enseñanzas superiores, figura la carrera de las Bellas Artes junto a las de Ingenieros

⁶ Escuela de Música y Declamación (1876): Documento nº 2 y Escuela Nacional de Música y Declamación (1892): 51.

⁷ *Ley de Instrucción Pública*.

Fecha: 9 de septiembre de 1857.

Ministro de Fomento: Claudio Moyano.

Director: Ventura de la Vega (1856-1865).

⁸ Conocida como *Ley Moyano* ya que fue elaborada siendo Ministro de Fomento Claudio Moyano de Samaniego.

de Caminos, Canales y Puertos, Ingenieros de Minas, Ingenieros de Montes, así como la carrera Diplomática y la de Notariado y en el artículo cincuenta y cinco, en la carrera de Bellas Artes, se incluye la Música junto a la Pintura, la Escultura y la Arquitectura.

Las materias que conforman los estudios de composición y contrapunto y fuga se exponen en el artículo cincuenta y ocho:

Artículo 58: Los estudios de Maestro compositor de Música son los siguientes:

- Estudio de la Melodía
- Contrapunto
- Fuga
- Estudio de la Instrumentación
- Composición religiosa
- Composición dramática
- Composición instrumental
- Historia crítica del Arte musical
- Composición libre

Tres meses más tarde de la publicación de la *Ley Moyano*, se elabora un ***Reglamento Orgánico Provisional (1857)***⁹ específico para el Real Conservatorio de Música y Declamación —cuyo original se encuentra en los archivos del RCSMM— en el que se desarrolla la citada *Ley de Instrucción Pública*.

El artículo primero del capítulo I reproduce lo establecido en la ley sobre las dos modalidades de la enseñanza. Diferencia claramente los estudios superiores y los de aplicación.

La asignatura de contrapunto y fuga se integra en los estudios superiores:

Estudios superiores

Artículo 2º: Corresponde a los estudios superiores la carrera de Maestro compositor, que se hará en cinco años y en la forma siguiente:

- Primer año: Melodía y contrapunto
- Segundo y tercero: Melodía y fuga
- Cuarto: Estudio de la instrumentación.- Composición dramática
- Quinto: Composición religiosa.- Composición instrumental.- Composición libre, o sea del género más análogo a las disposiciones del alumno.- Historia y literatura del arte dramático y de la música.

⁹ *Reglamento orgánico provisional del Real Conservatorio de Música y Declamación*.

Fecha: 14 de diciembre de 1857.

Mínistro de Fomento: Pedro Salaverría.

Director: Ventura de la Vega (1856-1865).

Escuela de Música y Declamación (1876): Documento nº 3 y Escuela Nacional de Música y Declamación (1892): 59-67.

Para realizar el ingreso en la carrera superior de composición se le exige al alumno una completa formación, tanto musical como de carácter general:

Artículo 3º: Para ingresar en la carrera superior de composición y obtener el título de Maestro, se requiere haber estudiado durante los seis años que previene el artículo 27 de la ley de Instrucción pública, las materias siguientes:

Doctrina cristiana e Historia sagrada
Gramática castellana y latina
Elementos de Geografía
Elementos de Historia universal y de la particular de España
Elementos de Aritmética
Retórica y Poética
Lengua italiana
Lengua francesa

El aspirante acreditará estos estudios con los correspondientes certificados, y necesitará además ser aprobado en examen de piano y acompañamiento y armonía superior.

Las tasas para obtener el título de Maestro Compositor ascendían a quinientos reales y por el certificado de estudios se debían abonar ciento veinticinco reales, según el artículo cuarto.

El estudio de armonía y contrapunto y fuga —artículos once y doce— es obligatorio para el estudio de órgano.

El número de profesores de composición y el de las asignaturas de esta especialidad —cinco según el artículo 2º del capítulo I— está previsto en el artículo veintinueve del capítulo II:

CAPÍTULO II ESTUDIOS SUPERIORES

Artículo 29. Los estudios superiores de composición estarán a cargo de dos Profesores, cada uno de los cuales enseñará las cinco asignaturas señaladas en el capítulo primero. Estos Profesores, como igualmente el de Historia y Literatura del arte dramático y de la Música, disfrutarán el sueldo anual de 16.000 rs., y figurarán en el escalafón general de los Catedráticos de enseñanza superior, según establece la ley de Instrucción pública.

El artículo treinta y dos es difícil de entender: «Se suplirán entre sí en casos de necesidad, los profesores de composición y el de órgano», pues, así como los organistas de la época dominaban tanto la técnica de su instrumento como la de composición, raro era el maestro compositor que dominaba la técnica de un instrumento tan complejo como el órgano.

El artículo treinta y cinco de este mismo capítulo mantiene la norma sobre la sustitución del director en caso de ausencia: «Suplirán al Director

en ausencias y enfermedades, los Profesores de composición por el orden de antigüedad».

Las instrucciones para la realización de los exámenes, concursos y ejercicios correspondientes a la especialidad de composición están contenidas en el capítulo IV, desde el artículo cincuenta y seis hasta el sesenta y uno.

El artículo ochenta y cinco es particularmente importante para los alumnos de composición: «Se procurará que en las funciones y ejercicios se ejecuten obras originales de los alumnos de la clase superior de composición».

En el artículo ochenta y ocho del capítulo V se ratifica que los profesores de composición auxiliarán al Director en asuntos facultativos y seguirán formando parte de la Junta Consultiva.

La aplicación de la *Ley Moyano* y su correspondiente desarrollo habrían supuesto un avance importantísimo para la integración de la Música en la Universidad, pero el *Decreto* que, seis meses después (17 de junio de 1868), dictó el ministro Severo Catalina frustró las expectativas creadas en torno a un colectivo de cuya alta cualificación profesional nadie dudaba en aquel tiempo.

Este *Real Decreto* de 1868¹⁰ supone un importante retroceso y una profunda transformación de las escuelas especiales entre las que se encontraban los estudios de música y declamación y que la *Ley* de 1857 incluía en el ámbito universitario.

La exposición de motivos del nuevo *Decreto*, establece la conveniencia de devolverle a estas enseñanzas su antigua denominación, sacándolas del ámbito universitario, en el que la *Ley Moyano* las había situado, argumentando que «la naturaleza y aplicaciones artísticas se alejan tanto de la organización y vida universitarias, como difieren y se alejan los vuelos de la imaginación y las creaciones de la fantasía del pausado procedimiento y discurso de la razón serena». Este *Real Decreto* del ministro Catalina pone en evidencia un completo desconocimiento de la enseñanza de la música en general y la del contrapunto y fuga en particular al negar su naturaleza científica, ignorante de que sin esta condición, la del «discurso de la razón serena», que el ministro Catalina concede en exclusiva a los estudios universitarios, poco o nada podría avanzarse en los estudios de la Música y muy especialmente, en los estudios de la composición, del contrapunto y fuga o, más recientemente, de la musicología. La solución de los innumerables problemas que plantea la conducción de las distintas voces en la que es preciso salvar infinitos obstáculos y las exigencias que presenta un ejercicio puramente escolástico en el que el rigor de las reglas impuestas

¹⁰ *Decreto*.

Fecha: 17 de junio de 1868.

Ministro de Fomento: Severo Catalina.

Director: Julián Romea (1866-1868).

Escuela de Música y Declamación (1876): Documento nº 4 y Escuela Nacional de Música y Declamación (1892): 69.

permiten, no obstante su necesaria rigidez, diversas soluciones, convierten dicho ejercicio en una especie de jeroglífico cuya realización necesita más de la inteligencia y del sereno raciocinio que de «los vuelos de la imaginación y las creaciones de la fantasía».

El ministro Catalina, al juzgar con tanto desacierto como ligereza la naturaleza de los estudios de la Música, ocasionó a estos un grave perjuicio.

A este *Real Decreto* le sucede, seis meses más tarde, otro con un nuevo **Reglamento (1868)**¹¹ —siendo ministro de fomento Manuel Ruíz Zorrilla— por el cual se disuelve el antiguo Real Conservatorio de Música y Declamación y se crea una Escuela Nacional de Música.

En el artículo cuarto del *Decreto* figuran las materias que se impartirán en la escuela: solfeo, canto, instrumentos, armonía y composición y en el artículo quinto, la relación del número de profesores que deben impartir estas especialidades.

En el artículo doce, se fijan los sueldos del profesorado. Los profesores de composición, armonía y canto, que percibirán un sueldo anual de mil doscientos escudos, son los más beneficiados: 1.200 escudos.

Tres años más tarde, en el reinado de Amadeo de Saboya, (1871-1873), aprobado por S. M. y el ya citado ministro de Fomento, Manuel Ruíz Zorrilla, se aprueba por decreto un nuevo **Reglamento (1871)**¹² que incluye una notable mejora de las enseñanzas de la Música: se amplía el cuadro de profesores y se sitúa al profesorado de la Escuela en condiciones dignas y ventajosas asimilándolos, para todos los derechos y prerrogativas, con el profesorado de universidades e institutos.

En el nuevo *Reglamento*, mucho más amplio que el anterior, la enseñanza de la Escuela estará a cargo de profesores de número y profesores auxiliares: Entre los primeros, figura el profesor de composición cuyo sueldo, equiparado en el *Decreto* anterior al de los profesores de armonía y canto, es ahora más elevado y sigue siendo superior al del resto de los profesores: cuatro mil pesetas anuales.

¹¹ *Decreto y Reglamento.*

Fecha: 15 y 22 de diciembre de 1868.

Ministro de Fomento: Manuel Ruíz Zorrilla.

Director: Emilio Arrieta (1868-1894).

Escuela de Música y Declamación (1876): Documento nº 5 y Escuela Nacional de Música y Declamación (1892): 75.

¹² *Reglamento de la Escuela Nacional de Música.*

Fecha: 2 de julio de 1871.

Ministro de Fomento: Manuel Ruíz Zorrilla.

Director: Emilio Arrieta (1868-1894).

Escuela Nacional de Música y Declamación (1892): 83.

Entre el *Reglamento* de 1871 y 1901 —durante el reinado de Alfonso XII (1874-1885)— se dicta un *Real Decreto* (1884)¹³ que ha tenido poca repercusión en la enseñanza de la música. Está íntegramente dedicado a la forma de proveer las cátedras vacantes y las plazas de profesor auxiliar.

En el reinado de Alfonso XIII (1902-1931) al final de la regencia de María Cristina (1885-1902), el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Álvaro Figueroa, elabora un nuevo *Reglamento*¹⁴ que se publicó el 14 de septiembre de 1901 en San Sebastián y está firmado por la Reina.

A la introducción le siguen nueve artículos entre los que cabe destacar el primero que restituye el nombre de Conservatorio de Música y Declamación:

Artículo 1º: La actual Escuela Nacional de Música y Declamación se denominará desde la publicación de este decreto Conservatorio de Música y Declamación. En él se darán las enseñanzas que determina el reglamento aprobado por el presente decreto.

En el artículo tercero se establece una plantilla de profesores más numerosa que la del *Reglamento* anterior de 1871 e introduce notables mejoras respecto al *Decreto* de 17 de junio de 1868 del ministro Severo Catalina.

En el artículo segundo del capítulo I del *Reglamento*, que trata de la organización del Conservatorio y sus enseñanzas, aparece la lista de todas las asignaturas incluida la de contrapunto y fuga.

La plantilla de profesores queda establecida en el artículo séptimo del capítulo III y la asignatura de contrapunto y fuga sigue unida a la de composición, ambas a cargo de dos profesores numerarios.

La provisión de las plazas de profesores de número se hará, según el artículo noveno, mediante concurso oposición, excepto las de composición para las cuales el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes nombrará artistas de reconocido prestigio propuestos separadamente por el Claustro de Profesores, la Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Consejo de Instrucción Pública.

En el capítulo VII, artículo veintiocho, referente a los alumnos, se determinan las condiciones para expedir el título de maestro compositor:

¹³ *Real Decreto*.

Fecha: 15 de mayo de 1884.

Ministro de Fomento: Alejandro Pidal.

Director: Emilio Arrieta.

Escuela Nacional de Música y Declamación (1892): 93.

¹⁴ *Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación*.

Fecha: 14 de septiembre de 1901.

Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes: Álvaro Figueroa.

Director: Ildefonso Jimeno de Lerma (1897-1901).

Gaceta de Madrid: 15 de septiembre de 1901.

CAPÍTULO VII

De los Alumnos

Artículo 28. Los estudios hechos en el Conservatorio se justificarán con certificados expedidos por la Secretaría de la Escuela, en que se harán constar los premios obtenidos, y a los que con la preparación conveniente hubieran concluido los estudios de *Harmonía* y *Composición* en toda su extensión y hubiesen recibido en ellas los mayores premios, se les expedirá por la misma dependencia un diploma de *Maestro Compositor*, visado por el *Comisario Regio*, previo el abono en papel de pagos al Estado de 150 pesetas.

La asistencia a las clases de *Historia* y de *Filosofía* son obligatorias para los alumnos de *composición* y de *armonía* según el artículo treinta y uno y último del este capítulo

El artículo 39 del capítulo VIII insiste, como en reglamentos anteriores, en la obligación de realizar audiciones públicas para dar a conocer las obras de los alumnos de *composición*.

Particularmente importante, en lo que a la enseñanza se refiere, es el *Reglamento* de 1911¹⁵, elaborado durante el reinado de Alfonso XIII (1902-1931). Refleja una clara preocupación por relacionar el Conservatorio de *Música* con los principales Conservatorios europeos donde los estudios específicos de la *música* van unidos al aprendizaje de diversas materias para que los futuros profesores adquieran una amplia cultura. Por vez primera se trata de establecer un plan de estudio similar al de los conservatorios de *Alemania* y *Austria*. Se pretende que el alumno no solo se limite a practicar la técnica del instrumento o al estudio teórico de la *música*, sino que adquiera, sobre todo, una profunda formación humanística.

En el artículo cuarto del capítulo II, las enseñanzas del conservatorio aparecen divididas en dos secciones: *Música* y *Arte Dramático*. La de *Música* se subdivide en dos grupos: enseñanza elemental y superior. En el artículo quinto del mismo capítulo, se mencionan las asignaturas que comprende la Sección de *Música*:

Artículo 5.º La enseñanza de *Música* comprende las enseñanzas siguientes: *Solfeo* y *Teoría de la Música*, *Armonía*, *Contrapunto* y *Fuga* y *Composición*, *Canto*, *Órgano*, *Piano*, *Arpa*, *Violín*, *Viola*, *Violoncello*, *Contrabajo*, *Flauta*, *Oboe*, *Clarinete*, *Fagot*, *Trompa*, *Trompeta*, *Trombón*,

¹⁵ *Reglamento del Real Conservatorio de Música y Declamación*.

Fecha: 11 de septiembre de 1911.

Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes: Amalio Gimeno.

Director: Tomás Bretón (1901-1911 y 1913-1921).

Gaceta de Madrid: 14 de septiembre de 1911.

Música de Cámara, Acompañamiento al Piano, Conjunto vocal, Conjunto instrumental y Estética e Historia de la Música.

El artículo sexto contiene las materias correspondientes a la enseñanza elemental o preparatoria y a la enseñanza superior:

Artículo 6º: La enseñanza elemental o preparatoria en la Sección de Música comprende las materias siguientes: Solfeo en toda su extensión; Piano hasta el quinto año inclusive; Violín hasta el quinto año inclusive y primer año de Armonía.

La enseñanza superior comprende el estudio de los tres últimos años de Piano y Violín, el de Armonía desde el segundo año y la enseñanza completa de los Instrumentos de Orquesta, Órgano, Canto, Contrapunto y Fuga y Composición, Conjunto vocal, Conjunto instrumental, Acompañamiento a piano y Estética e Historia de la Música.

El artículo séptimo del capítulo III divide las enseñanzas en dos grupos: las principales y las accesorias obligatorias; estas últimas recibirán posteriormente el nombre de complementarias. Las asignaturas de armonía, contrapunto y fuga y composición aparecen incluidas, como en el artículo anterior, en el grupo de las principales:

En el último párrafo del artículo octavo se exige el estudio de la historia de la literatura dramática a los alumnos de composición ya que el análisis y el conocimiento del texto literario es imprescindible para la composición del drama musical en todas sus modalidades.

El artículo trece es una aclaración del décimo respecto a los estudios que deben preceder a los de contrapunto y fuga: «No están comprendidos en el artículo 10 los estudios preparatorios para cursar determinadas enseñanzas, como el de Armonía para ingresar en las clases de Contrapunto».

El artículo quince, punto tercero, reitera la obligación de tener cursados los estudios completos de armonía para comenzar los de contrapunto. El punto quinto dispone que, antes de terminar la carrera, los alumnos de composición deberán acreditar haber cursado los estudios de lengua castellana y lengua latina y, finalmente, el punto sexto establece que los alumnos de órgano deberán tener aprobado los cursos completos de contrapunto y fuga antes de finalizar la carrera. Este último artículo es, en lo concerniente a los programas de composición y de órgano, bastante completo.

El artículo diecinueve, del capítulo IV, determina que el número de alumnos por clase en la enseñanza de contrapunto y fuga podrá ser mayor de 15 «siempre que cada uno dé la lección individual necesaria». El título II, capítulo sexto, dice que la asignatura de contrapunto y fuga estará a cargo de un profesor numerario dentro de la enseñanza superior según el artículo treinta y cinco. El

punto quinto, artículo ochenta y cuatro, capítulo cuarto del título III, regula los exámenes de contrapunto y fuga.

El artículo ochenta y nueve del capítulo quinto, establece los requisitos que han de reunir los alumnos para opositar a premio. Este artículo es importante porque señala que los alumnos de contrapunto pueden optar al premio independientemente del de composición:

CAPÍTULO V

Oposiciones a Premios

Artículo 89. Todos los años habrá oposiciones a premios, que comenzarán cuando hayan terminado los exámenes, a las cuales podrán concurrir los que hubiesen obtenido nota de Sobresaliente en el último año de carrera. Estos premios sólo se establecen para el final de carrera en las asignaturas de Instrumentos, Canto, Armonía, Contrapunto, Composición y Declamación práctica.

Finalmente, el título cuarto, artículo ciento ocho regula la forma de realizar los exámenes libres: «Los de Armonía, Contrapunto, Fuga y Composición, presentarán todos los trabajos que hubiesen hecho durante el curso, con las correcciones del Profesor, y el examen consistirá en la realización de un trabajo preparado por el Tribunal».

El Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes publica el 25 de agosto de 1917 por *Real Decreto* un nuevo **Reglamento**¹⁶ para el Real Conservatorio de Música y Declamación que contiene reformas importantes y muy beneficiosas para los profesores del Centro.

En la exposición, firmada por el ministro Rafael Andrade Navarrete, se establece la formación específica que deben recibir los alumnos matriculados en alguna de las tres especialidades que ofertaba el Conservatorio: composición, canto o instrumento. Este *Reglamento* viene a reparar una situación injusta de orden laboral al facilitar la integración en el cuerpo de numerarios y de supernumerarios pues, siendo estos de menor rango aunque ejercían las mismas funciones que aquellos, no gozaban de los mismos beneficios; desea, por tanto, el legislador «que no subsista sino una sola clase de profesores».

El artículo cuarto del capítulo II, que trata de la enseñanza en general, habla de la división de las enseñanzas del Conservatorio en dos secciones: Música y

¹⁶ *Reglamento del Real Conservatorio de Música y Declamación.*

Fecha: 25 de agosto de 1917.

Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes: Rafael Andrade Navarrete.

Director: Tomás Bretón (1901-1911) - (1913-1921).

Gaceta de Madrid: 30 de agosto de 1917.

Declamación. En el artículo quinto, del capítulo II se especifican las enseñanzas que comprende la carrera de compositor: «Solfeo y Teoría de la Música, Harmonía, Composición, Grado elemental de piano, Historia de la Música y especialmente de la española y Estética».

El capítulo III trata de la distribución de las enseñanzas y, en el párrafo cuarto del artículo sexto, de los cursos que comprenden el estudio de contrapunto y fuga dentro de dicha carrera:

La enseñanza de Composición se dividirá en dos grados: el primero distribuido en primero, segundo y tercer cursos (Contrapunto y Fuga), y el segundo en cuarto y quinto (Instrumentación y Composición).

Para comenzar esta asignatura es preciso haber aprobado la de Harmonía y el primer grado de la enseñanza de Piano y presentar un certificado oficial que acredite conocer la Gramática castellana.

No podrán estos alumnos cursar el cuarto año sin demostrar su conocimiento de Violín en lo respectivo a posición, dobles, triples y cuádruples cuerdas y armónicos.

La enseñanza de Harmonía comprenderá primero, segundo, tercero y cuarto cursos. [...]

El curso breve de Harmonía comprenderá el conocimiento teórico y resolución natural de todos los acordes realizados en dos pautas con las claves de Sol en segunda línea y Fa en cuarta.

En el capítulo VII, artículo veinticinco, se fijan las normas para la provisión de cátedras. La cátedra de composición, según el artículo veintiséis, se proveerá por concurso entre artistas nacionales de reconocido prestigio.

En el capítulo IV del título tercero, artículo sesenta y dos, punto sexto, referido a los exámenes de los alumnos oficiales se especifica el contenido del examen de composición que consistirá en componer una escena dramática y una pieza religiosa con acompañamiento de orquesta.

A los tres años de finalizar la Guerra Civil Española (1936-1939) y tras un largo paréntesis —1917 a 1942— en el que no cabe reseñar **ninguna modificación reglamentaria**, se publica el *Decreto sobre organización de Conservatorios de Música y Declamación* (1942)¹⁷.

Al final de curso 1939-1940, fue nombrado director del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, el sacerdote jesuita Nemesio Otaño que tomó posesión del cargo el 17 de julio de 1940.

¹⁷ *Decreto sobre organización de Conservatorios de Música y Declamación.*

Fecha: 15 de junio de 1942.

Ministro de Educación Nacional: José Ibáñez Martín.

Director: Nemesio Otaño (1940-1951).

BOE: 4 de julio de 1942.

El director saliente, Antonio Fernández Bordas, hizo la presentación de Otaño, recordando las múltiples facetas de su carrera artística: compositor, musicólogo, crítico y conferenciante. Otaño hizo un cumplido elogio del Director saliente resaltando su ingrata labor durante una etapa tan difícil (1921-1940), agradeciendo al Ministro de Educación su nombramiento y añadiendo que la única recomendación que le hizo el Ministro al nombrarle fue la más importante de la historia del Conservatorio: «Conseguir a todo trance que el Conservatorio llegase a ser una grande y verdadera Universidad del Arte, la primera de España, no sólo por la jerarquía y dignidad, mas también y sobre todo, por su prestigio moral, artístico y docente».

El Ministro le aseguró que no le faltarían ni la debida asistencia del gobierno ni los medios materiales: Un edificio propio y digno, para cuya adquisición le había dado amplios poderes, y un plan de enseñanza a base de una cultura integral, verdaderamente universitaria.

El Ministerio de Educación anunció un concurso de ofertas para un edificio propio para el Conservatorio. Tras la presentación de varias ofertas y, por Orden Ministerial de 31 de Julio de 1940, una comisión, presidida por el Director del Conservatorio eligió el Palacio Bauer, en la calle de San Bernardo, nº 44, frente a la Universidad Central. Después de realizar las obras pertinentes, para la remodelación y adaptación del edificio a su nueva función, comenzó el curso 1941-1942 en la nueva sede. Todo ello pudo hacerse realidad gracias al interés que el Ministro de Educación Nacional y el Director General de Bellas Artes mostraron en todo momento facilitando todos los medios y recursos a su alcance.

En este ambiente se gestó dicho *Decreto* y se llevó a cabo la reorganización de los conservatorios, medida de gran importancia y trascendencia para el desarrollo de las enseñanzas.

Este *Decreto* regula la función docente de todos los conservatorios españoles y confirma el carácter de Escuela Superior del Real Conservatorio de Madrid con la totalidad de los estudios y la posibilidad de ampliar o modificar algunas enseñanzas, sin detrimento de los derechos concedidos al actual profesorado.

El artículo segundo dice que solo el Real Conservatorio Superior de Madrid podrá expedir el título de Profesor Superior.

El artículo tercero es especialmente importante para la enseñanza de contrapunto y fuga ya que, por primera vez, en la historia del Real Conservatorio superior de Música de Madrid (RCSMM), se crea la cátedra de esta especialidad con plena autonomía respecto a la de composición y con un plan de estudio propio:

Artículo tercero.- Las enseñanzas que se cursarán en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, serán las siguientes:

A) Cátedras Numerarias:

a) Música: Piano. Órgano y armonium. Violín. Viola. Violoncello. Arpa. Armonía. Contrapunto y Fuga. Composición y formas musicales. Música de cámara. Acompañamiento al piano (bajo cifrado, melodías acompañadas, transporte y reducción de partituras antiguas y modernas). Conjunto coral e instrumental. Folklore y prácticas folklóricas. Guitarra práctica y Vihuela histórica. Estética general e Historia Universal de la Música. Historia de la Música y Musicología españolas. Canto (escuela general). Canto lírico y dramático (Teatro). Canto de salón. Cursos superiores de último grado. Virtuosismo de piano. Virtuosismo de violín. Dirección de Orquesta. Musicología. Canto gregoriano. Rítmica y Paleografía. Dirección, realización y presentación teatral.

Tras numerosos incidentes de tipo administrativo que precedieron a realización de las oposiciones -cuyo complicado proceso ha sido objeto de una extensa investigación por mi parte- se publicó el nombramiento de Francisco Calés Otero como catedrático numerario de contrapunto y fuga del RCSMM en el BOE de 12 de marzo de 1954, según la Orden Ministerial de 14 de enero del mismo año.

El 10 de septiembre de **1966**, el Ministerio de Educación y Ciencia publica un nuevo *Decreto*¹⁸ sobre la organización de las enseñanzas musicales.

Esta **reglamentación** coincide con la inauguración de la nueva sede del RCSMM en el edificio del recién restaurado Teatro Real simultáneamente con la Orquesta Nacional de España que ocupó una parte del edificio. Unos años más tarde se celebrarían también los conciertos de la Orquesta de Radio Televisión Española. Este hecho propició una muy fluida y enriquecedora relación entre alumnos y profesores de ambas instituciones.

El capítulo II, dedicado a las enseñanzas, ubica en el Grado Medio los tres cursos de contrapunto y fuga y los dos primeros cursos de composición.

El apartado h) del artículo séptimo establece las condiciones para matricularse en las distintas asignaturas: para inscribirse en el primer curso de contrapunto se necesita tener aprobados los tres cursos de armonía y la melodía acompañada y para iniciar la fuga los dos cursos de contrapunto. Para acceder a los estudios de composición se deberá tener aprobada la fuga que también será necesaria para dirección de coros y, para iniciar los estudios de dirección de orquesta, los dos primeros cursos de la carrera de composición

¹⁸ *Decreto 2618/1966.*

Fecha: 10 de septiembre de 1966.

Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes.

Ministro: Manuel Lora Tamayo.

Director: Francisco Calés (1966-1970).

BOE: 24 de octubre de 1966.

El artículo décimo del capítulo III nos muestra el encaje del contrapunto y la fuga en los distintos títulos expedidos por el Conservatorio:

CAPÍTULO III

De los Diplomas y Títulos.

Artículo décimo.- Los Diplomas y Títulos que podrán expedirse por los estudios realizados en los Conservatorios oficiales serán los siguientes:

c) Título de Profesor de Solfeo, Teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento, de Canto, de Instrumentos (cualquiera de los que figuran en el cuadro de enseñanzas), de Armonía, Contrapunto y Composición.

d) Título de Profesor Superior de Solfeo, Teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento, de Canto, de Dirección de Orquesta, de Dirección de Coros, de Instrumentos (cualquiera de los que figuran en el cuadro de enseñanzas), de Armonía, Contrapunto y Composición, de Musicología (Estética e Historia de la Música, Folklore, Gregoriano, Rítmica y Paleografía), de Música Sacra, de Música de Cámara, de Pedagogía Musical.

Una novedad importante: la obligación de poseer el título de Bachiller Superior para obtener un Título Superior de Música.

El artículo veintisiete del capítulo V, dedicado al profesorado, establece que la enseñanza de contrapunto y fuga deberá ser impartida exclusivamente por catedráticos en los conservatorios superiores.

Hasta aquí el análisis de los reglamentos del RCSMM cuyo articulado afecta a la especialidad de contrapunto y fuga.

Conclusiones

De la investigación realizada sobre la especialidad de contrapunto en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid a través de los reglamentos, desde su fundación hasta el *Decreto* 2618/1966 inclusive, se pueden extraer las siguientes conclusiones:

Desde la publicación del primer reglamento se reconoce la preeminencia del maestro de composición o de contrapunto (aparece indistintamente con cualquiera de las dos denominaciones) y la importancia del estudio del contrapunto y fuga para la formación del compositor y del intérprete y muy especialmente del organista.

El contrapunto no ha tenido siempre el mismo tratamiento ni la misma ubicación dentro de los distintos grados de la enseñanza musical.

La exposición de motivos de los distintos reglamentos refleja claramente la valoración de la clase política dirigente respecto a la enseñanza de la música en general y de los estudios de la composición en particular.

Muchas de las reformas realizadas no han dependido tanto de la iniciativa de la clase política como de la gestiones de los directores de los centros y de su prestigio personal, ni todas las reformas han supuesto un efectivo avance de la educación musical.

Las crisis económicas no siempre han influido negativamente en las reformas reglamentarias, en la creación de nuevas especialidades o en la adquisición de nuevos edificios.

La ley que más y mejor ha entendido la importancia y trascendencia de la formación musical, durante el período investigado, ha sido la *Ley de Instrucción Pública de 1857 (Ley Moyano)*, aunque no se llegó a aplicar.

Vinculado siempre a la cátedra de composición no aparece como asignatura independiente hasta el *Decreto sobre organización de Conservatorios de Música y Declamación* de 1942. Esta separación, que se produce más de un siglo después de la fundación del Conservatorio, supone también el reconocimiento explícito de la importancia del estudio del contrapunto al crear una cátedra de esta especialidad con plena autonomía respecto a la de composición y con un plan de estudio propio.

ACOMPañAMIENTO PIANÍSTICO PARA DANZA EN LOS CONSERVATORIOS DE MÚSICA ESPAÑOLES Y NORMATIVA APLICABLE

 Isaac TELLO SÁNCHEZ*

1. Introducción

En este artículo se analiza el estado de la cuestión del acompañamiento pianístico para la danza en España, considerando la incidencia de su normativa aplicable tanto dentro del ámbito educativo como del profesional, ya que la titulación obtenida por un profesor de piano puede habilitarle para desempeñar funciones profesionales de pianista acompañante de danza, aún sin haber cursado ninguna asignatura relacionada.

Como señala la Dra. Ana Isabel Elvira (2008), actualmente profesora de Danza Clásica en el Conservatorio Profesional de Danza Carmen Amaya de Madrid:

«[...] España no es un buen lugar para ciertos oficios artísticos, sobre todo si cualquiera de ellos tiene relación con la danza [...] para el público general los pianistas acompañantes de danza son prácticamente unos desconocidos [...].»

Lo cierto es que la disciplina del acompañamiento pianístico para danza parece ser prácticamente una desconocida también para las administraciones educativas, e incluso para el resto de pianistas, dado que en España no puede cursarse ninguna titulación que centre su atención en dicha especificidad y, salvo contadas excepciones, tampoco se contempla dicha formación en los planes de estudios de los conservatorios. Esto indica que los gestores educativos de nuestro

* Profesor del Conservatorio Superior de Música *Rafael Orozco* de Córdoba.

tiempo olvidan la relación inherente entre música y danza, concibiendo cada disciplina sin atender suficientemente a su interrelación.

Se observa además otra cuestión y es el hecho de que, aunque al músico de nuestro país se le ofrece la posibilidad de cursar un máster, los conservatorios superiores españoles carecen de autonomía para ello dado que solo pueden hacerlo al amparo de las universidades. Se establece por tanto, en materia educativa, una diferencia sustancial entre las enseñanzas musicales que se imparten en España y las que se imparten en el resto de países destacados de nuestro continente -queda emplazado para posteriores publicaciones el estudio de la música para danza, en el ámbito de las enseñanzas superiores internacionales-.

En este marco, aunque lo cierto es que en España no puede cursarse ninguna titulación de grado, ni de máster, que centre su atención en la especificidad del acompañamiento pianístico para danza, se analiza lo referido a legislación y ordenación académica para identificar la presencia de este tipo de acompañamiento en la formación del pianista, observándose que sus contenidos se incluyen en las programaciones de muy pocos conservatorios superiores de música.

Para facilitar su consulta, se numera cada normativa (N) según el orden en que aparece en el Capítulo 6: Normativa referenciada. Las fuentes de procedencia de las citas de los diferentes autores se relacionan en el Capítulo 5: Bibliografía referenciada.

2. Enseñanzas de música y danza en España

2.1. Normativa General

Las normativas para las enseñanzas de música y de danza se circunscriben a la *Ley Orgánica 2/2006 (LOE)* (N1), estableciéndose que las elementales tendrán las características y organización que las diferentes administraciones educativas determinen. Por su parte, los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música se establecen en el *Real Decreto 1577/2006* (N2), y lo referido a las de danza en el *Real Decreto 85/2007* (N3). En cuanto a las enseñanzas superiores, las referencias generales son el *Real Decreto 1614/2009* (N4) y su *Corrección de errores* (N5), así como las *Sentencias de 13 y 16 de enero de 2012* (N6), por las que se anulan varios artículos y una disposición adicional de dicho *Real Decreto* (N4); los aspectos básicos de los contenidos de las enseñanzas superiores de música y de danza son competencia del *Real Decreto 631/2010* (N7) y del *Real Decreto 632/2010* (N8), respectivamente.

La normativa hasta aquí recogida está principalmente referida al periodo de formación del alumnado, por lo que a continuación se refieren las normativas según las cuales se habilita a los pianistas, para desempeñar las funciones profesionales dentro del ámbito del acompañamiento para la danza; éstas son

el *Real Decreto 428/2013* (N9) para las especialidades docentes del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas (AAEE), y el *Real Decreto 427/2013* (N10) para las especialidades del Cuerpo de Catedráticos de Música y AAEE.

2.2. Inestabilidad y multiplicidad normativa

La mayoría del profesorado de música actual se formó según el *Decreto 2618/1966 (Plan 66)* (N11); en menor medida dentro del marco de la *Orden de 28 de agosto de 1992* (N12), según la *Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE)* (N13); y menos aún dentro del marco del *Real Decreto 631/2010* (N7), según la *LOE* (N1).

Xaime Estévez (2002), profesor de la asignatura de «Música» en el IES Álvaro Cunqueiro de Vigo, ya planteó la problemática derivada de la transición entre los ya referenciados *Plan 66* (N11) y *Plan LOGSE* (N13):

«[...] no hay un proyecto de formación de profesorado [...] El panorama real es el de una adaptación pedagógica muy lenta e incontrolada [...] »

Asimismo Carlos Galán (2011), compositor y profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, se refirió a la transición entre el *Plan LOGSE* (N13) y *Plan LOE* (N1) de modo contundente:

«[...] Nuestras críticas curriculares, justificadas y denunciadas ante la administración, se han visto corroboradas [...] nos vemos abocados a una realidad durísima e incuestionable [...]»

La situación a que aluden Estévez y Galán sigue siendo de actualidad debido a la incertidumbre originada por los cambios que se están produciendo en los planes de estudios, como consecuencia del proyecto de adaptación y unificación de criterios educativos en los centros de enseñanza europeos, conocido como *Plan Bolonia*. Parece además que la situación de inestabilidad se acrecentará a medida que la *Ley Orgánica para la mejora de la calidad educativa (LOMCE)* (N14) entre en vigor en los planes de estudios de las enseñanzas de música y danza.

Si a lo señalado sobre las diferentes normativas generales, se añade que la normativa es diferente para cada comunidad autónoma, la incertidumbre aumenta. Además, existen tantas diferencias entre los planes de estudios de cada comunidad autónoma que no es posible garantizar que todos los estudiantes españoles tengan las mismas oportunidades de formación.

2.3. Estudiar acompañamiento para danza

A continuación se realiza un estudio comparativo de los planes de estudios superiores de piano, en las diferentes comunidades autónomas, para significar

dónde, y dónde no, se imparten asignaturas de acompañamiento para danza. El currículo de las diferentes comunidades autónomas se desarrolla en el seno de normativas de diferente rango, *Decreto*, *Orden* o *Resolución*; incluso determinándose en algunos casos que será cada conservatorio superior de música el encargado de elaborar sus propios planes de estudios, siempre dentro del marco de la normativa de ámbito nacional, el *Decreto 631/2010* (N7):

- En Aragón, según la *Orden de 14 de septiembre de 2011* (N15), así como su *corrección de errores* (N16), el currículo contempla la asignatura de *Acompañamiento canto*; pero ninguna centrada en el acompañamiento de danza.
- En Asturias, según el *Decreto 46/2014* (N17), se incluye la asignatura *Repertorio con pianista acompañante*, pero tampoco ninguna relacionada con el acompañamiento vocal, ni para danza.
- En Castilla y León, según el *Decreto 57/2011* (N18), se incluye la asignatura *Repertorio orquestal con acompañante*, pero tampoco se incluye nada relacionado con el acompañamiento vocal, ni para danza.
- En Castilla la Mancha, según el *Decreto 88/2014* (N19), se imparten las asignaturas *Repertorio orquestal con piano acompañante* y *Acompañamiento a voz/instrumentos*, pero ninguna asignatura centrada en el acompañamiento para danza.
- En Cataluña, según el *Decreto 85/2014* (N20) (de acuerdo con dicha normativa, cada centro elabora su propio plan de estudios, que es sometido a sucesivos procesos de aprobación y verificación), se imparte la asignatura *Improvissació i acompanyament per a pianistes*, pero no se especifica entre sus contenidos nada relacionado con la danza, ni tan siquiera en la asignatura *Formació corporal i comunicació*, ya que la misma se centra en el desarrollo de las capacidades corporales y expresivas del pianista en relación con su interpretación.
- En la Comunidad Valenciana, según la *Orden 24/2011* (N21), figuran en el currículo las asignaturas *Improvissació i acompanyament*, *Repertori de Lied / Acompanyament instrumental*, y *Piano i orquesta*, pero ninguna relacionada con el acompañamiento para danza; y aunque también se incluye una asignatura denominada *Tècnica corporal i moviment*, también se centra en el desarrollo de las capacidades corporales y expresivas durante la interpretación.
- En Extremadura, según el *Decreto 28/2014* (N22), entre las asignaturas del currículo se encuentran *Repentización y acompañamiento* y *Repertorio orquestal con acompañante*, pero ninguna asignatura relacionada con el acompañamiento vocal, ni para danza.
- En Galicia, según la *Orde do 30 de setembro de 2010* (N23), se cursan las asignaturas *Improvissación e Acompañamento*, *Repertorio con piano acom-*

- pañante*, y *Técnicas de control emocional e corporal*, pero ninguna tiene relación con la disciplina de la danza, dado que incluso la última de las que aquí se relacionan tampoco incluye contenidos de danza, sino en todo caso imbricados con las capacidades corporales, expresivas y creativas del pianista durante la interpretación.
- En las Islas Baleares, el propio conservatorio superior de música elabora los planes de estudios, amparado en el *Decreto 631/2010* (N7) de ámbito nacional, ya que en el momento de la redacción del presente artículo, el Gobierno de las Islas Baleares únicamente había publicado un *Anteproyecto de Decreto por el cual se establece el Plan de estudios de las enseñanzas artísticas superiores para obtener el Título Superior de Música* (N24). Según esto, se cursa *Música de cambra*, *Práctica harmónicocontrapuntística* e *Improvisación*, pero nada hay referido al acompañamiento pianístico para la voz ni para la danza.
 - En las Islas Canarias, según la *Orden de 29 de abril de 2011* (N25), y la *Orden de 14 de marzo de 2014* (N26) por la que se modifica parcialmente la anterior, se cursan las asignaturas *Repertorio orquestal*, *Repertorio con pianista acompañante*, y *Acompañamiento*, pero no existe ninguna asignatura centrada en la especificidad acompañante vocal, ni para la danza.
 - En Murcia, según la *Resolución de 25 de julio de 2013* (N27), se cursan las asignaturas *Acompañamiento*, *Reducción de partituras* y *Concienciación corporal y autocontrol*, pero ninguna referida al acompañamiento para danza, ni para voz.
 - En Navarra, según la *Orden Foral 34/2014* (N28), el currículo lo integran asignaturas como *Improvisación y acompañamiento*, *Técnica corporal* y *Piano acompañante*, entre otras, pero en ninguna de dichas asignaturas se centran los esfuerzos en el aprendizaje de las técnicas necesarias para el acompañamiento de la danza, sino en todo caso vocal e instrumental.
 - En el País Vasco, según el *Decreto 368/2013* (N29), se cursan las asignaturas *Técnicas corporales*, *Improvisación y Acompañamiento*, *Acompañamiento vocal*, y *Acompañamiento instrumental*, pero al igual que en el resto de comunidades, no se incluye ninguna asignatura relacionada con el acompañamiento para danza.
 - En la Comunidad de Madrid, según el *Decreto 36/2010* (N30), es donde únicamente la asignatura de *Acompañamiento de danza* figura en los planes de estudios superiores, de forma obligatoria durante un curso académico, para todos los pianistas; entre otras como *Improvisación y Acompañamiento* o *Acompañamiento vocal e instrumental*, que también figuran en el currículo.
 - Por último, solo en Andalucía, donde las enseñanzas superiores de música se rigen por el *Decreto 260/2011* (N31), dentro del marco de la *Ley 17/2007*

(LEA) (N32), puede cursarse la asignatura, de tres cursos de duración, denominada *Acompañamiento a la danza y al teatro musical*; entre otras que también figuran en el currículo como *Repertorio con pianista acompañante* o *Acompañamiento vocal e instrumental*.

En las comunidades autónomas de Cantabria y La Rioja, y en las ciudades autónomas adscritas al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Melilla y Ceuta, no se imparten enseñanzas superiores de música, por lo que no figuran en esta relación.

Por tanto, puede concluirse que actualmente solo en dos comunidades autónomas se cursan estudios de acompañamiento pianístico para danza, lo que evidencia que dicha especialidad cuenta con una importante falta de ordenación; a esto se añade la escasa importancia que, en ocasiones, se concede a la figura del pianista acompañante, tal y como se desprende de los siguientes testimonios:

- Según el pianista acompañante del Conservatorio Profesional de Danza de Valencia, Christian Pérez-Chirinos (2014):

«[...] El acompañamiento para danza ha sufrido y sufre menosprecio por parte de la mayoría de pianistas que no conocen este campo [...].»

- Según el pianista acompañante pianista de la Escuela Superior de Canto de Madrid, Miguel Zanetti (1999):

«[...] cuando yo empecé [...] casi se nos tenía menospreciados; «ese no es un buen pianista, se decía, porque se dedica a «acompañar» [...].»

Por las dificultades ante una normativa insuficiente en materia de formación, así como por la falta de consideración de un sector de la profesión, las aportaciones de orden particular —a las que también se hará referencia en posteriores publicaciones—, resultan ser las que, de manera casi exclusiva, posibilitan que el acompañamiento pianístico puedan atenderse con la seriedad y rigor que precisan.

3. Profesión de pianista acompañante de danza

Tras determinar las escasas opciones de formarse que tienen los pianistas acompañantes de danza en España, se expone la situación profesional en que se encuentran, atendiéndose al modo de acceso a los puestos de acompañamiento para danza en los centros educativos nacionales. Para ello debe aludirse, aunque fuera sustituido recientemente por los *Reales Decretos 427/2013* (N10) y *428/2013*

(N9) a los que después se atenderá, al marco normativo del *Real Decreto 989/2000* (N33) ya que al amparo del mismo se ha venido produciendo durante más de dos décadas una situación incompatible con la calidad en la enseñanza. Además, sus secuelas forman todavía parte del panorama educativo en España, y esto es así porque dicho *Real Decreto* (N33) no contemplaba la idoneidad del profesorado para el desempeño de sus funciones. En este marco, una de las figuras que más acusaba la situación era la del profesor de piano, que obtenía la titulación que habilitaba para el ejercicio de sus funciones profesionales sin necesidad de cursar ninguna materia relacionada con el acompañamiento de la danza, siendo éste un cumplimiento que pudiera serle exigido en el futuro:

«[...] Especialidades nuevas: Piano [...] Especialidades antiguas: Piano. Piano aplicado. Pianista acompañante (canto). Pianista acompañante (danza) [...]»

En el *Real Decreto 428/2013* (N9), que vino a sustituir al anterior, se observan diferencias sustanciales como la creación de una nueva especialidad docente denominada «Repertorio con piano para danza». En la práctica, sin embargo, éste nuevo *Real Decreto* (N9), así como el referido a las enseñanzas superiores de música y danza, al que se aludirá después, se aplica de forma incompleta y desigual ya que según su Anexo III, las asignaturas a impartir tanto por el profesor de «Piano», como por el profesor de «Repertorio con piano para Danza» serán «A determinar por las Administraciones educativas». Por otra parte, en el Anexo V de ese mismo *Real Decreto 428/2013* (N9) se enumeran las asignaturas que habrían de impartir los titulares de especialidades anteriores a la publicación del *Real Decreto 989/2000* (N33), de modo que para el caso de *Pianista acompañante (danza)*, los funcionarios de dicha especialidad pasarían a impartir las asignaturas *Danza Clásica, Danza Contemporánea, Danza Española, Baile Flamenco* con la aclaración de: «Repertorio con pianista acompañante o asignatura análoga».

Observando de forma más retrospectiva, anteriormente a la implantación del *Plan LOGSE* (N13) no había ningún documento legal referente al reparto de especialidades y asignaturas a impartir por los funcionarios titulares de las mismas, ya que los procedimientos selectivos eran diferentes dependiendo de si lo que se pretendía ocupar era una plaza de profesor de piano o de pianista acompañante, incluyéndose además la especialidad de *Pianista acompañante (danza)*, como una entre las posibles. Esto evidenciaba que la situación era mejor que la actual en esos términos, a pesar del vacío total de formación que, por otra parte, existía entonces.

Bien es cierto que, en algunas comunidades como la Región de Murcia, ha existido la posibilidad de, durante el desarrollo de los procedimientos selectivos de concurso-oposición, optar por la realización de una prueba de acompaña-

miento instrumental, vocal o para la danza, tal y como se recogía en el Anexo IX de la *Orden de 5 de abril de 2010* (N34). Además, recientemente se han convocado por primera vez, por *Orden de 30 de julio de 2015* (N35), procedimiento selectivo para selección de personal interino para cubrir plazas vacantes y sustituciones, en la nueva especialidad de «Repertorio con Piano para Danza».

Asimismo, en otras comunidades como la de Andalucía, se exige acreditar un año de experiencia en el puesto o haber superado una prueba práctica, para ocupar una plaza de pianista acompañante de danza, tal y como la que se recoge en la *Resolución de 10 de diciembre de 2014* (N36). Sin embargo, no siempre se exige dicha capacitación, como sucede para el caso de los funcionarios de carrera que solicitan su traslado a un conservatorio de danza. En la práctica, por tanto, la realización de una prueba de capacitación se exige únicamente a los funcionarios interinos de algunas comunidades autónomas.

Por su parte, en Madrid siguen siendo los funcionarios de la especialidad de «Piano» quienes ocupan dichos puestos, sin haberseles exigido ni durante el desarrollo de los procedimientos selectivos, ni por mediación de pruebas de capacitación posteriores, ninguna demostración que garantice su idoneidad para desempeñar el puesto. Dicha circunstancia no se justificaba anteriormente a la publicación del *Decreto 36/2010* (N30) —según éste ya se contempla la asignatura de *Acompañamiento de danza* como obligatoria en la carrera del pianista—.

Por tanto, atendiendo al hecho de que para la especialidad docente de «Repertorio con piano para Danza» no se ha convocado todavía ningún procedimiento selectivo de concurso-oposición, los efectos del referido *Real Decreto 989/2000* (N33) siguen aún vigentes en la mayoría del territorio nacional.

En lo referente a las especialidades docentes vinculadas a las enseñanzas superiores de música y danza, la normativa de aplicación es el *Real Decreto 427/2013* (N10), y en el mismo observamos una contradicción importante con respecto al *Real Decreto 428/2013* (N9), ya que mientras en éste último figura la especialidad docente de «Repertorio con piano para danza», no sucede lo mismo en aquél, cuando sin embargo sí aparece en su Anexo I la incorporación de nuevas especialidades docentes como es el caso de «Improvisación y Acompañamiento», «Repertorio con piano para instrumentos» o «Repertorio con piano para voz». No obstante, y sorprendentemente, sí aparece considerada la especialidad de «Repertorio con piano para danza» en el Anexo IV del *Real Decreto 427/2013* (N10) —contradicción existente en el seno del propio documento— como especialidad vinculada a las enseñanzas de danza, que será «A determinar por las Administraciones educativas», de igual modo que en el *Real Decreto 428/2013* (N9).

Sobre la contratación de profesores especialistas, la normativa de aplicación sigue siendo el *Real Decreto 1560/1995* (N37), donde no se especifica nada al respecto de los pianistas acompañantes de danza.

4. Conclusión

La danza puede responder a los estados de ánimo y sensaciones que la música sugiere por mediación del movimiento y la expresión corporal. Por ello, para lograr una formación completa del futuro bailarín, así como del futuro profesor de danza, debe propiciarse un conocimiento profundo sobre el fenómeno musical y sus parámetros asociados. Para que pueda esto suceder es esencial la figura del pianista acompañante de danza -además de otras figuras docentes a las que se atenderá en posteriores investigaciones-, que precisa de una formación específica para poder adecuar su acompañamiento a los ejercicios de danza. Por otra parte, la capacidad del profesor para comunicar al pianista acompañante las características musicales, inherentes a todo ejercicio de danza, está directamente relacionada con el modo en que las aprendió.

Se imbrican aquí consideraciones referidas tanto al pianista acompañante de danza como al profesor de danza. Dicho entreverado es intencionado, del mismo modo que debería en el ámbito educativo considerarse la relación inherente entre música y danza, lo que justo parecen obviar mayoritariamente las administraciones educativas de nuestro tiempo, concibiendo cada disciplina sin atender suficientemente a su interrelación.

Por mediación de este estudio queda justificado que, aun a pesar de la necesidad de formación que precisa un pianista acompañante de danza, para desarrollar con garantías de calidad y competencia las funciones profesionales que implica su especialización, no se garantiza una formación idónea para desempeñar este puesto a los estudiantes de la mayoría de los conservatorios españoles de música.

5. Bibliografía referenciada

- ELVIRA, Ana Isabel. 2008. «Entrevista: Josu Gallastegui. Manos mágicas» en *Revista Danza en Escena*, 21: pp. 12-14. Logroño: Casa de la danza Ángel Corella.
- ESTÉVEZ, Xavier. 2002. «Del Plan 66 al Plan LOGSE: aspectos positivos y problemáticos» en *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, nº 49: pp. 45-60. Madrid: Musicalis.
- GALÁN, Carlos. 2011. «La improvisación, ¿mero acompañamiento? (y II)» en *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, nº 87: pp. 213-219. Madrid: Musicalis
- PÉREZ-CHIRINOS, Christian. 2014. «La improvisación musical en la clase de danza académica» en *La Investigación en Danza en España 2014*: pp. 369-378. Valencia: Mahali.
- ZANETTI, Miguel. 1999. «El pianista acompañante» en *Melómano: la revista de la música clásica*, Vol. 4, nº 35: pp. 44-47. Madrid: Orfeo Ediciones.

6. Normativa referenciada

A continuación, con la intención de facilitar su consulta, se relaciona cada normativa (N) considerando no si su rango es superior o inferior a la normativa anterior o posterior de esta relación, sino al orden en que han aparecido referenciadas en este artículo:

- N1: Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (LOE). B.O.E. Núm. 106. Jueves 4 de mayo de 2006. pp. 17158-17207.
- N2: Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música, B.O.E. Núm. 18. Sábado 20 de enero de 2007. pp. 2853-2900.
- N3: Real Decreto 85/2007, de 26 de enero, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de danza reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. B.O.E. Núm. 38. Martes 13 de febrero de 2007. pp. 6249-6262.
- N4: Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. B.O.E. Núm. 259. Martes 27 de octubre de 2009. pp. 89743-89752.
- N5: Corrección de errores, al Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. B.O.E. Núm. 268. Viernes 6 de noviembre de 2009. p. 92707.
- N6: Sentencias de 13 y 16 de enero de 2012, de la Sala Tercera del Tribunal Supremo, por la que se anulan los artículos 7.1, 8, 11 y 12 y la Disposición Adicional Séptima del Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.
- N7: Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. B.O.E. Núm. 137. Sábado 5 de junio de 2010. pp. 48480-48500.
- N8: Real Decreto 632/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Danza establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. B.O.E. Núm. 137. Sábado 5 de junio de 2010. pp. 48501-48516.
- N9: Real Decreto 428/2013, de 14 de junio, por el que se establecen las especialidades docentes del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas vinculadas a las enseñanzas de Música y de Danza. B.O.E. Núm. 137. Sábado 5 de junio de 2010. pp. 45346-45354.
- N10: Real Decreto 427/2013, de 14 de junio, por el que se establecen las especialidades docentes del Cuerpo de Catedráticos de Música y Artes Escénicas vinculadas a las enseñanzas superiores de Música y de Danza. B.O.E. Núm. 143. Sábado 15 de junio de 2013. pp. 45334-45345.
- N11: Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música. B.O.E. Gaceta de Madrid Núm. 254. 24 de octubre de 1966. pp. 13381-13387.
- N12: Orden de 28 de agosto de 1992 por la que se establece el currículo de los grados elemental y medio de Música y se regula el acceso a dichos grados. B.O.E. Núm. 217. Miércoles 9 de septiembre de 1992. pp. 30901-30933.
- N13: Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo. B.O.E. Núm. 238. Jueves 4 de octubre de 1990. pp. 28927-28942.
- N14: Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa. B.O.E. Núm. 295. Martes 10 de diciembre de 2013. pp. 97858-97921.

- N15: Orden de 14 de septiembre de 2011, de la Consejera de Educación, Universidad, Cultura y Deporte, por la que se aprueba el plan de estudios de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música, Grado en Diseño y Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales establecidas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación y se implantan dichas enseñanzas en la Comunidad Autónoma de Aragón. B.O.A. Núm. 125. 3 de octubre de 2011. pp. 20911-21139.
- N16: Corrección de errores, a la Orden de 14 de septiembre de 2011, de la Consejera de Educación, Universidad, Cultura y Deporte, por la que se aprueba el plan de estudios de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música, Grado en Diseño y Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales establecidas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación y se implantan dichas enseñanzas en la Comunidad Autónoma de Aragón. B.O.A. Núm. 49. 3 de octubre de 2011. pp. 4472-4567.
- N17: Decreto 46/2014, de 14 de mayo, por el que se establecen y desarrollan los planes de estudios de las enseñanzas artísticas superiores de Música en el Principado de Asturias. B.O.P.A. Núm. 118. 23 de mayo de 2014. pp. 1-205
- N18: Decreto 57/2011, de 15 de septiembre, por el que se establece el Plan de Estudios de las Especialidades de Composición, Interpretación y Musicología, de las Enseñanzas Artísticas Superiores de Grado en Música en la Comunidad de Castilla y León. B.O.C.Y.L. Núm. 183. 21 de septiembre de 2011. pp. 72617-72823.
- N19: Decreto 88/2014, de 29 de agosto de 2014, por el que se aprueba el Plan de Estudios de las Enseñanzas Artísticas Superiores en Música, en las especialidades de Interpretación, Dirección y Composición, en la Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha. Diario Oficial de Castilla-La Mancha. Núm. 169. 3 de septiembre de 2014. pp. 27992-28133.
- N20: Decreto 85/2014, de 10 de junio, de las enseñanzas artísticas superiores. D.O.G.C. núm. 6642, de 12 de junio de 2014. pp. 1-22.
- N21: Orden 24/2011, de 2 de noviembre, de la Conselleria de Educación, Formación y Empleo, por la que se establecen y autorizan los planes de estudio de los centros de enseñanzas artísticas superiores de música dependientes del ISEACV, conducentes a la obtención del título de Graduado o Graduada en Música. Diari Oficial de la Comunitat Valenciana. Núm. 6648. 10 de noviembre de 2011. pp. 36595-36801.
- N22: Decreto 28/2014, de 4 de marzo, por el que se establece en la Comunidad Autónoma de Extremadura el plan de estudios de las enseñanzas artísticas superiores de Música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. D.O.E. Núm. 47. 10 de marzo de 2014. pp. 7167-7307.
- N23: Orde do 30 de setembro de 2010 pola que se establece o plan de estudos das ensinanzas artísticas superiores de grao en música na Comunidade Autónoma de Galicia e se regula o acceso ao dito grao. Diario Oficial de Galicia. Núm. 195. 8 de octubre de 2010. pp. 16943-16959.
- N24: Anteproyecto de decreto por el cual se establece el Plan de estudios de las enseñanzas artísticas superiores para obtener el Título Superior de Música en las especialidades de Composición, Interpretación (en las modalidades de Cuerda, Viento, Percusión, Saxofón, Piano, Guitarra y Voz), Musicología y Pedagogía en las Illes Balears y se regula la evaluación. URL: <http://www.caib.es/govern/sac/fitxa.do?lang=es&codi=2151079&coduo=1> [Consulta: 31-1-2016]
- N25: Orden de 29 de abril de 2011, por la que se aprueba, con carácter experimental, la implantación de los estudios oficiales de Grado en Música, Arte Dramático y Diseño en el ámbito de la Comunidad Autónoma de Canarias. B.O.C. Núm. 91. 9 de mayo de 2011. pp. 11082-8909.
- N26: Orden de 14 de marzo de 2014, por la que se modifica parcialmente la Orden de 29 de abril de 2011, por la que se aprueba, con carácter experimental, la implantación

- de los estudios oficiales de Grado en Música, Arte Dramático y Diseño en el ámbito de la Comunidad Autónoma de Canarias. B.O.C. Núm. 66. 3 de abril de 2014. pp. 8814-8909.
- N27: Resolución de 25 de julio de 2013, de la Dirección General de Formación Profesional y Educación de Personas Adultas, por la que se establece para la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia el plan de estudios y la ordenación de los estudios superiores de Música, se completan los planes de estudios iniciados en los años académicos 2010-2011 y 2011-2012 y se regula la prueba específica de acceso. B.O.R.M. Núm. 189. 16 de agosto de 2013. pp. 33079-33249.
- N28: Orden Foral 34/2014, de 22 de abril, del Consejero de Educación, por la que se establece el plan de estudios de las enseñanzas artísticas superiores de música en el marco del Espacio Europeo de Educación Superior en la Comunidad Foral de Navarra. Boletín Oficial de Navarra. Núm. 89. 9 de mayo de 2014. pp. 5755-5784.
- N29: Decreto 368/2013, de 25 de junio, por el que se regulan las enseñanzas artísticas superiores de Música, en las especialidades de Composición, Dirección, Interpretación y Pedagogía, en la Comunidad Autónoma del País Vasco. Boletín Oficial del País Vasco. Núm. 143. 29 de julio de 2013. pp. 1-56.
- N30: Decreto 36/2010, de 2 de junio, del Consejo de Gobierno, por el que se establece el Plan de Estudios para la Comunidad de Madrid, de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música. B.O.C.M. Núm. 141. 16 de junio de 2011. pp. 11-253.
- N31: Decreto 260/2011, de 26 de julio, por el que se establecen las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música en Andalucía. B.O.J.A. Núm. 165. 23 de agosto de 2011. pp. 37-92.
- N32: Ley 17/2007, de 10 de diciembre, de Educación de Andalucía. B.O.J.A. Núm. 252. 26 de diciembre de 2007. pp. 5-36.
- N33: Real Decreto 989/2000, de 2 de junio, por el que se establecen las especialidades del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas, se adscriben a ellas los profesores de dicho Cuerpo y se determinan las materias que deberán impartir. B.O.E. Núm. 149. Jueves 22 de junio de 2000. pp. 21998-22002.
- N34: Orden de 5 de abril de 2010, por la que se convocan procedimientos selectivos para ingreso, accesos y adquisición de nuevas especialidades, en los cuerpos de Profesores de Enseñanza Secundaria, Profesores de Escuelas Oficiales de Idiomas, Profesores Técnicos de Formación Profesional, Profesores de Música y Artes Escénicas y Profesores de Artes Plásticas y Diseño, en el ámbito de gestión de esta Comunidad Autónoma, así como para la composición de las listas de interinos para el curso 2010-2011. B.O.R.M. Núm. 82. 12 de abril de 2010. pp. 18121-18300.
- N35: Orden de 30 de julio de 2015 de la Consejería de Educación y Universidades por la que se convoca procedimiento extraordinario para la selección de personal interino para cubrir plazas vacantes o sustituciones en determinadas especialidades de los Cuerpos de Profesores Técnicos de Formación Profesional, Catedráticos de Música y Artes Escénicas y Profesores de Música y Artes Escénicas. B.O.R.M. Núm. 182. Sábado, 8 de agosto de 2010. pp. 29763-29797.
- N36: Resolución de 10 de diciembre de 2014, de la Dirección General de Gestión de Recursos Humanos, por la que se hace pública convocatoria para la realización de una prueba específica para ocupar determinados puestos específicos de pianistas acompañantes en los Conservatorios Profesionales y Superiores de Música y de Danza y en las Escuelas Superiores de Arte Dramático de Andalucía.
- N37: Real Decreto 1560/1995, de 21 de septiembre, por el que se regula el régimen de contratación de profesores especialistas. B.O.E. Núm. 252. Sábado 21 de octubre de 1995. pp. 30734-30736.

CONVERSACIONES CON MARIO CAMUS Y SEBASTIÁN MARINÉ: DOS LENGUAJES, UNA MIRADA

 Miriam BASTOS MARZAL*

Introducción

Entre los años 1993 y 2007, el director de cine Mario Camus contó con el compositor, pianista y director de orquesta Sebastián Mariné para la elaboración de la banda sonora original (BSO) de sus siete últimas películas: *Sombras en una batalla* (1993), *Amor Propio* (1994), *Adosados* (1996), *El color de las Nubes*, (1997) *La vuelta del Coyote*, (1998) *La playa de los Galgos* (2002) y *El Prado de las Estrellas* (2007).

En *El Color de las Nubes*, dos niños acaban compartiendo casa y juegos en un tranquilo pueblo de Cantabria, ambos muy lejos de su hogar. Uno es madrileño y el otro ha llegado desde Bosnia huyendo de la guerra. Su pasión por el fútbol y el total desamparo en el que se encuentran les permite entenderse a pesar de no hablar el mismo idioma. En *Adosados*, Andrés, buen esposo y padre ejemplar, no es capaz de salir del atolladero en el que él mismo se ha metido a base de las mentiras que ha ido contando para explicar la desaparición del perro de la familia. En los momentos clave de la trama encuentra refugio en la chabola de un indigente ruso que vive en su barrio, donde se dedican a beber vodka y a hablar de sus miedos y sus soledades. De alguna manera también ellos son capaces de comunicarse a pesar de no hablar el idioma del otro.

Sin proponérselo, Mario Camus nos ofrece con estas dos películas una curiosa metáfora de la relación que se establece entre un director de cine y el compositor encargado de elaborar la BSO: están «condenados» a entenderse a pesar de no hablar el mismo idioma. Porque, ¿cómo consigue el director explicar el tipo de música que desea en una determinada escena?, ¿cómo consigue entenderlo el compositor? Está claro que cuando se trata de cine comercial, director, productor y compositor disponen de un lenguaje común: son los cli-

* Pianista y profesora de Piano Complementario en el RCSMM.



Fotograma 1. *El Color de las Nubes* (Mario Camus, 1997).

chés o tópicos musicales cuya respuesta afectiva en el espectador se conoce de antemano, por lo que siempre se puede recurrir a estos para indicar qué tipo de música se desea en una determinada escena.

En el caso que vamos a tratar aquí estamos ante una situación muy diferente, ya que el carácter tan personal de esta última fase de la filmografía de un director que, como veremos más adelante, evita al máximo el uso de dichos tópicos musicales, nos obliga a preguntarnos por las herramientas de comunicación o los códigos que han ido creando dos personas que utilizan lenguajes diferentes: narrativo-visual en un caso, sonoro en otro. Hemos entrevistado a Mario Camus en Santander y a Sebastián Mariné en Madrid para intentar encontrar algunas posibles respuestas a estos interrogantes. Ambas entrevistas se realizaron en diciembre de 2015.¹

Nuestros protagonistas: Mario Camus y Sebastián Mariné

Mario Camus nació en Santander en 1935. Su infancia transcurre entre esta ciudad y el pueblo de Vernejo. En 1953 se traslada a Madrid para estudiar Derecho, estudios que abandonará tres años más tarde para ingresar en la Escuela Oficial de Cinematografía. Es miembro de una generación a la que pertenecen directores como Carlos Saura, Basilio Martín Patino, Miguel Picazo, Francisco Regueiro o José Luis Borau. Como cineasta ha desarrollado una de las carreras más longevas del cine español. Colaboró con Carlos Saura en el guion de *Los golfós* (1959) y en el de *Llanto por un bandido* (1963). Tras algunos cortometrajes, realiza sus primeras películas en 1963: *Los farsantes* y

¹ Para la organización de estas entrevistas he contado con la preciosa ayuda de Manuela Camus y de Santiago Bastos, y con la del Prof. D. José M^a Domínguez, José Ignacio Cuadrado, Octavio Cabeza y José M^a Bastos en la preparación de los materiales y la revisión del texto. (Nota de la A.).

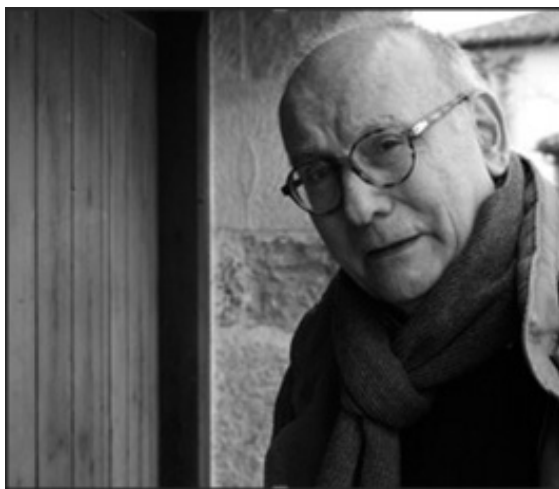


Foto 1. Mario Camus.³

Young Sánchez. A partir de ese momento realiza obras de géneros muy diferentes, tanto policiaco como comedia sentimental e incluso musical. Además ha dirigido las series de televisión *Fortunata y Jacinta*, (1979), *Curro Jiménez* (1976-1978) y *Los camioneros* (1973), entre otras.²

Entre sus películas destacan adaptaciones literarias como *La colmena* (1982), basada en la obra de Camilo José Cela, que le valió el Oso de Oro en el Festival de Berlín o *Los Santos Inocentes* (1984), excelente transcripción a la pantalla de la novela de Delibes. También recibió un Goya por el guion de *Sombras en una batalla* (1993).

Es autor de los libros de relatos: *Un fuego oculto*, (Madrid, 2003), *Apuntes del natural* (Santander, 2007) y *Quedaron estas cosas* (Villanueva de Villaescusa, Cantabria, 2015). En 2010, tras medio siglo detrás de la cámara, la Academia de Cine le concedió el Goya de Honor. Actualmente vive en Santander, donde se dedica sobre todo a escribir.

Nuestro director pertenece a una generación de cineastas con una formación intelectual que siente tanta pasión por el cine como por los libros. Esa tradición literaria es, a la vez, fuente de inspiración del estilo y material narrativo para los relatos cinematográficos. Esto se ha traducido en soberbias adaptaciones cinematográficas de escritores de la talla de Ignacio Aldeoa (*Con el viento solano*, 1967), Camilo José Cela (*La Colmena*, 1982) o Miguel Delibes (*Los santos inocentes*, 1884).

² Sánchez Noriega, José Luis. «Mario Camus» Cátedra (Madrid,1998) pág. 18.

³ <http://www.elcultural.com/revista/cine/Mario-Camus/28654>. Foto: C. Reviriego.



Fotograma 2: *Los Santos Inocentes* (Mario Camus, 1984).

Desde muy joven ha estado en contacto con el mundo literario de nuestro país y ha mantenido una estrecha amistad con novelistas y poetas como Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaité, Antonio Gala o Claudio Rodríguez, Excelente escritor, el director Carlos Saura, explicando el rodaje de *Los golfos*, comenta:

*...porque Camus era entonces, por encima de todo, un escritor de gran talento. Luego se ha soltado mucho con la cámara, pero era mucho mejor escribiendo que planificando, y yo estaba convencido de que llegaría a ser uno de los literatos más importantes de nuestra generación.*⁴

Sebastián Mariné nació en Granada en 1957, aunque siempre ha vivido en Madrid. Su formación musical tuvo lugar en el RCSMM donde es profesor desde 1979,⁵ así como de la Escuela Superior de Música Reina Sofía desde su fundación. Ha actuado como pianista en numerosos países y es figura clave en la creación musical contemporánea de nuestro país, estrenando obras de los compositores más importantes de su tiempo.

Como compositor ha recibido encargos de numerosas orquestas. Persona extremadamente exigente consigo misma y extremadamente amable con el resto de la humanidad, Mario Camus siempre le recuerda circulando por Madrid en bicicleta y calzando sandalias de franciscano en pleno invierno...⁶

⁴ Sánchez Noriega, José Luis. «Mario Camus». Cátedra (Madrid 1998) p. 29.

⁵ Merece la pena recordar que aulas, auditorios y pasillos de este centro de enseñanza han servido de escenario en películas inolvidables como *Alegre ma non troppo* de Fernando Colomo, o *Amor Propio* del mismo Mario Camus, ambas de 1994. (Nota de la A).

⁶ Marta Cureses: «Mariné Isidro, Sebastián», del *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*. Fundación Autor-SGAE (Madrid, 2002) Vol. 7, págs. 188-189.



Foto 2: Sebastián Mariné.⁷

Entrevistas⁸

Director de cine conoce a pianista y compositor

P. (M. Bastos): *Antes de conocerte, Sebastián no había trabajado nunca para el cine. ¿Cómo surgió la idea de contar con alguien hasta entonces ajeno a ese mundo para la realización de una banda sonora?*

R. (M. Camus): Mi primer contacto con Sebastián ocurrió después de un bache bastante largo que yo acababa de atravesar. Tenía una buena historia (*Después del sueño*, 1992) y encontré la forma de financiarla pero con la condición de economizar lo más posible. Entre las cosas de las que pensamos que se podía prescindir era de la música original, así que pedí consejo al crítico musical Andrés Ruiz Tarazona, que había sido antiguo compañero de mili, y nos propuso utilizar un concierto de violoncello de C.Ph.E. Bach. Fue él también quien nos propuso a Sebastián Mariné para realizar los arreglos pianísticos del *Adagio* de este concierto y de algunas músicas folklóricas relacionadas con el personaje de un español exiliado en Rusia. Cuando un año después surge la posibilidad de rodar *Sombras en una*

⁷ Foto cedida por Sebastián Mariné.

⁸ Pese a que las entrevistas se realizaron en lugares y días diferentes del mes de diciembre de 2015, las preguntas sobre cuestiones similares que a ambos se formularon se exponen aquí de manera conjunta por temáticas (*Director de cine conoce a pianista y compositor*, *Camus y la música*, etc.) por razones de continuidad y paralelismo en los contenidos aportados en las respuestas. (Nota de la A).



Foto 3: Mario Camus, Manuela Camus y Miriam Bastos. Santander, diciembre de 2015.⁹

batalla, me acordé de ese mismo pianista porque me había llamado la atención la autoridad con que se había desenvuelto durante la grabación, y tuve la impresión de que también debía ser un buen compositor y así, a través de la asistente de dirección nos informamos, y, efectivamente, recibimos unas referencias excelentes de él.

P. (M. Bastos): *Supongo que te debiste llevar una enorme sorpresa cuando, un año después de vuestro primer encuentro, tras tu colaboración en el rodaje de «Después del sueño» recibiste la llamada de Mario Camus para hacer la BSO de «Sombras en una Batalla».*

R. (S. Mariné): ¡Efectivamente! Cuando al año siguiente Mario Camus volvió a concertar una cita conmigo, pensé que sería para encargarme un trabajo similar al anterior, es decir, un arreglo o adaptación de alguna obra del repertorio clásico. Sin embargo, para mi sorpresa, lo que me quería encargar era la composición de la BSO de su próxima película *Sombras en una Batalla*. En un primer momento pensé que lo que se pedía de mí era una música similar a la del concierto de violoncello de C. PH. E. Bach o, en todo caso, una música convencional de banda sonora, esto es, tonal, más bien romántica, fácil de reconocer y recordar...¹⁰ Pero no fue así, ya

⁹ Foto cedida por Santiago Bastos.

¹⁰ Si exceptuamos *Los Santos Inocentes*, ese era el tipo de música compuesta por Antón García Abril para las últimas películas de Camus, en una colaboración que había durado años y que había incluido trabajos como *La Colmena* o la exitosa serie de televisión *Fortunata y Jacinta*. (Nota de la A.)

que sin conocer prácticamente nada de mis obras ni mi estilo, me pidió que escribiera la música a mi manera, siguiendo únicamente mi instinto e inspirándome en el guion de la misma manera que lo hubiera hecho con cualquier otro texto o relato.

Camus y la música

P. (M. Bastos): *Todos conocemos tu estrecha vinculación con el mundo literario. Ahora bien ¿Qué significa la música en tu trayectoria?*

R. (M. Camus): Sin ser un experto, desde siempre he estado en contacto con la música y he disfrutado muchísimo de ella. Se da la coincidencia de que mi padre, que era de Castro Urdiales, fue compañero de colegio de Ataúlfo Argenta, y creo que en alguna ocasión me lo presentó. Recuerdo una integral de sinfonías de Beethoven que dirigió a comienzo de los cincuenta en la Plaza Porticada de Santander... ¡un auténtico acontecimiento en la ciudad!, con todas las calles adyacentes atestadas de gente para poderle oír. Y más tarde, ya en Madrid, de estudiante, iba muchos domingos a los conciertos del teatro Monumental. Allí pude oír, entre otros, a Sir Thomas Beecham dirigiendo.

P. (M. Bastos): *Las películas de tu última etapa, a diferencia de las anteriores, se caracterizan por su estilo narrativo sobrio y directo, y por el uso más bien escueto que haces de la música en la BSO. ¿En qué momento se produce ese cambio?*

R. (M. Camus): Yo había colaborado durante mucho tiempo con García Abril, y él tenía la costumbre de darle mucho protagonismo a la parte musical, acompañando a la imagen hasta el más mínimo detalle, de modo que incluso, si en la escena se produce un golpe, ese golpe forma parte del discurso musical, es decir, insistiendo siempre en el efecto dramático. Pero a mí no me gustaba nada. Uno va aprendiendo de sus propios errores, y me daba cuenta de que si las películas tenían demasiada música, era terrible.

Con la serie de televisión *La Forja de un Rebelde (1990)* tuvimos la posibilidad de poner música de Vangelis, que acababa de ganar un Oscar con *Carros de Fuego*, y también de Ennio Morricone, pero nos ofrecían músicas ya escritas, es decir, no hechas *ex profeso* para mi serie, y acabé rechazándolo. Entonces recurrí a Lluís Llach, que me hizo una música estupenda, muy sencilla, y a partir de ahí comencé a sentir rechazo por músicas con demasiado protagonismo. Pienso que solo utilizándola en momentos muy escogidos y puntuales la música logra elevar la calidad artística de una película.¹¹

¹¹ La cantidad de veces que en sus películas aparece algún personaje tocando un instrumento o cantando es un aspecto de su producción cinematográfica que podríamos considerar casi

P. (M. Bastos): *¿De qué modo te condicionó ese continuo estado de alerta de Mario Camus ante la enorme capacidad de evocación -incluso de manipulación- que puede llegar a tener la música cuando acompaña determinada escena?*

R. (S. Mariné): En sus películas, la música tenía que estar en consonancia con la austeridad general. Los momentos con música, contados y extremadamente breves, demandaban una concentración y un estilo directo al máximo, lo cual me beneficiaba, pues yo también sentía aversión por lo pomposo y grandilocuente, por la verborrea y lo excesivamente recargado. Yo también huía de cualquier tipo de exageración.

Él, a menudo, recurría a una cita de Juan Ramón Jiménez para explicar su idea: *No le toques ya más, que así es la rosa*, y de esa manera insistir en que la música tenía que aportar algo que no estuviese ya contenido en la escena, porque cuando lo único que hacía era reforzar y repetir lo que ya estaba dicho, resultaba una redundancia absurda y pesada. Para él, la BSO no es mera duplicación de la imagen, sino que tiene que anticipar acontecimientos, dar pistas sobre algo no evidente, conectar situaciones diferentes, recordar hechos pasados...

La música de Sebastián Mariné

P. (M. Bastos): *¿Era el estilo de tus obras anteriores fácilmente adaptable a la música que requiere una BSO?*

R. (S. Mariné): Creo que no, porque en el cine se recurre a un tipo de música muy diferente a lo que yo había hecho hasta ese momento. Mi música ha tenido desde siempre un fuerte carácter simbólico, pero yo utilizo esa simbología más como motivo de inspiración que con la intención de que el oyente la perciba. Mi escritura es atonal, o al menos construida en una politonalidad disonante cuyos resultados se acercan de hecho a la atonalidad. Continuamente aparecen bruscos contrastes dinámicos que a la vez contienen una gran carga de sutileza: posee una riqueza poética oculta difícil

anecdótico, pero merece la pena señalarlo porque permite comprobar la enorme importancia que le da nuestro cineasta a la música como un elemento, en ocasiones fundamental, del relato: En *Después del Sueño* el exiliado ruso es un estudioso folklorista y pianista; en *Amor Propio* la protagonista, encarnada por Verónica Forqué, es una pianista que además tiene una sobrina oboísta que estudia en el Conservatorio y toca en una Banda Sinfónica; en *Adosados* el personaje de Ana Duato también toca el piano en sus ratos libres. En *El Coyote* el papel que representa la actriz Isabel Serrano es el de cantante enmascarada (con Sebastián Mariné caracterizado como pianista de saloon...); en *El Color de las Nubes*, Ana Duato canta en un coro; en *La playa de los Galgos* el protagonista, Carmelo Gómez, es un acordeonista consumado que acaba ganándose la vida con su instrumento cuando se marcha a vivir a Copenhague; en *El Prado de las Estrellas* la protagonista ameniza con su piano las tardes en la residencia de ancianos en la que trabaja... en todos los casos, la afición por la música siempre da la medida de la talla moral del personaje o de su especial sensibilidad. (Nota de la A.).

de percibir en una primera escucha, por lo cual es necesaria una enorme atención y concentración si queremos percibir todos sus detalles. En cambio, una BSO debe ser fácil de entender en una primera escucha, debe tener un carácter claro que permita reconocerla inmediatamente. No debe exigir una concentración especial para entenderla ni aventurarse en estéticas extrañas al público medio, es decir, hay que evitar un lenguaje demasiado vanguardista. Debe ser también totalmente discreta, de manera que no tape a la escena ni los diálogos. No debe llamar demasiado la atención, pero tampoco pasar desapercibida, y por último, no hay que olvidar que es una música de encargo con una finalidad muy concreta: tiene que ser compuesta no sólo a gusto del director o del productor, sino también del público potencial que va a pagar una entrada para verla.

Una apuesta arriesgada

P. (M. Bastos): *Si tenemos en cuenta, por una parte, el poco conocimiento que tenías de la obra de Sebastián Mariné, y, por otra, a que se trataba de una estética completamente diferente a la de los autores que habían colaborado contigo hasta entonces como García Abril, Waldo de los Ríos, Manuel Alejandro, Francesco Lavagnino o Lluís Llach, ¿se podría decir que se trató de una apuesta un tanto arriesgada?*

R. (M. Camus): Yo siempre le hablaba del relato, de literatura, nunca le hablé de música, creo, y a la hora de montar la película me encontré con algo completamente desconocido. Son estilos muy diferentes. Su música al principio me resultaba extraña y tuve que ir aprendiendo a gustar de ella poco a poco. Pero, caramba, esa primera música que me hizo para *Sombras en una Batalla* fue maravillosa... ¡Me hizo una música preciosa! Era fantástico cómo había entendido la película. El talento de Sebastián está fuera de toda duda. Y además, fue capaz de hacerlo con seis músicos, mientras que en otras ocasiones, los compositores habían podido disponer de toda una orquesta sinfónica... Este hombre, pensé, sin haberle dado demasiadas indicaciones, sin demasiados medios y sin experiencia... Porque García Abril, por ejemplo, había estudiado con el maestro Lavagnino en Asís, y venía de una escuela muy consolidada, pero lo de Sebastián es sorprendente en alguien sin experiencia en el mundo del cine. A partir de ese momento no tuve que preocuparme más: yo le daba el guion y él se encargaba de todo.

Lugares de encuentro

P. (M. Bastos): *¿Cómo conseguía explicarte Mario qué tipo de música quería para cada película? Mario comentó que era un auténtico galimatías...*

R. (S. Mariné): Una cosa que me dijo desde el principio y que me asustó un poco, es que no me daba ninguna norma musical y que lo que

yo hiciera, estaba bien hecho. Y esa confianza total, casi ciega siempre me estimuló muchísimo.

Para la primera película, la única directriz musical que recibí fue que quería que utilizara el saxo y que la música fuera tipo 'jazz romántico', aunque yo sinceramente, el jazz no lo veía por ningún lado, porque no tenía mucho sentido música americana en una historia que se desarrollaba en un pueblo de la provincia de Zamora. Yo lo entendí de modo que, por una parte, quería música rítmica, y, por otra, que fuese algo parecido a un blues, es decir, música cansada, melancólica.

En todas las colaboraciones hemos mantenido unas largas conversaciones previas a la lectura del guión y al comienzo de la composición. En ellas me hablaba de la trama, de los principales personajes, de la atmósfera general que quería conseguir, de cómo podía colaborar en ello la música que escribiera, de las músicas que necesitaba antes de empezar a rodar... y acababa derivando siempre hacia cuestiones más generales: el cine español actual, el cambio en el tipo de público que acudía a las salas de cine, su convencimiento de que las buenas obras perduran y eclosionan cuando llega su momento...

Gracias a esos largos encuentros fui aprendiendo a traducir musicalmente unos conceptos que, en boca de un profano, resultaban un tanto crípticos. Y tuve que aprender por ejemplo, que si decía que quería música «de cuerda» en determinada escena, en realidad, le daba igual que sonara un violín, un clarinete o un piano. De hecho, él estaba pidiendo música de carácter melódico. Y algo parecido ocurría si decía que en un momento determinado quería percusión; en realidad, lo que deseaba eran músicas de ritmo muy marcado. Es decir, siempre tendía a asociar cada instrumento no con su timbre específico sino con un determinado carácter de la música.

Él ha visto tanto cine y ha meditado tanto sobre cada aspecto de su oficio que conoce perfectamente el uso que se ha ido dando a cada tópico musical en el cine y tiende a rechazar aquellos recursos más fáciles y manidos para lograr un efecto. Por eso me repetía una y otra vez: «En las escenas románticas o eróticas no pongas violines», «en una escena campestre no pongas flautas».

La composición para el cine supuso para mí una fuente de satisfacción enorme. Recuerdo la enorme ilusión con que abordaba el comienzo de cada trabajo, y la alegría al recibir las llamadas de Mario diciendo: ... ¡ya tenemos película!, porque yo siempre pensaba que cada película que grabábamos iba a ser la última, y que a la siguiente llamaría a otra persona. Pero al mismo tiempo, este trabajo me exigió un esfuerzo enorme de aprendizaje porque no era consciente de hasta qué punto todos percibimos cosas completamente diferentes en la música que oímos. Con el cine constaté que puede haber tantos o más malentendidos que con el lenguaje oral. Por ejemplo, en *Som-*

bras en una Batalla, Mario no fue capaz de identificar como tal una melodía que yo había escrito para el comienzo de la película —que a mi entender era clarísima—, porque era un tema muy largo e iba acompañado de acordes demasiado densos. Me llamó para decirme: me gusta mucho, pero para empezar, necesito oír el tema, la melodía. Y yo le contesté: «¡lo que yo he puesto en el comienzo es totalmente melódico...eso es que se han equivocado y lo han cambiado por otra cosa!...» Hasta que caí en la cuenta de que yo estoy acostumbrado a escuchar música polifónica, o músicas muy complejas, y que mientras que yo sí puedo seguir sin problema una línea melódica desarrollada en un entramado polifónico o armónico, un oyente normal, con el oído menos entrenado, sólo va a reconocer una melodía si se oye mucho más destacada respecto a su acompañamiento armónico. A partir de ese momento tuve claro que «música melódica» en el cine es básicamente un tema breve, claramente identificable como tal, duplicado por dos o más instrumentos, y con un acompañamiento muy suave de fondo.

También recuerdo que cuando se rodó *El Color de las Nubes* me pidió un tipo de música por la que sentía fijación desde joven, a base de panderos y castañuelas cántabros, cada vez que aparecieran los fardos de droga o los narcotraficantes. Como lo tuvimos que grabar con pandeteras convencionales tocadas por percusionistas en vez de con músicos de la zona, el resultado no le satisfizo, y finalmente aquella música obsesiva ruda e inquietante que escribí para esas escenas fue sustituida por otra que yo había concebido para los títulos de crédito en que aparecen en pantalla unos versos de Emily Dickinson que quedaban remarcados con una música dulce, tranquila y armoniosa:

*El cielo es todo aquello que no puedo alcanzar
La manzana en el árbol
Si no pende a la altura de mi mano
El color de la nube que pasa
Ese terreno tras la colina
la casa de atrás...
Allí es donde se encuentra el paraíso.*¹²

Esta vez, como en tantos otros casos, la enorme intuición musical de mi mujer, Elena Aguado, me ayudó a dejar de lado mis prejuicios y me hizo caer en la cuenta de que en realidad esa música tan dulce tenía todo el sentido... porque al final esos fardos de droga iban a permitir a los protagonistas alcanzar el paraíso descrito por Emily Dickinson.

¹² Costa Picazo, Rolando, ed. «Emily Dickinson. Oblicuidad de luz. 95 poemas». Universitat de València (Valencia. 2011) pág. 239.

Por otra parte, él prefería no sincronizar la música con la acción. Eso en general, me ahorra mucho trabajo de cálculo porque no tenía que ajustar la música a los cambios de situación, y además me permitía componer a partir del mismo guión, con lo cual disponía de más tiempo. Aun así, siempre intentaba que hubiera cierta sincronía entre acción y música, y por eso la escribía de modo que se pudiera alargar o acortar ligeramente en el último. Para mí era muy importante que se respetaran los puntos exactos de comienzo y final de un bloque de música, o que coincidieran determinadas notas con gestos concretos, por eso era un poco decepcionante cuando en la versión final comprobaba que se había desplazado un bloque hacia adelante o hacia atrás, o que se había cambiado un bloque por otro, o se había acortado.

Música para Camus

P. (M. Bastos): *Sería muy interesante que nos hablaras de ese carácter de obra global, de esa búsqueda de unidad que se percibe las BSO de tus películas:*

R. (S. Mariné): Yo siempre me he planteado mi trabajo en el cine no como un encargo sino como una obra más, es decir, lo concibo como un todo que debe mantener una determinada coherencia aunque después a lo largo de la película se oiga de forma fragmentada. Por eso toda mi música está concebida a partir de una célula primaria.

En *Amor Propio*, por ejemplo, en la primera escena aparece la protagonista, Juana (Verónica Forqué) asistiendo a un concierto. Mario me pidió que sonara algo de Brahms, y grabamos una escena en la que yo aparecía interpretando el comienzo de la *Rapsodia en Sol m, Op.79 n.º. 2*. Pues bien: en ese comienzo aparecen 8 notas de las que no se repite ninguna. Toda la música de la película está basada en esas 8 notas.



Imagen 1: *Rapsodia Op.79 n.º.2* (cc 1-3), Johannes Brahms. Breitkopf und Hartel (Leipzig, 1880).¹³

¹³ Fuente: IMSLP.



Imagen 2: *Adeu*, Sebastián Maríné. Pájaro Amarillo (Madrid, 1994).

En *La Playa de los Galgos* el protagonista, interpretado por Carmelo Gómez, cuando viaja a Madrid asiste a un concierto en el que, según las indicaciones de Mario, también se debía interpretar Brahms. Esta vez elegimos el comienzo de su *Quinteto Op 34*, y tanto el tema principal como el zortzico están derivados de esa célula.



Imagen 3: *Quinteto Op.34* (cc. 1-4), Johannes Brahms. Breitkopf und Hartel (Leipzig, 1875).¹⁴

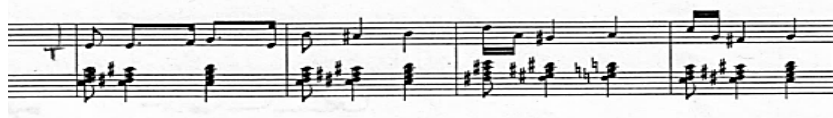


Imagen 4: *Zortzico frigio* (cc 3-6), Sebastián Maríné. Pájaro Amarillo (Madrid, 2001).

¹⁴ Fuente: IMSLP.

En *Sombras...* también intenté dar a toda la música un contenido simbólico. Yo sé que de eso nadie se va a dar cuenta, pero mi inspiración parte de ahí. Y así le expliqué a Mario mi idea: tengo un tema que está asociado a la protagonista: una mujer a quien la violencia ha destrozado su vida y que debe sobrevivir para sacar a su hija adelante. Para ella pensé en un tema descendente, de carácter popular. Para la hija pensé en el mismo tema, pero ascendente, para representar toda la vida que ella sí tenía por delante. Entre los dos temas aparecen 11 notas, y hay una, el Fa#, que no suena. Esta nota representa todo aquello que está fuera de la vida de las dos, que es el mundo del GAL y de la ETA, el mundo de la violencia, en definitiva... y es la nota que de pronto suena cuando aparecen los terroristas. Son cosas que yo le comentaba a Camus y a él le interesaba muchísimo pero me decía: «Bueno, tú haz la música que te parezca. Lo que tú hagas me va a parecer bien».

Sombras... se rodó en 1993, y como 1992 fue el año del fallecimiento de Olivier Messiaen, me propuse rendirle un pequeño homenaje a través de esta película. En ella aparece un personaje entrañable —Tito Valverde— totalmente enamorado de los pájaros, por lo que podemos contemplar algunas tomas magistrales de bandadas de pájaros volando. Yo me inspiré en Messiaen, y de su música tomé la riqueza tímbrica y la complejidad de los acordes y también ese aspecto rítmico que en sus obras aparece casi como el personaje principal de la trama.

Dos hombres y un destino

Ya hemos visto cómo Camus y Mariné se vieron «condenados» a entenderse, a pesar de no hablar el mismo idioma, como les ocurría a los protagonistas de *El color de las nubes* y de *Adosados*. Pero también podríamos compararles —por terminar con otro símil cinematográfico— con algunos héroes de película que se encuentran en el momento preciso, en el lugar adecuado y se convierten en protagonistas de una gran aventura. Cuando Mario Camus conoce a un joven pianista llamado Sebastián Mariné, estaba a punto de empezar su última etapa como cineasta después de haber protagonizado uno de los recorridos más completos de la historia cinematográfica de nuestro país. Era difícil conseguir financiación para producciones de gran presupuesto, pero a él aún le quedaban por contar unas cuantas historias sobre temas que le importaban: la corrupción, la amistad, la vida absurda de las grandes ciudades, la violencia de ETA y los GAL, la lucha de los perdedores, el desamparo de los niños y de las personas mayores, el desamor...y tenía que contarlas a su manera. En Sebastián Mariné encontró un músico capaz de entender sus historias y de acompañar con trazos sobrios —incluso imperceptibles— pero llenos de sabiduría, las imágenes que les daban vida. ¿Cómo lo consiguieron? Por lo que parece, a base de confianza, intuición y talento. Y trabajo, claro, mucho trabajo.

Referencias

- CASARES RODICIO, Emilio; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael; LÓPEZ-CALO, José: *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*. Fundación Autor-SGAE (Madrid, 2002).
COSTA PICAZO, Rolando: «Oblicuidad de luz. 95 poemas». Ed. Emily Dickinson. Universitat de Valencia (Valencia, 2011).
SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Mario Camus*. Cátedra (Madrid, 1998).

Entrevistas

- Entrevista a Mario Camus (no publicada) realizada en Santander el 16 de diciembre de 2015.
Entrevista a Sebastián Maríné (no publicada) realizada en Madrid el 20 de diciembre de 2015.

*T*RABAJOS DE INVESTIGACIÓN
FIN DE CARRERA DE ALUMNOS DEL
RCSMM

LA *CORREPETICIÓN*: FUNDAMENTOS Y PROPUESTAS PARA UNA NUEVA ESPECIALIDAD

TRABAJO DE FIN DE CARRERA (TFC) - ESPECIALIDAD,
DIRECCIÓN - PLAN DE ESTUDIOS LOE - AÑO 2015¹

 Alumno, Jesús CAMPO IBÁÑEZ*

 Tutor, Dr. D. Enrique IGOA MATEOS**

Resumen

El objetivo del trabajo es el estudio de la *correpetición* como especialidad mediante el análisis de la disciplina y de sus competencias, la formación que exige y su desarrollo en lo académico y laboral, así como la consecuente reivindicación de la figura de su especialista, el *correpetidor*, en nuestro país. A modo de guía, se propone un compendio

¹ Artículo extraído del trabajo de investigación de fin de carrera presentado y defendido el lunes 22 de junio de 2015, en convocatoria ordinaria, ante tribunal de profesores del RCSMM designado por la jefatura de estudios del mismo centro y convocado a las 15:30 h. en el aula 13. Componían el tribunal D. Mariano Alises Valdelomar, D. Ángel Huidobro Vega, D. Enrique Rueda Frías, Dña. Rosa María Ruiz de la Peña y Dña. María de los Ángeles Villamor Martínez, y la calificación que otorgaron al trabajo fue de 10, sobresaliente. Este artículo recoge lo más importante de dicho trabajo; remitimos al lector que desee profundizar en el tema a la consulta del trabajo completo, depositado en la biblioteca del RCSMM, dentro de la serie «Trabajos de Investigación» del Archivo Histórico, con signatura número 183.

* Jesús Campo Ibáñez concluyó sus estudios de Piano y Dirección en 2014 y 2015 respectivamente, graduándose con diversas Matrículas de Honor y obteniendo el Premio Fin de Carrera del RCSMM en la especialidad de Dirección. Becado por la Comunidad de Madrid, compagina su formación de Máster en Piano en la especialidad de Interpretación de *Lied* en la *Hochschule für Musik „Hanns Eisler“* de Berlín con los proyectos que aborda desde la temporada 2015-16 como principal pianista invitado del Coro Nacional de España.

** Enrique Igoa Mateos es compositor. Doctor *cum laude* en Música Hispana por la Universidad Complutense de Madrid, es profesor de Análisis Musical en el RCSMM. Invitado con asiduidad para dar conferencias en conservatorios y universidades de España, Italia y Alemania, desarrolla una intensa labor de investigación que ve la luz en multitud de artículos y libros sobre temas relacionados con análisis y teoría de la música, algo que compagina con su afición por la literatura, la composición de obras que estrenan los más prestigiosos grupos musicales dentro y fuera de nuestro país y un sinnfin de viajes únicos.

de información sobre un término aún no acuñado en castellano y del que no se ha publicado nada antes en nuestra lengua: bibliografía, opiniones de maestros repetidores y músicos en general, planes de estudios de conservatorios de Europa, tablas comparativas, citas, análisis de medios y una gran profusión de datos, todo ello para concluir con una propuesta de modificación del plan de estudios LOE en Madrid, dando cabida a la posibilidad de formación en una disciplina artística tan importante en la tradición, el presente y el futuro de nuestra cultura musical occidental (tal vez debiéramos puntualizar «europea»).

Palabras clave: Acompañamiento instrumental, acompañamiento vocal, *correpetición*, dirección de coro y/u orquesta, director asistente, director de teatro de ópera, músico total, pianista de coro y/u orquesta, pianista de teatro de ópera.

Capítulo 1. Definición y fundamentos del término «*correpetición*»

1.1. Nota introductoria

¿Qué significa el término «*correpetición*»? ¿Y «repetición»? ¿Y «*vocal coaching*», «*répétition*» o «*Korrepetition*»? No podemos dar comienzo a este trabajo sin poner algo de orden en un caos semántico de magnitud semejante, y es que, a día de hoy, el término «*correpetición*» no está acuñado en lengua castellana, habida cuenta de la existencia de un individuo, pianista, que hace «las veces de orquesta» en los ensayos de escena, luces, coro o solistas, al que se viene llamando «maestro repetidor», «pianista acompañante» a secas, «pianista del teatro», o, incluso, «maestro concertador» (término frecuente en grabaciones de zarzuela de mediados del s. XX², entonces referido a la figura del *correpetidor*, hoy empleado para designar una figura completamente distinta de la que aquí nos ocupa).

1.2. A grandes rasgos

¿A qué nos referimos cuando hablamos de la figura del *correpetidor*?

«El *correpetidor* es un pianista que toca la partitura de una ópera y ayuda a los cantantes a aprenderse mejor los personajes de la misma»³. Y es que no

² Baste con buscar el término «maestro concertador» en el catálogo online de la Biblioteca Nacional de España, accesible en <<http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>>, según consulta del 31 de mayo de 2015.

³ GIBELLATO, Stefano (2012, 29 de junio). *Künstlereingang Folge 2 | Was ist ein Korrepetitor?* [vídeo]. Accesible en <<https://www.youtube.com/watch?v=ChMSPak9n9g>>, según consulta del 5 de septiembre de 2013. Es un extracto de la transcripción completa del vídeo, incluida en el epígrafe ANEXOS del trabajo original.

debemos olvidar que, en cualquier arte escénico en que la música juegue un papel importante, ya sea en parte o en su totalidad, «al principio [...] se hacen todos los ensayos con piano para el tema de la escena, con los cantantes y el maestro»⁴.

1.3. En busca de la definición de libro

1.3.1. En lengua española

Sumergidos en el caos semántico que rodea a este término (no solo en lengua castellana, por desgracia), y sabiendo ya por dónde van los tiros, emprendemos una laboriosa búsqueda en multitud de diccionarios enciclopédicos, de la lengua, del arte y de la música⁵ escritos en castellano o en tierras de España y Latinoamérica. Encontramos tan solo una mención al término «*correpetidor*», en el GLOSARIO del libro *El siglo de la zarzuela* de José Luis Temes:

MAESTRO REPETIDOR O *CORREPETIDOR*. Es una expresión (*empleada en zarzuela*) común con la ópera, y fruto de una mala traducción del francés. Pues resulta de la incorrecta traducción de *répétiteur* por «repetidor», cuando en realidad lo sería por «ensayador», o quizá, «montador»⁶.

A esto añade, en nota a pie de página, «de hecho la expresión francesa *la répétition* no la traducimos nunca por «la repetición», sino por «el ensayo»⁷. Es lo único que encontramos, al margen de alusiones puntuales a conceptos que se le acercan, como en el *Diccionario de la música ilustrado* de Clemente Lozano, Jaime Pahissa y A. Albert Torrellas:

MAESTRINO. Denominación italiana que se da al segundo maestro en las clases de los conservatorios o en la dirección de orquesta o de coros en los teatros.

MAESTRO. El profesor de música, el que dirige una orquesta, una banda o un coro. Por extensión, y en términos generales, se da el nombre de maestro a todo músico ya formado (concertista, compositor o director de un conjunto instrumental o vocal). Con mayor precisión, se denomina a los respectivos maestros: Maestro compositor, maestro de canto, maestro de coro, etc.

⁴ AIZPURI, Patxi (2013, 21 de marzo). *Evaristo entrevista a Patxi Aizpuri* [vídeo]. Accesible en <<https://www.youtube.com/watch?v=ep1ZkrycNIE>>, según consulta del 5 de septiembre de 2013. Es un extracto de la transcripción completa del vídeo, incluida en el epígrafe ANEXOS del trabajo original.

⁵ Véase el epígrafe BIBLIOGRAFÍA, al término de este artículo.

⁶ TEMES, José Luis. *El siglo de la zarzuela*. Madrid: Ediciones Siruela, 2014, p. 468.

⁷ *Ibid.*, p. 468.

MAESTRO AL *CEMBALO*. Título dado antiguamente al director de orquesta que se sentaba frente a un pianino o *cembalo*, y preludiando en él algunos acordes, daba las entradas a los cantantes o a los instrumentistas⁸.

1.3.2. En otras lenguas

Ante la laguna terminológica que encontramos en nuestro idioma, emprendemos la búsqueda de términos equivalentes en otras lenguas, y por dónde empezar mejor que por los insignes *New Grove Dictionary*⁹ y *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*¹⁰, los dos diccionarios enciclopédicos musicales de referencia en el mundo; el primero en inglés, el segundo en alemán.

Pues bien, ninguno de los dos hace referencia alguna al término que nos ocupa, o, al menos, no logramos encontrarla (es cierto que, al hablar de términos de uso común extendido no incluidos en publicaciones relacionadas con la filología —todo sea dicho, la ausencia de una academia de la lengua inglesa o alemana tiene mucho que ver en esta falta de legislación lingüística— hemos de enfrentarnos, también en otras lenguas, a una diversidad de acuñaciones que complica enormemente la búsqueda).

Tan solo encontramos, tras una exhaustiva búsqueda en multitud de diccionarios ingleses, franceses y alemanes¹¹ (no encontramos nada en italiano más allá del concepto, demasiado vago, de «*maestro collaboratore*»), alusiones a términos similares en las grandes publicaciones de principios del s. XX —además de una mención en la *Gran Enciclopedia Soviética*¹² a la que llegamos a través de *Wikipedia*®, pero que nos ha sido imposible contrastar—. En la mayoría, entradas de términos de nuestro campo semántico completamente alejadas de lo que buscamos.

1.3.2.1. En diccionarios políglotos

Buscando en el *Harvard Dictionary of Music* encontramos «*RÉPÉTITION* [Fr.], *REPETIZIONE* [It.]. Ensayo [In.]. Ensayo general [F. e In.]»¹³.

⁸ LOZANO, Clemente, PAHISA, Jaime (dir.) y TORRELLAS, A. Albert (dir. y ed.). *Diccionario de la música ilustrado: Terminología, historia, biografía, bibliografía, organografía, coreografía, iconografía, retratos, autógrafos*. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones, s.f. (c. 1920), vol. II, p. 704.

⁹ SADIE, Stanley y TYRRELL, John (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Oxford University Press, 2001.

¹⁰ FINSCHER, Ludwig (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel - Stuttgart: Bärenreiter Verlag und J. B. Metzler, 2007.

¹¹ Véase el epígrafe BIBLIOGRAFÍA, al término de este artículo.

¹² PRÓJOROV, Aleksandr (ed.). *Great Soviet Encyclopedia*. Traducción a cargo de autores diversos publicada en Londres: Macmillan Publishers, 1974-83, a partir de la tercera edición de la Большая советская энциклопедия, publicada en Moscú: Советская Энциклопедия, 1969-78.

¹³ APEL, Willi (ed.). *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge (MA., EE.UU.): Harvard University Press, 1944, p. 636: «*Répétition* [F.], *repetizione* [It.]. *Rehearsal*. *Répétition générale*, *dress rehearsal*. Todas las traducciones presentadas en el artículo, salvo excepción indicada, son obra del autor (nota a pie de p. n° 22).

1.3.2.2. *En lengua inglesa*

Encontramos referencias en el *Oxford English Dictionary Online*¹⁴:

RÉPÉTITEUR. Del significado del verbo francés *répéter* «repetir, repasar, aprender, ensayar». En ópera, un *répétiteur* es la persona responsable de preparar cantantes y tocar el piano para ensayos musicales y de producción. En ballet, un *répétiteur* enseña los pasos e interpretación de los roles a algunos miembros o a toda la compañía que interpreta una danza.

Asimismo, como no podía ser de otra manera, aparece una definición del término en la traducción al inglés que lleva a cabo J. S. Shedlock del célebre *Musik-Lexikon* de Hugo Riemann (reseñado nuevamente en el punto 1.3.2.4 del presente trabajo, en la epígrafe dedicado al alemán), titulado, en este caso, *Dictionary of Music*: «*CORRÉPÉTITEUR* [Fr.], *CORREPETITOR* [Al.]. El músico que enseña a los cantantes sus partes, así como el músico que familiariza a los bailarines con la música que los acompaña»¹⁵.

En él, además, pese a ser una traducción a lengua inglesa, se mantiene la alusión en alemán a nuestro término con motivo de la entrada dedicada al músico Carl August Riccius, nacido en Bernstadt en 1830, que dice «(2) *RICCIUS*, Carl August. Director y compositor, [...] entró como violinista en la orquesta de la corte en Dresde en 1847, en 1858 llegó a ser segundo director, «*Korrepetitor*» en 1859, [...]»¹⁶.

1.3.2.3. *En lengua francesa*

Encontramos algunas referencias más al término, pero acuñándolo a conceptos que no tienen mucho que ver con la música, salvo en el caso del *Dictionnaire de la Musique* de Marc Honneger:

RÉPÉTITION. 1. Procedimiento compositivo que consiste en retomar de una forma idéntica un motivo, un tema o una frase melódica. Es un principio que se encuentra además tanto en las artes plásticas (rizado) como

¹⁴ SIMPSON, John y WEINER, Edmund (ed.). *Oxford English Dictionary Online*. Versión actualizada (constantemente) de lo que fuera la segunda edición impresa, publicada en Oxford: Oxford University Press, 1989: «*Répétiteur* (from French verb *répéter* meaning «to repeat, to go over, to learn, to rehearse»). In opera, a *répétiteur* is the person responsible for coaching singers and playing the piano for music and production rehearsals. In ballet, a *répétiteur* teaches the steps and interpretation of the roles to some or all of the company performing a dance».

¹⁵ RIEMANN, Hugo. *Dictionary of Music*. Traducción a cargo de SHEDLOCK, J. S. publicada en Londres: Augener & Co., s.f. (c. 1896), p. 166: «*Corrépétiteur* [Fr.], *Correpetitor* [Ger.], the musician who teaches the singers their parts also the musician who makes the ballet-dancers acquainted with the accompanying music.»

¹⁶ *Ibid.*, p. 653: «(2) *RICCIUS*, Carl August. Director and composer, [...] entered the court orchestra at Dresden in 1847 as violinist, became in 1858 second leader, in 1859 «*Korrepetitor*», [...]».

en poesía (rondó, *virelai*) y en música, tanto en el arte popular como en las obras cultas: Canciones de copla y estribillo, rondó, fuga, chacona, pasacalle, y, más generalmente, en todas las formas repetitivas —véase la voz OSTINATO—. 2. Sesión de trabajo para el desarrollo de una obra de música compleja. Se distinguen los ensayos parciales, que implican solo a una parte de los intérpretes, y los ensayos de conjunto. En general el programa es ejecutado de principio a fin, como será en el concierto¹⁷.

Nos resulta curioso lo que encontramos al buscar el término «*répétiteur*», referido, pensábamos, al profesional de la *correpetición*; la versión en red del diccionario del *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* apunta:

RÉPÉTITEUR, -TRICE. Adj. y sust. [...] 2. Sustantivo. A.1. En desuso. Supervisor(a) de estudios que explicaba a los alumnos las lecciones del profesor. [...] Maestro repetidor. Sinónimo, en desuso, de maestro de estudio. 2. Actual. Persona empleada a título privado para repetir las lecciones de un profesor, o más generalmente, para hacer trabajar a un alumno, de forma particular, en casa. Repetidor de derecho, de griego, de matemáticas; repetidoras de piano; tener un repetidor; dar un repetidor a (un alumno)¹⁸.

1.3.2.4. *En lengua alemana*

Volvemos, para terminar, al *Musik-Lexikon* del Dr. Hugo Riemann: «*KORREPETITOR*. [...]. Director asistente en ópera y ballet, cuya tarea es estudiar los papeles solistas al piano»¹⁹.



¹⁷ HONEGGER, Marc (ed.). *Dictionnaire de la Musique: Science de la Musique, Technique, Formes, Instruments*. Paris: Éditions Bordas, 1976, vol. II, p. 872: «*RÉPÉTITION*: 1. *Procédé de composition qui consiste à reprendre sous une forme identique un motif, un thème ou une phrase mélodique. C'est un principe que l'on retrouve aussi bien dans les arts plastiques (frise) qu'en poésie (rondeau, virelai) et en musique, dans l'art populaire comme dans les oeuvres savantes: chansons à couplets et refrain, rondeau, fugue, chaconne, passacaille et, plus généralement, toutes les formes à (flecha) reprises. – Voir également l'art. OSTINATO. – 2. Séance de travail permettant la mise au point d'une oeuvre de mus. d'ensemble. On distingue les r. partielles, réunissant une partie seulement des exécutants, et les r. d'ensemble. Lors de la r. générale, le programme est exécuté d'un bout à l'autre comme il le sera au concert*».

¹⁸ VARIOS. *Dictionnaire online del Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Accesible en <<http://www.cnrtl.fr/definition/r%E9p%E9titeur>>, según consulta del 23 de mayo de 2015: «*RÉPÉTITEUR, -TRICE*, adj. et subst. [...] II. Substantif. A.1. Vieilli. Surveillant(e) d'études qui expliquait à des élèves les leçons du professeur. [...] Maître répétiteur. Synon. vieilli de maître d'étude. [...] 2. Mod. Personne employée à titre privé pour faire répéter les leçons d'un professeur, ou plus généralement, pour faire travailler un élève, en particulier à la maison. Répétiteur de droit, de grec, de mathématiques; répétitrices de piano; avoir un répétiteur; donner un répétiteur à (un élève). [...]».

¹⁹ RIEMANN, Hugo. *Musik-Lexikon*. Edición póstuma a cargo de EINSTEIN, Alfred publicada en Leipzig: Max Hesses Verlag, 1919, p. 617: «*KORREPETITOR*, [...]. *Hilfsdirigent für Oper und Ballett, dessen Aufgabe das Einstudieren der Solopartien am Klavier ist*».

A la vista de tal escasez de referencias al concepto de *correpetición* en publicaciones impresas, nos decidimos a recurrir a Internet en busca de una definición más completa.

1.4. Nuevas fuentes de información

Además de un sinfín de referencias en páginas web²⁰, en ninguna de las cuales encontramos definición, acabamos por ceder a la presión corporativa... *Wikipedia*® no siempre tiene por qué ser el mayor enemigo de la ciencia. De hecho, en este caso, nos brinda bastante más información de la que teníamos hasta el momento, con un artículo completo en alemán y dos breves reseñas en inglés²¹.

1.4.1. En alemán

El artículo, traducido²² del alemán, es el que sigue, incluyendo los comentarios de debate al propio artículo:

KORREPETITOR

Un *Korrepetitor* (también *Repetitor* o *Solorepetitor*) toca el piano en sustitución de la orquesta cuando los cantantes, coros, instrumentistas, bailarines o actores aprenden o repasan una obra nueva, estudian sus personajes o se disponen a ensayar escenas (ópera, opereta, ballet, etc.); toman parte, más allá de esto, en ensayos individuales, haciendo indicaciones musicales. El *correpetidor* responsable de coordinar el plan de ensayos y encargado del estudio de los cantantes y la distribución del resto de *correpetidores* en un teatro se llama *Studienleiter*.

CONTENIDOS

1. REQUISITOS
2. FORMACIÓN
3. SALIDAS LABORALES
- [...]

1. REQUISITOS. Un *correpetidor* profesional debería –al igual que un director– dominar cualquier situación, con amplias partituras orquestales, las claves antiguas y los instrumentos transpositores, para leer y poner simultá-

²⁰ Véase el epígrafe BIBLIOGRAFÍA, al término de este artículo.

²¹ Los tres artículos originales, en sus respectivos idiomas, están incluidos en el epígrafe ANEXOS del trabajo original.

²² Toda transcripción y/o traducción presentada a lo largo del artículo es obra del autor, salvo en aquel caso en que se cite o haga mención de la publicación ya en castellano de una obra en lengua extranjera, reseñándose entonces tanto los datos de la publicación original como los de la versión traducida.

neamente en práctica técnicas interpretativas. La reducción de partituras es, sin embargo, en la práctica teatral de hoy, solo relativamente conveniente, ya que normalmente existen reducciones de piano para que ellos ensayen las obras. No obstante, en casos excepcionales, el *correpetidor* debe poder transportar también. La representación sonora de cada sección de la orquesta en la partitura de piano pasa por una inevitable reducción de la partitura general, mas se ha de ser flexible en función de las distintas situaciones de ensayo —por eso son muy útiles algunos conocimientos básicos en áreas de teoría de la música, composición e improvisación—.

Mientras en el ámbito profesional el resultado sonoro debe ser lo más cuidado posible, en el ámbito *amateur* es el tipo de selección, o mejor dicho, reducción, una relevante herramienta empleada metódicamente como examen (ver „*Chorprobe*“). A menudo, el *correpetidor* se hace cargo también de las tareas propias de los directores de orquesta o coro, en casos como aquel en que, por ejemplo, en un ensayo de escena en ópera, con los cantantes y puede que con sus compañeros *correpetidores* al piano, coordina él mismo desde el piano, como si fuera el director, las entradas que hay en/al escenario. Aparte, tienen la habilidad de marcar vocalmente las partes de los personajes que cantan y, con ello, se hacen necesarios algunos conocimientos sobre pronunciación de las lenguas italiana y francesa (*y añadimos, por supuesto, alemana y española*) —de cuando en cuando, también de las lenguas inglesa, rusa u otras aún más raras, como el checo—, por un lado, para reemplazar con cierta solvencia a compañeros cantantes ausentes en un ensayo, y por otro, para cantar entradas, para a un cantante que estudia su parte individual, en pasajes problemáticos de cantar y, por lo tanto, musicalmente complejos, moderando así en discusión directa, haciendo comprender y despertando el interés del cantante.

2. FORMACIÓN. Para los *correpetidores*, un requisito habitual de admisión a un puesto laboral es una licenciatura de dirección de orquesta o coro concluida, que comprende una formación en materia de reducción orquestal. Algunas escuelas superiores de música ofrecen además una carrera especial en *Korrepitition*. Para profesionales de música sacra (directores de coro y organistas) y músicos de escuela, además, los estudios contienen *correpetición* como asignatura complementaria de reducción orquestal. Una formación pianística pura no es, por norma, suficiente, ya que la flexibilidad y la capacidad de improvisación necesarias para el oficio no habrán sido, generalmente, proporcionadas con ella. En todo caso hay excepciones para la contratación en una escuela superior (ver debajo), y, naturalmente, pianistas especialmente dotados, que traen consigo estas cualidades desde el comienzo.

3. SALIDAS LABORALES. Un *correpetidor* se coloca la mayoría de las veces en un teatro o en un lugar de formación musical, por ejemplo, una escuela superior de música. Con frecuencia, un puesto como *correpetidor* en

un teatro será considerado también como fase previa o incluso como un requisito para emprender una carrera como maestro de capilla o director. Por lo tanto, las labores de los *correpetidores* y los maestros de capilla serán aunadas, en muchos (particularmente en pequeños) teatros, por una sola persona; similar parece la situación práctica del músico litúrgico. Como se dijo anteriormente, todas las obras importantes están hoy disponibles en reducción para piano, suficiente en ámbitos semiprofesionales para coger a ambiciosos pianistas (*no correpetidores*) en un trabajo voluntario o segundo oficio. Mas en principio es posible, asimismo, trabajar por cuenta propia, como *correpetidor*, algo que será gustosamente aceptado tanto por parte de los pianistas como por los coros *amateur*. Incluso, para la contratación en una escuela superior de música como asistente de futuros instrumentistas, la formación pianística es, con frecuencia, el único requisito académico.

[...]

DEBATE sobre el artículo *KORREPETITOR*

- Reducción de partituras.

Por Musicologus. 16:43 h. del 25 de noviembre de 2009.

Esta habilidad es, verdaderamente, la condición sin la cual nada debería darse. Los *correpetidores* tienen, por norma, unos estudios de maestros de capilla a sus espaldas, y allí deben desarrollar a diario esta destreza. También los *A-Kantoren* deben estar en la tesitura de poder tocar algo desde la partitura general. Los buenos *correpetidores* son escasos no obstante. La lectura de notas no es tan genuinamente sencilla y la gloria acecha aún menos para este oficio que para el intérprete de *Lied*; por ello esta actividad se practica frecuentemente, por lo visto, por músicos sin la cualificación necesaria, con reducciones para piano. El verdadero profesional trabaja exactamente del mismo modo que el director, solo con la partitura general.

- Sección de SALIDAS LABORALES.

Por Musicologus. 17:35 h. del 18 de enero de 2010.

¿Qué escuela superior de música contrata *correpetidores*? Como profesores bien, ¿pero para acompañar a los cantantes? Además, ¿no lo hacen normalmente los ayudantes estudiantiles? ¿Y qué obra orquestal existe en formato de partitura para piano? Para obras orquestales no se necesita ningún *correpetidor*, sino para ópera, oratorio, etc. Y ahí se encuentra aún un vacío grave que comprende (*muchas*) obras.

Por Musicatina. 22:57 h. del 18 de septiembre de 2010.

Por consiguiente, puestos de profesores como *correpetidores* hay ya, como, por ejemplo, para el estudio de papeles de ópera o de *Lied* con estudiantes de canto. Y, aparte, los *correpetidores* son además acompañantes de las clases de instrumento (por ejemplo, para los comienzos de cada clase o el

acompañamiento con piano de exámenes), aun cuando esto, frecuentemente, viene de una vía de formación pura de pianista *a secas*²³.

1.4.2. En inglés

En la página web de *Simple English Wikipedia*® encontramos este artículo:

RÉPÉTITEUR

Un *répétiteur* es un músico que ayuda a cantantes de ópera a aprender sus partes para una ópera.

La palabra *répétiteur* es un término francés que viene del significado del verbo «*répéter*»: «repetir».

El significado aquí es «ensayar», porque, cuando un músico ensaya (práctica), repasa la música muchas veces hasta que la ha aprendido realmente bien. La palabra alemana es *Korrepetitor*.

Un *répétiteur* será un músico muy preparado. Será un excelente pianista que puede tocar música al piano que es normalmente interpretada por una orquesta. Será capaz, con frecuencia, de ayudar al cantante a llegar a conocer la música cantando otra parte que está sucediendo al mismo tiempo. Será capaz de ayudar al cantante con problemas técnicos en su voz y también con pronunciación e interpretación musical.

Algunos *correpetidores* pueden llegar a convertirse en famosos directores, como por ej., Josef Krips, Howard Goodall y Georg Solti.

En ballet, un *répétiteur* enseña los pasos e interpretación de los personajes a algunos miembros o a toda la compañía que interpreta una danza²⁴.

Y en la versión al uso en inglés de *Wikipedia*® se lee:

RÉPÉTITEUR

Un *répétiteur* (del significado del verbo francés *répéter* «repetir, repasar, aprender, ensayar») es un acompañante, tutor o preparador de bailarines en ballet o cantantes en ópera.

²³ DESCONOCIDO. Artículo *Korrepetitor*. Accesible en <<http://de.wikipedia.org/wiki/Korrepetitor>>, según repetidas consultas durante julio de 2014 y comprobación del 30 de mayo de 2015.

²⁴ DESCONOCIDO. Artículo *Répétiteur*. Accesible en <<http://simple.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9p%C3%A9titeur>>, según repetidas consultas durante julio de 2014 y comprobación del 30 de mayo de 2015.

CONTENIDOS

1. ÓPERA
2. BALLE
- [...]

1. ÓPERA. En ópera, un *répétiteur* es la persona encargada de preparar a los cantantes y tocar el piano para ensayos musicales y de producción. Cuando se prepara a cantantes solistas o miembros del coro, el *répétiteur* adoptará buena parte de las tareas de un preparador vocal²⁵: aconsejar a los cantantes sobre cómo mejorar su afinación y pronunciación, y corregir errores de notas o fraseo.

Los *répétiteurs* son músicos muy preparados que poseen extraordinarias habilidades de lectura a primera vista y reducción de partituras generales. Además de ser capaces de leer partituras de piano a primera vista, un *répétiteur* puede tocar al piano una partitura orquestal reduciéndola en tiempo real (reducción orquestal), leyendo de una gran partitura abierta todas las voces instrumentales y vocales. Los *répétiteurs* están también preparados para seguir las indicaciones de un director, en cuestiones de cambio de tempo o pausa, además de otros matices.

2. BALLE. En ballet, un *répétiteur* enseña los pasos e interpretación de los papeles a algunos miembros o a toda la compañía que interpreta una danza. Varios coreógrafos de finales del siglo XX, como George Balanchine, Jerome Robbins y Twyla Tharp, han puesto su confianza y nombrado *conservadores* —bailarines cuidadosamente elegidos que tienen un profundo conocimiento de exigentes ballets— como *répétiteurs* de sus obras.

[...] ²⁶.

1.5. El oficio

Comenzamos el epígrafe citando al célebre tenor norteamericano Arnold Rawls, que nos ofrece a continuación algunas de las claves que hacen de la *correpetición* una disciplina absolutamente imprescindible:

Es muy importante para un *correpetidor* ser un buen pianista, pero, incluso más importante, es que sea muy buen lingüista y un buen músico, porque no solo tiene que tocar lo que hay en la partitura: tiene que escuchar lo que yo estoy haciendo y corregir las imperfecciones que pueda cometer.

²⁵ Es muy importante esta apreciación, pues defiende la no inclusión del término «*vocal coach*» o preparador vocal en este trabajo por implicar una realidad distinta de la del *correpetidor*.

²⁶ DESCONOCIDO. Artículo *Répétiteur*. Accesible en <<http://en.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9p%C3%A9titeur>>, según repetidas consultas durante julio de 2014 y comprobación del 30 de mayo de 2015.

No son profesores de canto, sino algo más allá; son la figura más importante junto al profesor de canto²⁷.

Una vez introducido el concepto, habiendo profundizado etimológica y morfológicamente en el término y habiendo definido ampliamente sus contenidos, llega el momento de describir más en detalle cómo se estudia el oficio del *correpetidor*, cómo se desarrollan las competencias que a él se atribuyen y suponen, y en qué consiste su labor profesional, con vistas a que cualquier lector pueda plantearse más seriamente si este camino es o no de su interés. Enunciamos dos citas más, que bien pueden servir de prólogo a este epígrafe:

El *correpetidor* debe saber cómo es la partitura e intentar brindar a los cantantes, ya desde el primer ensayo, una impresión del sonido de la orquesta, y esto es, naturalmente, una cualidad de los buenos *correpetidores*, de los muy buenos *correpetidores* [...]²⁸.

Nosotros tratamos de dar un impulso y... desarrollar las ideas propias. Es un poco arriesgado, puesto que, a veces, se tiene una idea segura y se lleva adelante, y el director musical o el de escena dicen: 'No, no, no, me gustaría hacerlo de un modo completamente distinto', con que los cantantes deben mantenerse siempre flexibles²⁹.

Para profundizar en el oficio del *correpetidor* hemos elaborado un DOSIER con traducciones de algunos de los capítulos más importantes de los libros de referencia a este respecto, escritos en alemán e inglés, que podrán encontrarse en el epígrafe BIBLIOGRAFÍA, al término de este artículo, junto a un completo listado de todos los libros, artículos, revistas y publicaciones sobre el tema que hemos logrado encontrar en los catálogos de las principales bibliotecas de Europa y América. Cabe resaltar que hablamos de una lista, aunque heterogénea, más bien reducida³⁰.

²⁷ RAWLS, Arnold (2012, 29 de junio). *Künstlereingang Folge 2 | Was ist ein Korrepetitor?* [vídeo]. Accesible en <<https://www.youtube.com/watch?v=ChMSPak9n9g>>, según consulta del 5 de septiembre de 2013. Es un extracto de la transcripción completa del vídeo, incluida en el epígrafe ANEXOS del trabajo original.

²⁸ CALESSO, Enrico (2012, 29 de junio). *Künstlereingang Folge 2 | Was ist ein Korrepetitor?* [vídeo]. Accesible en <<https://www.youtube.com/watch?v=ChMSPak9n9g>>, según consulta del 5 de septiembre de 2013. Es un extracto de la transcripción completa del vídeo, incluida en el epígrafe ANEXOS del trabajo original.

²⁹ SINGER, Margaret (2012, 29 de junio). *Künstlereingang Folge 2 | Was ist ein Korrepetitor?* [vídeo]. Accesible en <<https://www.youtube.com/watch?v=ChMSPak9n9g>>, según consulta del 5 de septiembre de 2013. Es un extracto de la transcripción completa del vídeo, incluida en el epígrafe ANEXOS del trabajo original.

³⁰ Por ello el epígrafe BIBLIOGRAFÍA del trabajo no cumple la norma planteada por el RCSMM, que restringe la lista a libros consultados, y es que, con este trabajo, aspiramos, entre

Para no entorpecer la lectura del artículo, incluimos dicho DOSIER entre los epígrafes CONCLUSIONES y BIBLIOGRAFÍA, sin considerarlo por ello de menor importancia: su lectura es más que recomendable.



Bien; solo falta ya, para poner fin al primer capítulo, incluir las voces de autoridad de músicos vivos que no han tenido ocasión, hasta el momento, de publicar nada sobre el tema que nos ocupa, y que tienen mucho que decir al respecto; y es que, hasta ahora, solo hemos reflejado información escrita («palabra muerta» como dirían algunos): ¡qué mejor idea entonces que la de indagar en las fuentes más vivas de todas: las de tradición oral!

1.6. Cuestionarios, ¿qué nos dicen los expertos?

Más allá de los vídeos transcritos en el epígrafe ANEXOS del trabajo original, cuyas citas nos han servido de introducción e interludio, desarrollamos el ambicioso proyecto de confeccionar un cuestionario para consultar algunas cuestiones que creímos importantes sobre la *correpetición* a todos los profesores *correpetidores*, pianistas y directores de ópera especialmente vinculados al oficio —estuvieran o no en activo— que pudimos encontrar, a condición de que estuvieran —o hubieran estado— vinculados a escuelas superiores como docentes y, a la vez, desarrollaran una importante labor interpretativa.

A esto añadimos la premisa de que habían de trabajar en Alemania (principal foco de nuestro trabajo, como veremos en el CAPÍTULO 2) o en Madrid³¹, por dar pie así a un estudio comparativo entre nuestra realidad más cercana y lo que podríamos llamar «el ideal» (análisis desarrollado en el CAPÍTULO 3),

otras cosas, a elaborar la más completa bibliografía escrita sobre el tema hasta el momento; sirva esto de justificación para la inclusión de libros y publicaciones descatalogados o apuntes sin publicar de profesores y expertos en la materia, algunos de muy difícil acceso para el lector potencial. En caso de un especial interés en uno de estos «textos raros», invitamos al lector a ponerse en contacto con el autor del artículo a través del equipo de la revista.

³¹ En afectuosa respuesta a la crítica del tribunal acerca de la no consulta en este epígrafe a profesionales vinculados al RCSMM, el autor se explica y justifica: Fue decisión conjunta con su tutor la de no implicar en el trabajo a profesores que impartieran clases en el centro durante el curso escolar en que se presentó el trabajo —esto es 2014-15— con el fin de evitar cualquier tipo de sesgo o, incluso, represalia por parte de un hipotético tribunal que no cumpliera con la elección de profesionales a consultar, sus opiniones o las del propio autor, en lo que fuera aún periodo de confrontación, inestabilidad y malestar en el conservatorio, afortunadamente superado a día de hoy. En ningún caso esto implica la no valoración muy positiva del perfil y carrera de los profesionales del centro que consideramos más vinculados a la *correpetición*, como son los geniales Ángel Huidobro, Graham Jackson, Antonio Moreno o Enrique Rueda, a quien tantísimo debe musical y personalmente quien escribe este artículo.

que concluye al final del trabajo con la propuesta de una nueva especialidad para el RCSMM.

Pues bien, de los más de 500 correos electrónicos enviados (a una selección de los más de 1100 profesores que enumeramos en el primer listado), solo obtuvimos 10 respuestas que se adecuaron a lo que pedíamos. Por este motivo, y en agradecimiento a las personas que sí lo hicieron (que, por la gran variedad de perfiles que poseen, nos han brindado material más que de sobra para cumplir con el cometido de los cuestionarios), decidimos incluir las respuestas en el cuerpo del trabajo original, pues no distraían de la lectura general y, de hecho, planteaban una diversidad de interesantísimas opiniones que nos hacen prácticamente imposible la extracción de conclusiones, haciéndose imprescindible su lectura como parte del desarrollo del capítulo. No procede, por cuestiones de espacio, su inclusión en el presente artículo, por lo que remitimos a los lectores, una vez más, a la consulta del trabajo completo en la biblioteca del RCSMM, depositado dentro de la serie «Trabajos de Investigación» del Archivo Histórico, con signatura número 183; a continuación constan para análisis únicamente el modelo de formulario en lengua española, vacío, tal y como se remitió, así como el listado de profesionales que colaboraron y, de sus respuestas, aquellas que se refieren a la idea de relacionar la *correpetición* con distintos oficios musicales tradicionales y los comentarios acerca de dónde estudiar.

**Cuestionario sobre la Correpetición,
o el Oficio del Maestro Repetidor**

Información personal	
<i>Nombre:</i>	_____
<i>Apellidos:</i>	_____
<i>OPCIONAL</i>	
<i>Fecha de nacimiento:</i>	_____
<i>Lugar de nacimiento:</i>	_____
<i>Email:</i>	_____
Información profesional	
<i>Titulación(es) obtenida(s), fecha(s) de finalización de dichos estudios y centro(s):</i>	

<i>Profesión actual:</i>	_____
<i>Centro(s) o entidad(es) en que trabaja actualmente:</i>	_____
<i>Experiencia anterior:</i>	
- <i>Artística</i> (como pianista, maestro repetidor, director, intérprete...)	_____

- <i>Docente</i> (como profesor)	_____

Pasado y futuro	
<i>¿Qué subrayaría en su biografía artística?</i>	

{ 1 }

Figura 1.1. Cuestionario sobre la *correpetición* remitido en lenguas española (obra del autor) e inglesa (en traducción del profesor Graham Jackson) a los profesionales encuestados; pág. 1 de 4.

Cuestionario sobre la Correpetición, o el Oficio del Maestro Repetidor

¿Cuáles son sus principales proyectos?

Sobre su vinculación con la correpetición

¿Adquirió la formación que lo convirtió en maestro repetidor en un centro de estudios, de forma autodidacta, o en la vida profesional con solistas, coros u orquestas?

¿Qué faceta le influyó más a la hora de decantarse por la especialización como maestro repetidor: la de pianista, la de director, la de compositor, la de improvisador, la de músico de cámara...?

Ordene las siguientes profesiones, según su criterio, de menor (1) a mayor (6) vinculación con la profesión de maestro repetidor:

- Concertista
- Director de Coro
- Director de Orquesta
- Pianista Acompañante
- Pianista de Grupo de Cámara
- Profesor de Canto

Sobre la correpetición en sí

*¿Cómo definiría brevemente el término correpetición (korrepetition, répétition)?
¿Cree que este concepto incluye varias categorías? ¿Cuáles?*

Figura 1.2. Cuestionario sobre la *correpetición* remitido en lenguas española (obra del autor) e inglesa (en traducción del profesor Graham Jackson) a los profesionales encuestados; pág. 2 de 4.

**Cuestionario sobre la Correpetición,
o el Oficio del Maestro Repetidor**

Opinión de actualidad

OPCIONAL

*¿Cómo considera que ha de acompañarse un recitativo en óperas del Clasicismo, de forma literal o con un margen de improvisación sobre el texto declamado?
¿Hasta qué punto puede/debe llegar la aportación del maestro repetidor?*

¿Cuál cree que ha de ser la labor del maestro repetidor ante la ópera contemporánea? ¿Qué se puede hacer ante un estreno inminente de obras actuales cuando no se dispone de reducción pianística alguna o abordar esta es imposible?

Otras aportaciones al cuestionario o sobre la investigación. Finalmente, ¿podría usted recomendar bibliografía sobre este tema?

Despedida

El alumno responsable del presente cuestionario y del trabajo de investigación a que conduce su análisis, Jesús Campo Ibáñez, junto a su tutor, Enrique Igoa Mateos, le agradecen profundamente su colaboración en este proyecto.

Con un afectuoso saludo, se despiden ambos desde el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España.

Figura 1.4. Cuestionario sobre la *correpetición* remitido en lenguas española (obra del autor) e inglesa (en traducción del profesor Graham Jackson) a los profesionales encuestados; pág. 4 de 4.



Figura 2. Fotografías artísticas de los diez profesionales que respondieron al cuestionario de la Figura 1 (1.1, 1.2, 1.3, 1.4), proporcionadas o referidas –vía Internet– por ellos mismos al autor del trabajo con conocimiento de la intención de este de incluirlas, junto a una síntesis de las opiniones de cada uno, en la maquetación final; se entiende así la oportuna cesión de sus derechos de imagen y los de sus fotografías. En ellas aparecen, de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, siguiendo orden alfabético según la letra inicial de sus apellidos: 1. Helmut Deutsch; 2. Abel Iturriaga; 3. Rainer Maria Klass; 4. Manuel Krass; 5. Henning Lucius; 6. Emilio Molina; 7. Ursula Monter; 8. Víctor Pablo Pérez; 9. Ignacio Pilone y 10. Andrés Zarzo.

1.7. Relación entre la *correpetición* y los oficios musicales tradicionales

Para concluir el capítulo, revelamos las respuestas a la pregunta del cuestionario en que se pedía a los distintos profesionales que ordenasen los oficios tradicionales de menor (1) a mayor (6) vinculación con el oficio del *correpetidor*³², pues esto esclarece en gran medida cuál debe ser el perfil vocacional, formativo y, en definitiva, artístico de aquel que quiere adentrarse en el mundo de la *correpetición*:

Oficio ³³ : Profesional:	Pianista solista	Director de coro	Director de orquesta	Pianista acompañante	Músico de cámara	Profesor de canto ³⁴
Helmut DEUTSCH	6	4	5	2	3	1
Abel ITURRIAGA	2	3	1	6	4	5
Rainer María KLASS	3	4	5	2	1	6
Manuel KRASS	1	4	5	2	3	6
Henning LUCIUS	0,81 (1/26)	4,85 (6/26)	2,42 (3/26) ³⁵	4,85 (6/26)	3,23 (4/26)	4,85 (6/26)
Emilio MOLINA	1	6	5	4	3	2
Ursula MONTER	5,48 (6/23)	0,91 (1/23)	1,83 (2/23)	5,48 (6/23)	4,57 (5/23)	2,74 (3/23)
Víctor Pablo PÉREZ	1	6	5	4	3	2
Ignacio PILONE	1	3	5	6	2	4
Andrés ZARZO	1	4	2	5	3	6
Puntuación total (sobre 210)	22,29	39,76	37,25	41,33	29,80	39,59

Figura 3.1. Tabla realizada por el autor a partir de las puntuaciones otorgadas por los profesionales encuestados acerca de la vinculación de la *correpetición* con aquellos oficios musicales tradicionales de competencias presumiblemente similares a las de un *correpetidor*. Los campos de las columnas corresponden a cada oficio y los de las filas a la evaluación efectuada por cada profesional.

³² Cada profesional vota sobre un total de 21 puntos (resultado de la suma de puntuaciones que habían de otorgar para evaluar la relación de cada uno de los oficios con el del *correpetidor*: 1+2+3+4+5+6), salvo Lucius HENNING, sobre 26 puntos, y Ursula MONTER, sobre 23 puntos; a ellos, que otorgaron mismas puntuaciones a distintos oficios (y, por tanto, utilizaron puntos de más) se les ha aplicado una sencilla regla de 3 para contabilizar los puntos que habrían otorgado a cada oficio en la misma escala que el resto, conservando a la derecha del resultado —redondeado a la centésima— la puntuación original y el total de puntos sobre los que votaban.

³³ Los oficios tradicionales aparecen en el mismo orden en que se plasmaron en el cuestionario, tratando de colocarlos de la forma más ambigua posible para no condicionar a los encuestados.

³⁴ O preparador vocal, entendido en el concepto inglés de *vocal coach*.

³⁵ Y añade a mano «Director de ópera» con la máxima puntuación.



Figura 3.2. Gráfico de porcentajes del grado de vinculación, en virtud de las puntuaciones reflejadas en la Figura 2.1, entre distintos oficios musicales tradicionales y la *correpetición* como disciplina.

Capítulo 2. Dónde estudiar *correpetición* hoy

2.1. Los cuestionarios como punto de partida

Como el lector podrá comprobar en las respuestas de los profesionales al cuestionario de la Figura 1 (1.1, 1.2, 1.3, 1.4), incluidas —en traducción al castellano del propio autor— en el trabajo completo³⁶, las opiniones acerca de qué define el oficio del *correpetidor* y dónde acudir en busca de formación en la materia son muy heterogéneas; no obstante, todas parecen coincidir en la necesidad de una sólida formación teórico-musical y mucha práctica.

Helmut DEUTSCH: Encuentro estudiar *correpetición* como algo de inmensa ayuda para cualquier tipo de desarrollo en una carrera pianística. Hay algunas escuelas donde se puede estudiar (¡no suficientes!) pero la parte práctica es, obviamente, más importante.

Manuel KRASS: En cualquier universidad [*es posible estudiar correpetición*] con un buen profesor que, por sí mismo, vea la *correpetición* como un arte, y no solo como algo «menor» que hacen los pianistas.

Ursula MONTER: En el estudio de música todo depende de tus profesores y el entorno. Yo recomiendo estudiar con renombrados pianistas/acompañantes/músicos de cámara en grandes escuelas donde haya verdaderamente muchos buenos estudiantes de cuerda/viento/canto y preparadores de música

³⁶ Depositado para consulta en la biblioteca del RCSMM, dentro de la serie «Trabajos de Investigación» del Archivo Histórico, con signatura número 183.

de cámara. No hay demasiadas escuelas donde se pueda estudiar *correpetición* instrumental. Normalmente los pianistas con las cualidades arriba mencionadas están haciendo ya este trabajo. Tal vez haya algunas escuelas más donde se puede estudiar *correpetición* con cantantes, partiendo de la base de que para este trabajo necesitas aprender el repertorio de ópera incluyendo habilidades básicas de dirección y otros idiomas, además. Sin embargo no sé mucho sobre este tipo de *correpetición* ya que me especialicé en *correpetición* instrumental (principalmente de instrumentos de cuerda).

¿Qué mejor lugar para desarrollar esto que la cuna de la música occidental en todos los sentidos, la vecina Centroeuropa?

Henning LUCIUS: El mejor lugar para aprender esto es una escuela (*Musikhochschule*), habiendo además muchas posibilidades para probar cosas en el escenario. Opciones anteriores son los concursos para jóvenes (como *Jugend Musiziert*), para desarrollar también habilidades sociales de cara a los concursos de adultos. Aprender con la práctica. Aceptar propuestas eventuales.

Emilio MOLINA: Imagino que hay que buscar en Alemania.

Andrés ZARZO: En general, los centros en cuyo entorno existe un gran teatro de ópera, como Viena, Milán, pero siempre que estén vinculados a dichos teatros (institucional o docentemente), ya que el caso del Teatro Real en Madrid demuestra que pueden existir estos centros de calidad pero totalmente desvinculados de los centros formativos (en este caso, la Escuela Superior de Canto de Madrid)³⁷.

Pues bien, partamos de la oferta educativa de Europa como base, pues, como ya hemos mencionado, lo que se entiende al otro lado del Atlántico por «*vocal coach*» (y, de igual modo, en sus países hermanos de habla anglosajona, Reino Unido e Irlanda) es distinto de lo que estamos tratando aquí, focalizado más en la parte interpretativa —tanto pianística como desde la óptica del director— que en la meramente técnica, vocalmente hablando, a la que se refiere más específicamente el concepto de «*vocal coach*». Como diría el profesor Andrés Zarzo, centrémonos en los lugares de mayor trayectoria y tradición operística, como son Italia, Francia, Austria y Alemania (Suiza, no formando parte de la UE, posee un sistema de organización de estudios ligeramente distinto, lo cual, sumado al elevadísimo coste de las matrículas y la vida allí y a no poseer tanta tradición como los ya mencionados, lo excluye de la lista). Remitimos al lector a la consulta del CD adjunto al trabajo original, en que consta un

³⁷ Son todas citas extraídas de las respuestas al cuestionario de la Figura 1 (1.1, 1.2, 1.3, 1.4).

compendio de completos listados, elaborados por el autor del artículo, de los centros oficiales de enseñanza musical de distintos países de Europa.

2.2. ¿Dónde se enseña *correpetición* en Europa? El panorama en Alemania



Figura 4. Mapa político de la República Federal de Alemania en el año 2007, obra del usuario «Kgb-berger». Sirva a modo de herramienta auxiliar para la localización de todas las ciudades mencionadas en la Figura 5 (5.1, 5.2, 5.3). Imagen original, titulada *Karte der »Bundesrepublik Deutschland« 2007*, accesible en <https://commons.wikimedia.org/wiki/Atlas_of_Germany#/media/File:BRD.png>, según consulta del 19 de agosto de 2014; las modificaciones sobre el original (supresión del encabezado y traducción de la leyenda), llevadas a cabo por el autor del trabajo, así como la publicación de la imagen en el presente artículo se rigen por la *GNU Free Documentation License*, versión 1.2 y posteriores, que autoriza la copia, distribución y modificación de archivos bajo las normas descritas en <<http://www.gnu.org/licenses/fdl-1.3.html>>, según consulta del 19 de marzo de 2016.

Es en Alemania donde, según venimos observando, el oficio del *correpetidor* está más arraigado e institucionalizado³⁸; nos adentramos pues en su sistema

³⁸ Al igual que en Austria, que es, junto a Alemania, país de referencia en la formación y concepción laboral del *correpetidor*. Es significativo señalar que en nuestro estudio, mientras encontramos las puertas abiertas del *Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD)*, Servicio Alemán de Intercambio Académico) para investigar sobre el país teutón y su propia educación al respecto, la Embajada de Austria no tuvo a bien «perder el tiempo» ayudándonos en nuestra investigación.

superior de educación musical para ofrecer una panorámica general, ya no solo a estudiantes de piano que se planteen la posibilidad de esta especialización, sino a cualquier estudiante de música que tenga intención de continuar su formación allí, y es que Alemania posee en la actualidad un nivel de riqueza artística sin parangón.

Alemania es un lugar mundialmente reconocido por la música clásica, y [...], actualmente, también es muy reconocido en cuanto a música de vanguardia [...]; hay muchísimos músicos buenos alemanes, muchísimos profesores...³⁹.

Como nos dice el joven saxofonista colombiano de *jazz* Ricardo Narváez, Alemania, que es cuna de la música en Europa, se encuentra ahora en un momento muy especial tanto artística como pedagógicamente hablando; animamos encarecidamente al lector a que se dirija al epígrafe ANEXOS del trabajo original para leer la transcripción completa de este interesantísimo vídeo en que se describe la situación corriente del estudiante que emigra hoy a Centroeuropa, algo mucho más fácil con la ayuda de servicios como el ya citado *DAAD*, al que nosotros debemos gran parte de la información que sirve de base a este trabajo.

Pues bien, para sumergirnos en el sistema educativo musical alemán presentamos el mapa político de la Figura 4, que complementa al listado de los principales conservatorios del país, Figura 5 (5.1, 5.2, 5.3), cuyas localidades podrá ubicar rápidamente el lector en el propio mapa. En el listado de conservatorios de la Figura 5 (5.1, 5.2, 5.3) enumeramos, pues, todos los centros de enseñanza musical de nivel medio y superior reconocidos oficialmente de cuantos hemos podido conocer oferta educativa, funcionamiento y otros detalles. Como se apunta en la leyenda, en tipografía negrita constan los centros reconocidos por el *Deutsches Musikinformationszentrum* (*MIZ*, Centro Alemán de Información Musical), según la consulta efectuada desde el *DAAD Madrid* el 17 de septiembre de 2013, y con asterisco (*) aquellos que ofrecen formación específica de *correpetición*. Como apunte, la columna «Acuerdo con el RCSMM» se refiere a la posibilidad de trasladarse con una beca del programa ERASMUS al centro en cuestión a estudiar un curso escolar completo o la mitad de un curso durante el período de estudios del alumno en el RCSMM⁴⁰.

³⁹ NARVÁEZ, Ricardo (2012, 04 de mayo). *DAAD Colombia - Estudiar Artes y Música en Alemania* [vídeo]. Accesible en <<https://www.youtube.com/watch?v=0cxuKXAjMOM>>, según consulta del 5 de septiembre de 2013. Es un extracto de la transcripción completa del vídeo, incluida en el epígrafe ANEXOS del trabajo original.

⁴⁰ Según actualización del listado de convenios ERASMUS vigente en el propio RCSMM durante el curso escolar 2014-15.

Localización	Centros superiores	Títulos ofertados	Acuerdo con RCSMM	Otros centros	Página web
AACHEN	Hochschule für Musik und Tanz (Köln) Hochschule Hochschule für Kirchenmusik "St. Augustinus"	Grado / Master o Diploma Diplomas de Música Sura A y B			<www.hfm-koeln.de>
AUGSBURG	Hochschule für Musik (Nürnberg) Universität Augsburg, "Joseph-Mozer"-Zentrum	Grado / Master o Diploma			<www.hfm-nuernberg.de>
BAYREUTH	Hochschule für Evangelische Kirchenmusik	Grado / Master o Diploma Diplomas de Música Sura A y B			<www.hfm-berlin.de>
BERLIN	Hochschule für Musik "Hanns Eisler" Universität der Künste Spandauer Kirchenmusikschule	Grado / Master o Diploma Grado / Master o Diploma	SI		<www.ufk-berlin.de> <www.ufk-berlin.de>
BREMEN	Hochschule für Künste, Fachbereich Musik	Grado / Master o Diploma		Stem zehes Konservatorium	<www.hfb-bremen.de>
DARMSTADT				Akademie für Tonkunst	
DETMOLD	Hochschule für Musik	Grado / Master o Diploma	SI		<www.hfm-detmold.de>
DORTMUND	Folkwang Universität der Künste*	Grado / Master o Diploma			<www.folkwang-uni.de>
DRESDEN	Hochschule für Musik "Carl Maria von Weber" Evangelische Hochschule für Kirchenmusik	Grado / Master o Diploma Diplomas de Música Sura A y B	SI		<www.himold.de>
DUISBURG	Folkwang Universität der Künste*	Grado / Master o Diploma			<www.folkwang-uni.de>
DUESSELDORF	"Robert Schumann" Hochschule Hansa für Musik und Medien	Grado / Master o Diploma	SI		<www.rsh-hochschule.de>
ESSEN	Folkwang Universität der Künste*	Grado / Master o Diploma			<www.folkwang-uni.de>
FRANKFURT AM MAIN	Hochschule für Musik und Darstellende Kunst*	Grado / Master o Diploma		Dr. Hoch; Konservatorium - Musikabteilung	<www.hfmk-frankfurt.de>
FREIBURG IM BREISGAU	Hochschule für Musik	Grado / Master o Diploma	SI		<www.mh-freiburg.de>
GRIEFWALD	Universität Osnabrück, Philosophische Fakultät, Institut für Kirchenmusik	Diplomas de Música Sura A y B			
GÖRITZ	Evangelisches Kirchlich-Biografisches Zentrum, Evangelische Hochschule für Kirchenmusik	Diplomas de Música Sura A y B			
HALLE	Evangelische Hochschule für Kirchenmusik	Diplomas de Música Sura A y B			

Figura 5.1. Listado de los principales centros de enseñanza musical de Alemania, títulos que cada uno oferta, acuerdos ERASMUS con el RCSMM y datos de contacto, realizado por el autor a partir de datos recabados en el buscador de Internet Google® y el informe de *Deutsches Musikinformationszentrum (MIZ)*, Centro Alemán de Información Musical) proporcionado por el *Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD)*, Servicio Alemán de Intercambio Académico), en consultas ambas efectuadas el 17 de septiembre de 2013; pág. 1 de 3.

	<i>"Martin Luther" Universität Halle-Wittenberg, Institut für Musik- und Musikpädagogik</i>	Grado / Máster o Diploma			
HAMBURG	Hochschule für Musik und Theater	Grado / Máster o Diploma			<www.musikhochschule-hamburg.de>
HANNOVER	Hochschule für Musik, Theater und Medien*	Grado / Máster o Diploma	SI		<www.hmtm-hannover.de>
HEIDELBERG	<i>Evangelische Hochschule für Kirchenmusik</i>	Diplomas de Música Sierra A y B			
HELFORD	<i>Evangelisches Erzieher- und Musikstudium, Hochschule für Kirchenmusik</i>	Diplomas de Música Sierra A y B			
KARLSRUHE	Staatliche Hochschule für Musik*	Grado / Máster o Diploma	SI		<www.hfm-karlsruhe.de>
KASSEL				<i>Musikakademie der Stadt</i>	
KOELN	Hochschule für Musik und Tanz	Grado / Máster o Diploma	SI		<www.hfm-koeln.de>
LEIPZIG	Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn"	Grado / Máster o Diploma	SI		<www.hmt-leipzig.de>
LUEBECK	Musikhochschule*	Grado / Máster o Diploma	SI		<www.mh-hebeck.de>
MAINZ	<i>"Johannes Gutenberg" Universität, Fachbereich Musik, Hochschule für Musik*</i>	Grado / Máster o Diploma			
MANHEIM	Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst*	Grado / Máster o Diploma		<i>"Peter Cornelius" Konservatorium der Stadt</i>	<www.mh-mannheim.de>
				<i>Popakademie Baden-Württemberg</i>	<www.popakademie.de/hochschule>
MÜNCHEN	Hochschule für Musik und Theater	Grado / Máster o Diploma			<www.musikhochschule-muenchen.mh.de>
				<i>"Richard Strauss" Konservatorium</i>	
				<i>Fachakademie für Musik der Stadt</i>	
MÜNSTER	<i>Westfälischen Wilhelms Universität, Musikhochschule</i>	Grado / Máster o Diploma			<www.uni-muenster.de/Musikhochschule>
NÜRNBERG	Hochschule für Musik*	Grado / Máster o Diploma			<www.hfm-nuernberg.de>
	<i>Hochschule曹nabrück, hmtu, für Musik</i>	Grado o Diploma			
OSNABRUECK	<i>Universität曹nabrück, Fachgebiet Musik</i>	Grado / Máster o Diploma			<www.hfm-osnabrueck.de>
REGENSBURG	<i>Hochschule für Katholische Erziehungswissenschaft und Musikpädagogik</i>	Diplomas de Música Sierra A y B			
ROSTOCK	Hochschule für Musik und Theater*	Grado / Máster o Diploma			
ROTTENBURG	<i>Katholische Hochschule für Kirchenmusik</i>	Diploma de Música Sierra B			<www.hmt-rostock.de>

Figura 5.2. Listado de los principales centros de enseñanza musical de Alemania, títulos que cada uno oferta, acuerdos ERASMUS con el RCSMM y datos de contacto, realizado por el autor a partir de datos recabados en el buscador de Internet Google® y el informe del *Deutsches Musikinformationszentrum (MIZ)*, Centro Alemán de Información Musical) proporcionado por el *Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD)*, Servicio Alemán de Intercambio Académico), en consultas ambas efectuadas el 17 de septiembre de 2013; pág. 2 de 3.

SAARBRUECKEN	Hochschule für Musik		Grado / Máster o Diploma		<www.hfm.saarland.de>
SAALE	<i>Evangelische Hochschule für Kirchenmusik (Halle)</i>		Diplomas de Música Sacra A y B		
STUTTGART	Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst*	SI	Grado / Máster o Diploma		<www.mh-stuttgart.de>
TROSSINGEN	Staatliche Hochschule für Musik	SI	Grado / Máster o Diploma		<www.mh-trossingen.de>
TÜBINGEN	<i>Evangelische Hochschule für Kirchenmusik</i>		Diplomas de Música Sacra A y B		<i>Höherer Konservatorium</i>
WEIMAR	Hochschule für Musik "Franz Liszt"*		Grado / Máster o Diploma		<www.hfm-weimar.de>
WIESEBADEN					<i>Westfälischer Musikakademie</i>
WUPPERTAL	Hochschule für Musik und Tanz		Grado / Máster o Diploma		<www.hfm-koeh.de>
WÜRZBURG	Hochschule für Musik		Grado / Máster o Diploma		<www.hfm-wuerzburg.de>

LEYENDA

Constan en negrita aquellos conservatorios contemplados por el Deutsches Musikinformationszentrum (MIZ), vía consulta del DAAD.

* Centros que ofrecen formación específica en correpetición.

Figura 5.3. Listado de los principales centros de enseñanza musical de Alemania, títulos que cada uno oferta, acuerdos ERASMUS con el RCSMM y datos de contacto, realizado por el autor a partir de datos recabados en el buscador de Internet *Google®* y el informe del *Deutsches Musikinformationszentrum (MIZ)*, Centro Alemán de Información Musical) proporcionado por el *Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD)*, Servicio Alemán de Intercambio Académico), en consultas ambas efectuadas el 17 de septiembre de 2013; pág. 3 de 3.

2.3. ¿Y cuál escoger de entre todos los centros de formación musical de Alemania que ofertan estudios de correpetición?

2.3.1. Sirva a modo de introducción

Y es que, al final, nada puede ayudarnos más que la opinión de estudiantes jóvenes que están ampliando su formación musical allí a día de hoy. A continuación, los resultados de una encuesta informal que se realizó durante el *Easter Tour 2014* (Gira de Pascua 2014) a algunos de los miembros de la *Gustav Mahler Jugendorchester* (Joven Orquesta Gustav Mahler) acerca de los que consideraban mejores centros para estudiar *correpetición* en Alemania, ordenados aquí de mayor a menos interés:

Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ de Leipzig: Es sin duda el mejor sitio para estudiar *correpetición* hoy.

Hochschule für Musik und Theater de Múnich: Tiene muy buen nivel en estudios de interpretación de *Lied* –no hay *correpetición*–, pero el carácter altivo de los bávaros es un punto en contra más que considerable.

Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ de Dresde: Partiendo de la premisa de que allí se imparte un nivel bastante alto en dirección, a la hora de juzgar el nivel en *correpetición* se ve mucho desequilibrio entre las materias instrumentales de piano, improvisación, etc. del currículo de los futuros *correpetidores* (con buen nivel) y la materia de *correpetición* propiamente dicha (con un nivel bastante mediocre).

Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ de Berlín: Tiene un buen nivel en *correpetición*, pero tanto las pruebas de acceso como el ritmo al que se somete al alumnado durante la carrera son una auténtica locura.

Hochschule für Musik und darstellende Kunst de Fráncfort del Meno: Buen nivel en *correpetición* instrumental, pero bastante malo en *correpetición* vocal, acompañamiento de *Lied* y ópera.

2.3.2. Planes de estudios

2.3.2.1. *Bachelor in Korrepetition, HfM „Hanns Eisler“* de Berlín

Veamos ahora el desglose del plan de estudios de uno de los conservatorios de mayor tradición en la materia, la *Hochschule für Musik „Hanns Eisler“* de Berlín, que el autor conoce muy de cerca por desarrollar allí sus estudios de máster en la actualidad. Es uno de los planes de estudios considerados como objeto de análisis en el desarrollo del trabajo original, en el que se incluyen, además, algunos otros; remitimos nuevamente al lector interesado a su consulta.

Bloques / Materias	Asignatura	Tipo ⁴³	SWS		SWS		SWS		SWS		SWS	
			1er curso		2º curso		3er curso		4º curso		SWS	
			Sem. 1	Sem. 2	Sem. 3	Sem. 4	Sem. 5	Sem. 6	Sem. 7	Sem. 8	Sem. 5	Sem. 6
Módulo principal	Correpetición I-VIII	I	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5
	Dirección I, II	I			1	1						
	Acompañamiento de <i>Lied</i> I-IV	I							1	1	1	1
	Reducción de partituras I-VI	I	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	Trabajo sobre el proyecto I-VIII											
			11,5	11,5	8	8	11	11	13	13	13	13
			23		16		22		26		26	
Contrapunto	Contrapunto I-IV	G4	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5				
			2,5	2,5	2,5	2,5	2,5					
			5		5		6		6		6	
Base, profundización y afianzamiento de la técnica pianística	Piano aplicado a la <i>correpetición</i> I-VIII	I	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
			3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
			6		6		6		6		6	
Complemento del módulo principal	Educación vocal I-VIII	I	0,75	0,75	0,75	0,75	0,75	0,75	0,75	0,75	0,75	0,75
	Italiano I-IV	G10			1	1	1	1	1	1	1	1
	Coro I-VI	G60	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
	Clases de fonética I, II	G3									1	1
			2,5	2,5	3,5	3,5	3,5	3,5	3,5	3,5	2,5	2,5
			5		7		7		7		5	

Bloques / Materias	Asignatura	Tipo ⁴³	SWS		SWS		SWS		SWS		SWS		
			1er curso		2º curso		3er curso		4º curso		SWS		
			Sem. 1	Sem. 2	Sem. 3	Sem. 4	Sem. 5	Sem. 6	Sem. 7	Sem. 8	Sem. 5	Sem. 6	Sem. 7
Teoría de la música	Educación auditiva a nivel medio I, II	G4	4	4									
	Educación auditiva a nivel superior I, II	G4			4	4							
	Armonía I.1, I.2, I.3, I.4	G4	4	4	4	4							
	Armonía II.1, II.2	G4					1	1					
	Teoría de conjuntos I, II	G4/6					1	1					
			4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
			ECTS										8
Módulo básico de análisis / Módulo de análisis	Introducción a la acústica / Psicoacústica	C	1,5										
	Organología	C		1,5									
	Teoría de la forma I, II	C/S			1,5	1							
	Análisis I.1, I.2	G6						2	2				
	KIK1.1, I.2	G10						2	2				
			2	2	2	2	2	4	4	4	4	4	4
			ECTS										4
Instrumentación	Instrumentación I, II	G4			1,5	1,5							
					ECTS		2,5	2,5					
Proyecto I	Proyecto de dirección	P											
					ECTS								5

Bloques / Materias	Asignatura	Tipo ⁶³	SWS		SWS		SWS		SWS	
			1er curso		2º curso		3er curso		4º curso	
			Sem. 1	Sem. 2	Sem. 3	Sem. 4	Sem. 5	Sem. 6	Sem. 7	Sem. 8
Módulo de fisiología musical	Fisiología musical	S	1,5							
	Praxis de la fisiología musical I-III	G10	1,5	1,5	1,5	2				
	<i>ECTS</i>									
			2	2	2	2	4			
Módulo de optativas de musicología / AFSK-Producción de AFSK	Estilística histórica I-IV	C	2	2	2	2	2			
	Estilística histórica o	<i>ECTS</i>	2,5	2,5	2,5	2,5	2,5			
	Historia y estética de la música I-IV	C	2	2	2	2	2			
	Historia y estética de la música	<i>ECTS</i>	2,5	2,5	2,5	2,5	2,5			
			5	5	5	5	5			
	Jurisprudencia para músicos	C						2		
	Gestión empresarial / <i>Marketing</i>	C							2	
	Módulo AFSK o	<i>ECTS</i>						2,5	2,5	
								5		
	Producción de AFSK	G10						2	2	
		<i>ECTS</i>						2,5	2,5	
								5		

Bloques / Materias	Asignatura	Tipo ⁴³	SWS 1er curso		SWS 2º curso		SWS 3er curso		SWS 4º curso	
			Sem. 1	Sem. 2	Sem. 3	Sem. 4	Sem. 5	Sem. 6	Sem. 7	Sem. 8
	Técnicas de estudio									
	Módulo de análisis (II)									
	Micromódulo de fisiología musical									
	Módulo AFSK (II)									
	Micromódulo especial de historia de la música									
	Módulo de análisis (III)									
	Técnicas de sonorización									
	Software musical									
	Módulo de fisiología musical (IV)									

Bloques / Materias	Asignatura	Tipo ⁴³	SWS 1er curso		SWS 2º curso		SWS 3er curso		SWS 4º curso				
			Sem. 1	Sem. 2	Sem. 3	Sem. 4	Sem. 5	Sem. 6	Sem. 7	Sem. 8			
Trabajo de fin de grado	Trabajo de fin de grado												
	<i>ECTS</i>											12	
ECTS de Módulos Obligatorios			30	30	30	30	28	28	23,5	30,5			
ECTS de Módulo de Itinerarios							2	2		6			
ECTS Totales			60		60		60		60		60		

Figura 6.2. Traducción al castellano del desglose de plan de estudios de la Figura 6.1, llevada a cabo conjuntamente por el profesor Enrique Igoa y el propio autor del trabajo.

⁴¹ 4 Tipos de asignatura: C, Cursos o Conferencias; E, Ensayos o Estudio; G, Clases Grupales (seguido, en su caso, del número de alumnos por clase); I, Clases Individuales; P, Proyecto; S, Seminarios; T, Tutorías.

⁴² SWS: Horas a la semana (*Semesterwochenstunden*), concepto que responde a la terminología alemana original; en el interior del cuadro aparece el recuento equivalente en *ECTS*: Sistema Europeo de Transferencia de Créditos (*European Credit Transfer System*), baremo del *EHEA*: Espacio Europeo de Educación Superior (*European Higher Education Area*) que se encuentra vigente en la actualidad para los países que, desde 1999, han ido adhiriéndose al conocido como Proceso de Bolonia.

⁴³ De los perfiles reflejados en este módulo, cada alumno puede elegir, entre los semestres 5º y 8º, tantas asignaturas como desee, a condición de cubrir un mínimo de 10 *ECTS*.

Capítulo 3. La realidad de la *correpetición* en España; propuesta para una nueva especialidad

3.1. Pero... ¿hay en la actualidad *correpetidores* en nuestro país?

Y ahora que sabemos en qué consiste la *correpetición* y dónde se puede estudiar, nos sobreviene una pregunta de enorme importancia: ¿hay en la actualidad *correpetidores* en nuestro país, o los hubo y marcharon todos de España?

Por supuesto que los hay, en el Teatro Real de Madrid, el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, el Palacio de las Artes «Reina Sofía» de Valencia o el Teatro de la Ópera de Oviedo, pero son, en su mayor parte, de procedencia y/o formación extranjeras, por lo que no podemos tenerlos en cuenta al hablar de la educación en España, y es que, aquellos (pocos) que no han estudiado el oficio fuera, lo han aprendido con horas de ensayo junto a expertos y músicos que sí habían emigrado para especializarse (como Patxi Aizpiri, *correpetidor* y director del Coro de la Ópera de Oviedo).

3.2. Antecedentes de la *correpetición* como asignatura en las leyes de educación en España

A la vista de los planes de estudios analizados en el trabajo original, de los que hemos seleccionado uno para la presentación de este artículo —el del Grado en *Correpetición* de la *Hochschule für Musik „Hanns Eisler“* de Berlín, que el lector podrá consultar en la Figura 6 (6.1, 6.2)—, trataremos de elaborar un modelo de plan de estudios que pueda implantarse en España, y, más concretamente, en el RCSMM, no sin antes conocer los antecedentes de esta asignatura en el centro.

No encontramos ninguna alusión al término en las leyes de educación comprendidas entre la Ley Moyano de 1857, primera en regular los estudios de música en nuestro país, y la Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo de España (LOGSE) de 1990. Sin embargo, con la entrada en vigor de esta última se pudieron transferir las competencias educativas a las distintas comunidades autónomas, lo que permitió la inclusión de nuevas asignaturas en los programas autonómicos de educación musical y sus planes de estudios para las enseñanzas superiores de música, como fue el caso de nuestra protagonista, la asignatura de *correpetición*. Asistimos así a la aparición de la disciplina en los proyectos educativos de Galicia y Madrid, únicas regiones que la proponen en sus currículos durante la etapa LOGSE.

3.2.1. La asignatura de *correpetición* en la LOGSE: Galicia

Su mención tiene lugar en el Decreto 183/2001, de 19 de julio, publicado en el *Diario Oficial de Galicia Núm. 156, del lunes 13 de agosto de 2001*:

[...] ANEXO II

Descripción de los contenidos de las materias obligatorias correspondientes al currículo del grado superior.

[...] *Correpetición (especialidad de Interpretación, itinerario de Canto).*

Correpetición: desarrollo de la capacidad de lectura a vista y del acompañamiento a solistas y conjuntos vocales e instrumentales. Adquisición de un repertorio vocal e instrumental amplio de diferentes épocas y estilos. Práctica de la *correpetición* en ensayos de música vocal escénica.

[...] Clasificación de las materias a efectos de la relación numérica máxima profesor/alumno, según lo dispuesto en el artículo 20 del Real Decreto 389/1992, de 15 de abril, por el que se establecen los requisitos mínimos de los centros que impartan enseñanzas artísticas y en el apartado décimo del presente decreto.

Enseñanzas instrumentales individuales:

Canto.

Correpetición.

Instrumento principal de cada especialidad.

Piano complementario.

Repertorio de oratorio.

Repertorio liederístico.

Repertorio operístico y zarzuelístico.

Repertorio orquestal.

Segundo instrumento⁴⁴.

3.2.2. La asignatura de *correpetición* en la LOGSE: Madrid

Su presenta en la Orden 1754/2001, de 11 de mayo, incluida en el *Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid Núm. 120, del martes 22 de mayo de 2001*:

[...] Improvisación y Acompañamiento, *Correpetición* y Reducción de Partituras (*especialidades de Dirección de Coro y Dirección de Orquesta*). La improvisación como medio de expresión. Improvisación a partir de elementos musicales derivados del análisis (estructuras armónico-formales, melódicas y rítmicas, tonales o no tonales). Aplicación de la improvisación a la práctica del acompañamiento.

Desarrollo de la capacidad de lectura a vista y acompañamiento a solistas y grupos. Práctica de la *correpetición* en ensayos de música vocal escénica.

⁴⁴ *Diario Oficial de Galicia Núm. 156, del lunes 13 de agosto de 2001*. Decreto 183/2001, de 19 julio, por el que se establece el currículo del grado superior de las enseñanzas de música y el acceso a dicho grado, p. 10.892.

Reducción escrita y al teclado de distintos conjuntos vocales e instrumentales. Análisis de elementos musicales incluidos en la partitura y utilización improvisada al teclado.

[...] 2. Asignaturas con una relación numérica máxima profesor/alumno de 1/4:

- Acompañamiento (Guitarra flamenca).
- Canto Histórico.
- Continuo
- Improvisación.
- Improvisación flamenca.
- Improvisación de Jazz.
- Improvisación en el instrumento principal.
- Improvisación vocal.
- Improvisación y acompañamiento.
- Improvisación y acompañamiento, *correpetición* y reducción de partituras.
- Reducción de partituras.
- Repentización.
- Repentización, improvisación y acompañamiento.
- Repentización, transposición y acompañamiento.
- Repentización, transposición, improvisación y acompañamiento.
- Tablatura⁴⁵.

Ante importantes diferencias en la consideración que cada región refleja de la asignatura de *correpetición* —tales como las ratios, de 1/1 en Galicia y de 1/4 en Madrid—, nos dirigimos inmediatamente a los planes de estudios propuestos por los distintos centros superiores de ambas comunidades, con un enorme interés por averiguar el reparto de horas de la asignatura y su programación. Por desgracia no logramos acceder a los planes de estudios LOGSE vigentes en aquellos años en los centros superiores de Galicia, pero sí al plan de estudios que regía el RCSMM. No pudiendo analizar de la etapa LOGSE ningún caso más aparte del de Madrid, es posible que el siguiente juicio parezca pretencioso a ojos del lector, pero el conocimiento en profundidad de la organización educativa musical en Alemania —donde, de hecho, se produce la misma confusión con mucha frecuencia— lleva al autor del artículo a pensar en la posibilidad de un error de concepto en el proyecto educativo de Galicia, pues, donde dice «*correpetición*», debería decir «repertorio con piano para estudiantes de canto»; hablamos pues de asignaturas completamente distintas, siendo la primera una asignatura destinada a la formación de pianistas o directores en la disciplina de

⁴⁵ *Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid Núm. 120, del martes 22 de mayo de 2001. Orden 1754/2001, de 11 de mayo, por la que se establece el currículo del grado superior de las enseñanzas de música, pp. 68 y 71.*

la *correpetición*, frente a la segunda, que no es sino clase-ensayo de los alumnos de la especialidad de Canto con su pianista acompañante, considerado aquí, entendemos, *correpetidor*; de ahí la confusión, siendo la materia de *correpetición* una sesión con el *correpetidor* en vez de una clase de *correpetición*, pues los descriptores de la asignatura enunciados no encajan en el perfil estudiantil de la especialidad de Canto.

3.2.2.1. Plan de estudios LOGSE en el RCSMM⁴⁶

Comenzamos por buscar en los planes de estudios de todas las especialidades ofertadas por el RCSMM en el periodo de la LOGSE, encontrando mención a la materia de *correpetición* únicamente en los currículos correspondientes a las especialidades de Dirección de Coro y Dirección de Orquesta, que incluimos en la Figura 7 (7.1, 7.2).

No podemos evitar una inmediata consulta a la programación didáctica de la asignatura de *correpetición* en el RCSMM durante los años en que la LOGSE permaneció en vigor —véase la nota a pie de página nº 46—, logrando acceso a la programación propuesta por el Seminario de Improvisación, responsable de dicha materia, para el año 2005⁴⁷. Su consulta no nos aporta mucho, pues, de manera poco acertada, se considera la *correpetición* vinculada siempre a las disciplinas de improvisación, acompañamiento y repentización. No encontramos ningún punto destinado al desarrollo de las cualidades específicas de esta materia, sí a las generales (en gran parte comunes con las otras tres materias, lógicamente); entendemos, así, la no concepción de la *correpetición* como una materia con entidad propia, lo que constituye un error manifiesto, como el lector ya habrá podido comprobar.

3.3. ¿Y cómo estamos ahora?

Por desgracia, con las recientes Ley Orgánica de Educación (LOE) de 2006 y Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa (LOMCE) de 2013, la materia que nos ocupa ha caído en el olvido en la Comunidad de Madrid; afortunadamente no es el caso de Galicia, que la mantiene en su currículo, ni el caso de Aragón y País Vasco, que la incluyen por vez primera⁴⁸. El resto de comunidades no la contemplan en sus planes de estudios.

⁴⁶ Que entrara en vigor con la promoción que inició sus estudios en el centro al comienzo del curso 2002-03 y se extinguiera con aquella que los inició en el año escolar 2009-10, graduándose la última generación de la LOGSE entre 2013 (en aquellas especialidades de 4 años) y 2014 (en aquellas de 5 años de duración).

⁴⁷ Se adjunta en el epígrafe ANEXOS del trabajo original.

⁴⁸ Todos los planes de estudios que incluyen la materia de *correpetición* en sus currículos han sido incluidos en el epígrafe correspondiente del trabajo original.

ESPECIALIDAD: DIRECCIÓN DE CORO							
MATERIAS	ASIGNATURAS	CURSO					CRÉDITOS
		1º	2º	3º	4º	5º	
1. OBLIGATORIAS							196,5
A. FORMACIÓN BÁSICA							57
Dirección	Dirección de Coro	I	II	III	IV	V	45
Piano complementario	Piano complementario	I (3)	II (3)	III (3)	IV (3)		12
B.1. FORMACIÓN COMPLEMENTARIA							82,5
Análisis	Análisis	I (6)	II (6)	III (4,5)	IV (4,5)		21
Armonía	Armonía	I (6)	II (6)				12
Contrapunto	Contrapunto			I (9)	II (9)		18
	Educación auditiva	I (4,5)	II (4,5)				9
Historia de la música	Historia de la música	I (6)	II (6)				12
	Estética y filosofía de la música			I (4,5)			4,5
Organología y Acústica	Acústica	I (6)					6
B.2. FORMACIÓN COMPLEMENTARIA PROPIA DE LA ESPECIALIDAD							48
Instrumentación y orquestación	Instrumentación y orquestación				I (6)		6
Canto	Canto	I (3)	II (3)	III (3)			9
Fonética e idiomas aplicados al canto	Alemán e Italiano aplicados al canto			I (6)	II (6)		12
Composición	Técnica de la composición					I (9)	9
Improvisación y acompañamiento	Improvisación y acompañamiento correpetición y reducción de partituras				I (6)	II (6)	12
C. CONJUNTO							9
Coro	Coro	I (4,5)	II (4,5)				9
2. OPTATIVAS							24
	Asignatura optativa				I (6)		6
	Asignatura optativa					I (6)	6
	Trabajo de Investigación				(6)	(6)	12
3. DE LIBRE ELECCIÓN							12
	Asignatura de libre elección por el alumno				I (6)		
	Asignatura de libre elección por el alumno					I (6)	
TOTAL DE CRÉDITOS ESPECIALIDAD							232,5

Figura 7.1. Desglose del plan de estudios conducente a la obtención del Título Superior de Música, especialidad de Dirección de Coro, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en vigencia durante el periodo en que el centro se vio regido por la LOGSE; accesible en <https://www.bocm.es/boletin/CM_Boletin_BOBCM/20010522_B/12000.PDF>, incluido en el *Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid Núm. 120, del martes 22 de mayo de 2001*. Orden 1754/2001, de 11 de mayo, por la que se establece el currículo del grado superior de las enseñanzas de música, p. 29, según consulta del 28 de agosto de 2014.

ESPECIALIDAD: DIRECCIÓN DE ORQUESTA							
MATERIAS	ASIGNATURAS	CURSO					CRÉDITOS
	1. OBLIGATORIAS	1º	2º	3º	4º	5º	193,5
	A. FORMACIÓN BÁSICA						57
Dirección	Dirección de Orquesta	I	II	III	IV	V	45
Piano complementario	Piano complementario	I (3)	II (3)	III (3)	IV (3)		12
	B.1. FORMACIÓN COMPLEMENTARIA						82,5
Análisis	Análisis	I (6)	II (6)	III (4,5)	IV (4,5)		21
Armonía	Armonía	I (6)	II (6)				12
Contrapunto	Contrapunto			I (9)	II (9)		18
	Educación auditiva	I (4,5)	II (4,5)				9
Historia de la música	Historia de la música	I (6)	II (6)				12
	Estética y filosofía de la música			I (4,5)			4,5
Organología y Acústica	Acústica	I (6)					6
	B.2. FORMACIÓN COMPLEMENTARIA PROPIA DE LA ESPECIALIDAD						45
Instrumentación y orquestación	Instrumentación y orquestación				I (6)	II (6)	12
Composición	Técnica de la composición					I (9)	9
Concertación	Concertación				I (6)	II (6)	12
Improvisación y acompañamiento	Improvisación y acompañamiento (correpetición y reducción de partituras)				I (6)	II (6)	12
	C. CONJUNTO						9
Coro u Orquesta	Coro/Orquesta *	I (4,5)	II (4,5)				9
	2. OPTATIVAS						24
	Asignatura optativa				I (6)		6
	Asignatura optativa					I (6)	6
	Trabajo de Investigación				(6)	(6)	12
	3. DE LIBRE ELECCIÓN						12
	Asignatura de libre elección por el alumno				I (6)		
	Asignatura de libre elección por el alumno					I (6)	
	TOTAL DE CRÉDITOS ESPECIALIDAD						230

(*) A elegir por el alumno de acuerdo con su instrumento principal.

Figura 7.2. Desglose del plan de estudios conducente a la obtención del Título Superior de Música, especialidad de Dirección de Orquesta, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en vigencia durante el periodo en que el centro se vio regido por la LOGSE; accesible en <https://www.bocm.es/boletin/CM_Boletin_BOBCM/20010522_B/12000.PDF>, incluido en el *Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid Núm. 120, del martes 22 de mayo de 2001*. Orden 1754/2001, de 11 de mayo, por la que se establece el currículo del grado superior de las enseñanzas de música, p. 30, según consulta del 28 de agosto de 2014.

3.3.1. La asignatura de *correpetición* en la LOE: Aragón

La materia de *correpetición* está contemplada por el Gobierno de Aragón como «materia obligatoria de especialidad» bajo el título «*correpetición-concertación*», siendo cursada en tercer y cuarto años de la especialidad de Dirección⁴⁹.

3.3.2. La asignatura de *correpetición* en la LOE: Galicia

La Junta de Galicia plantea la *correpetición* en los mismos términos que en su aplicación de la LOGSE, como una «asignatura de formación instrumental complementaria» obligatoria durante los cuatro cursos de la especialidad de Interpretación, en su itinerario de Canto, y así consta tanto en el plan experimental LOE (2010)⁵⁰ como en el definitivo (2012)⁵¹. No obstante, como ya hemos comentado a propósito de la LOGSE y su aplicación en Galicia, es probable que la asignatura de *correpetición* que se propone en el currículo LOE de la comunidad gallega no se refiera a la materia que nos ocupa sino a la clase-ensayo de los alumnos de la especialidad de Canto con su pianista acompañante, llamado en este caso *correpetidor*.

3.3.3. La asignatura de *correpetición* en la LOE: País Vasco

Al igual que sucede en Aragón, el Gobierno de País Vasco programa para *Musikene* la impartición de la asignatura de *correpetición* como «materia obligatoria de especialidad» en tercer y cuarto cursos de la especialidad de Dirección⁵².

3.4. La *correpetición*: Propuesta para una nueva especialidad

Llegados a este punto, tan solo nos queda ya presentar la propuesta de un plan de estudios para hacer viable la inclusión de esta especialidad en la

⁴⁹ *Boletín Oficial de Aragón Núm. 49, del lunes 12 de marzo de 2012*. Corrección de errores de la Orden de 14 de septiembre de 2011, de la Consejera de Educación, Universidad, Cultura y Deporte, por la que se aprueba el plan de estudios de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música, Grado en Diseño y Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales establecidas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación y se implantan dichas enseñanzas en la Comunidad Autónoma de Aragón, pp. 4.483 y 4.484.

⁵⁰ *Diario Oficial de Galicia Núm. 195, del viernes 8 de octubre de 2010*. Orden de 30 de septiembre de 2010, por la que se establece el plan de estudios de las enseñanzas artísticas superiores de grado en música en la Comunidad Autónoma de Galicia y se regula el acceso a dicho grado, p. 16.952.

⁵¹ *Diario Oficial de Galicia Núm. 73, del martes 17 de abril de 2012*. Corrección de errores de la Orden de 30 de septiembre de 2010, por la que se establece el plan de estudios de las enseñanzas artísticas superiores de grado en música en la Comunidad Autónoma de Galicia y se regula el acceso a dicho grado, pp. 13.579 y 13.580.

⁵² *Boletín Oficial del País Vasco Núm. 143, del lunes 29 de julio de 2013*. Decreto 368/2013, de 25 de junio, por el que se regulan las enseñanzas artísticas superiores de Música, en las especialidades de Composición, Dirección, Interpretación y Pedagogía, en la Comunidad Autónoma del País Vasco, pp. 9 y 10.

oferta de estudios superiores de música de la Comunidad de Madrid, y, ojalá, de España, partiendo, por supuesto, de nuestro RCSMM, que tiene recursos humanos y materiales más que de sobra para comenzar a impartirla a corto-medio plazo, con un claustro de altísimo nivel que bien podría adentrar a los muchos pianistas y directores jóvenes que pasan por el centro en el aprendizaje del oficio que tradicionalmente vinculó la interpretación al piano con la dirección, y, sin el cual, dirigir en Europa era prácticamente impensable hasta hace bien poco, pues la cuna de la música en occidente no ha sido otra que los teatros de ópera, y, especialmente, los del Centroeuropa, en que se dieron siempre los primeros pasos hacia nuevos estilos, corrientes y estéticas.

Nosotros nos aventuramos tan solo a proponer las asignaturas que creemos más importantes, pues no somos autoridad competente para configurar un plan de estudios completo, cerrado y definitivo. Sirva nuestra propuesta como base al equipo legislador pertinente.

Grado en Música - Especialidad: Correpetición

Materia	Asignatura	Tipo	ECTS 1er curso	ECTS 2º curso	ECTS 3er curso	ECTS 4º curso	
Instrumento / Voz	Correpetición vocal I-IV	OE	12	12	12	12	
	Piano I-IV	OE	10	10	10	10	
	Lectura a vista I-IV	OE	2	2	2	2	
	Improvisación y reducción de partituras I-IV	OE	2	2	2	2	
	Interpretación de <i>Lied</i> I, II	OE			2	2	
	Correpetición instrumental I, II	OE	3	3			
	Música de cámara I-IV	OE	4	4	4	4	
	Trabajo de fin de grado	OE				6	
	Trabajo con cantantes y trabajo de ensayo	Coro I, II	OE	2	2		
		Trabajo con cantantes I-IV	OE	2	2	2	2
Educación vocal I-IV		OE	1	1	1	1	
Italiano I, II / Alemán I, II		OE	2	2	2	2	
Dirección I-IV		OE	2	2	2	2	
Realización de bajo continuo I, II		OE			1	1	
Lenguajes y técnica de la música	Análisis y teoría de la música I-IV	FB	6	6	6	6	
	Armonía I, II	FB	6	6			
	Contrapunto y fuga I, II	FB			6	6	
	Educación auditiva I-III	FB	2	2	2		
Cultura, pensamiento e historia	Historia de la música I, II	FB	4	4			
	Estética y filosofía de la música I, II	FB			4		

Materia	Asignatura	Tipo	ECTS 1er curso	ECTS 2º curso	ECTS 3er curso	ECTS 4º curso	
Módulo de itinerarios ⁵³	Dirección				2	2	
	Correpetición instrumental				2	2	
	Fundamentos de pedagogía musical para pianistas				2	2	
	Improvisación para correpetición en teatro musical				2	2	
	Correpetición en danza				2	2	
	Dúos de Lied				2	2	
	ECTS de Módulos Obligatorios			60	60	58	58
	ECTS de Módulo de Itinerarios					2 (mín.)	2 (mín.)
	ECTS Totales			60	60	60	60

Tipo de asignatura: OE, Obligatoria de Especialidad; FB, Formación Básica.

Figura 8. Borrador de un plan de estudios conducente a la obtención del Título Superior de Música, especialidad de *Correpetición*, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, realizado por el autor a partir de los datos recabados en la elaboración de este trabajo y asumiendo, como modelo, los planes de estudios LOE de las especialidades de Canto, Dirección y Piano impartidas en los centros públicos de enseñanzas artísticas superiores de música de la Comunidad de Madrid en la actualidad⁵⁴.

⁵³ De los perfiles reflejados en este módulo, cada alumno puede elegir, entre los semestres 5º y 8º, tantas asignaturas como desee, a condición de cubrir un mínimo de 4 ECTS.

⁵⁴ Centros regidos por el Decreto 36/2010, de 2 de junio, del Consejo de Gobierno, por el que se establece el Plan de Estudios para la Comunidad de Madrid, de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música; accesible en <https://www.bocm.es/boletin/CM_Orden_BOCM/2011/06/16/BOCM-20110616-1.PDF>, incluido en el *Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid Núm. 145, del jueves 16 de junio de 2011*, según consulta del 28 de agosto de 2014. Los planes de estudios referidos (Canto, Dirección y Piano) corresponden a las pp. 27, 21 y 25, respectivamente.

Conclusiones

La *correpetición* es una especialidad, hasta hoy desconocida como tal en nuestro país, que sustenta los teatros de ópera de Europa y el mundo entero. Constituye un perfil que, además del acompañamiento instrumental, comprende el trabajo de preparación de las obras con cantantes, coro, ballet, compañía teatral, técnicos de luces, director de escena o regidores, y, precisamente de su fuerte vinculación con todos los profesionales que trabajan para sacar adelante una producción de ópera, danza o teatro, se deriva lógicamente su estrecho lazo con el perfil del director, siendo perfecto enlace entre la interpretación al piano y la dirección (de ahí la exigencia de formación en dirección y composición para acceder a puestos de *correpetición* en muchos teatros).

Por todo ello, además de cohesionar indudablemente todos los elementos que intervienen en la preparación de una obra, el *correpetidor* se erige en responsable directo de la música que se hará pocos días después ya con la plantilla definitiva, pues es la orquesta y el maestro al mismo tiempo. Claro, esto exige una preparación completísima y muy dura, algo que se compensa con creces al sentirse partícipe de la obra de arte total y saber que en la práctica totalidad de lo que sucede dentro y fuera del escenario va implícita una parte de sí mismo, por pequeña que sea... ¡Y pensar que algunos de nuestros mayores aún afirman rotundamente que quien no es solista es un intérprete mediocre! Ahora sabemos de qué va esto de la *correpetición* y dónde acudir para especializarse en ella, pero ¿y si, en vez de exiliarnos, tratamos de mejorar nuestra situación aquí y abrimos los ojos a alumnos y maestros para que España empiece a generar cultura sin tan acuciante y devastadora fuga de cerebros como la que vivimos desde hace más de una década?

Dossier con textos de referencia sobre la disciplina de la *correpetición*⁵⁵

Dossier - Texto 1. Diagrama del árbol de familia del pianista⁵⁶

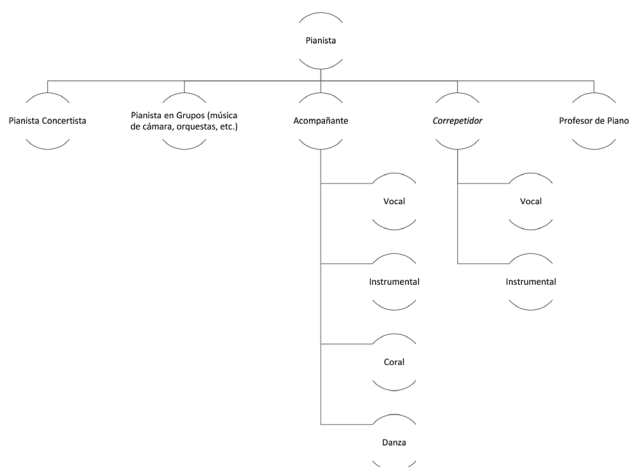


Figura 9. Diagrama del árbol de familia del pianista, obra de Kurt Adler. Sirva a modo de ilustración de la gran variedad de perfiles profesionales a los que puede enfocar su carrera un estudiante de piano, de los cuales muchos han aparecido ya a lo largo del artículo y/o lo harán en las próximas páginas. Diagrama original, titulado *The Pianist Family Tree*, incluido en el libro *The Art of Accompanying and Coaching* (véase la nota a pie de página nº 56); las modificaciones sobre el original (digitalizado, redibujado y traducido), llevadas a cabo por el autor del trabajo, así como la publicación de la imagen en el presente artículo se atienen a la normativa vigente sobre propiedad intelectual, reflejada en la Ley 23/2006, de 7 de julio, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, que entrara en vigor al día siguiente de su publicación en el *Boletín Oficial del Estado Núm. 162, del sábado 8 julio de 2006*, accesible en <<http://www.boe.es/boe/dias/2006/07/08/pdfs/A25561-25572.pdf>>, según consulta del 19 de marzo de 2016.

⁵⁵ La totalidad de textos incluidos en el epígrafe DOSIER, al igual que los textos recogidos a lo largo del cuerpo del trabajo, han sido elegidos y, en su caso, traducidos a lengua española por el autor del artículo. Las citas extraídas de ellos cumplen la normativa vigente sobre propiedad intelectual, reflejada en la Ley 23/2006, de 7 de julio, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, que entrara en vigor al día siguiente de su publicación en el *Boletín Oficial del Estado Núm. 162, del sábado 8 julio de 2006*, accesible en <<http://www.boe.es/boe/dias/2006/07/08/pdfs/A25561-25572.pdf>>, según consulta del 19 de marzo de 2016.

⁵⁶ ADLER, KURT. *The Art of Accompanying and Coaching*. New York: Da Capo Press Inc. & Plenum Publishing Corporation & University of Minnesota Press, 1976, p. 4.

Dossier - Texto 2. El origen histórico de la *correpetición*⁵⁷

La *correpetición* es muy reciente en la Historia de la Música. Sus comienzos pueden remontarse tan solo a la introducción de la monodia vocal acompañada y la aparición de las primeras óperas, aproximadamente en torno a 1600. Entonces, por primera vez en la Historia, numerosos repartos y masas corales, orquestas, bailarines, y todo tipo de complicados efectos técnicos (por sencillos que fueran) habían de ser coordinados y ensayados. El maestro al *cembalo* tenía sus manos llenas y necesitaba ayuda. ¿Cómo buscaba a sus asistentes? ¿Dónde los encontraba? Bien, al comienzo de la ópera un músico tenía que ser el todo al mismo tiempo: compositor, arreglista, profesor de canto, profesor de música, director, *coach*. Estaría la mayoría de las veces al servicio de uno de los duques de Italia o los ricos soberanos de un estado italiano o el gobierno de una ciudad. Los Medici reunían el mayor talento musical en sus cortes y otros soberanos seguían el ejemplo. Estos soberanos estaban encantados de patrocinar a cantantes talentosos —normalmente chicas jóvenes, enviándolas a los músicos de su corte por enseñanza—. La primera razón de esta educación musical era a menudo amorosa, pero debe también ser dicho que descubrir y patrocinar el talento en todos los campos era uno de los más gratificantes caminos de publicitar a una corte y de inmortalizar su nombre. Tremendas cantidades de dinero eran pagadas por los mecenas renacentistas para importar famosos compositores, músicos, *castrati* y otros cantantes, directores técnicos, diseñadores de escena, bailarines, coreógrafos. Es muy interesante leer en las viejas fuentes cómo estos príncipes y duques, que en la mayoría de los casos eran talentosos compositores aficionados y músicos en sí mismos, trataban de asegurar el más alto éxito artístico para su corte, su ciudad, y su estado.

Uno de los más sublimes grupos de músicos del Renacimiento podría ser encontrado en la corte de un miembro de la familia Gonzaga, Vincent, Duque de Mantua —no el de «Rigoletto»—. Jacopo Corsi, un culto compositor y músico en la corte, compuso algunas arias para una interpretación de la ópera de Peri «Dafne» en 1608, habiendo sido intérprete de clavicémbalo en su muy primera interpretación en 1594. Un pariente cercano del Duque de Mantua era un cardenal que cuando tenía tiempo libre componía algunas canciones en absoluto religiosas. Él las envió a la corte del compositor, Marco da Gagliano, otro florentino, para correcciones, y recibió la siguiente respuesta, con fecha del 5 de agosto de 1608: «Estoy devolviendo la Gracia a su más ilustre soneto, que he reducido a una mejor métrica de acuerdo con mi juicio. Como verá he añadido también una nota en el bajo que, o así me parece, le añade gracia».

⁵⁷ *Ibid*, pp. 18-20.

En otra carta al cardenal, Marco da Gagliano dijo: «La más ilustre señora del Cardenal Montalto es una muy preciada cosa y si la Signora Vittoria no fuera superior a ella en belleza vocal diría absolutamente que ella era más singularmente dotada.» Podemos asumir que este singular talento recaer en la esfera musical y que la situación es comparable con la reciente rivalidad Tebaldi-Callas.

Uno de los más importantes compositores de ópera del momento, el ya mencionado Jacopo Peri, escribió a la Duquesa de Mantua que él había elegido a una de las chicas que ella le había enviado como posible alumna y había iniciado su desarrollo musical: «La he visitado a menudo tomando diligente cuidado de ella y creo que tendrá un muy buen éxito. Tiene una más que razonable buena voz, le gusta estudiar y posee excelente oído, que es muy importante. Es muy segura en la lectura en todas las diferentes tonalidades y comienza a cantar muy bien a vista, algo que, en mi opinión, ha de yacer en una buena base. Además canta algunas pequeñas arias con el acompañamiento de un instrumento de tecla y está aprendiendo a acompañarse a sí misma que, en el corto tiempo de sus estudios, puede ser considerado un milagroso éxito.» Estas son las palabras de un orgulloso y exitoso *correpetidor*, probablemente el primero así documentado de que se tiene constancia.

Otros compositores-arreglistas-profesores-*correpetidores* de comienzos del siglo XVII fueron Giovanni del Turco, Gian Battista Strozzi, y, de hecho, casi cualquier músico de fama. La era de la monodia comenzó en casa del Conde de los Bardi en Florencia, se extendió a Mantua, y se movió hacia Bolonia, Roma y Venecia. El más grande compositor de ópera e innovador de la era de la monodia, Claudio Monteverdi, tras haber servido en Mantua como cantante y violinista, llegó a ser director de corte allí y permaneció en este cargo desde 1601 hasta 1613, cuando fue llamado a Venecia como director musical de la Catedral de San Marcos. Su influencia en la vida operística de Venecia no puede ser subestimada.

Venecia fue la primera ciudad en abrir un teatro de ópera para el público general. Hasta entonces, las interpretaciones de ópera habían tenido lugar en teatros privados de las cortes o de nobles ricos. Las casas de ópera de Venecia —había ya un buen número de ellas en 1650— eran altamente competitivas y hubieron de haber sido los primeros teatros en que los managers empleaban a *correpetidores* o directores asistentes. Estos *correpetidores* eran ya completos músicos, mayoritariamente compositores. Uno de ellos, Marc Antonio Cesti, era además un cantor de capilla. A él pertenece el honor de haber sido exportado a la corte austríaca, donde trabajó durante 3 años como subdirector o, como podríamos llamarlo hoy, director asistente, para el Emperador Leopoldo I. En su posición preparó las interpretaciones de sus óperas, y no hay duda de que él también *correpitió* a los cantantes. Pronto las casas de ópera fueron construidas en otras ciudades italianas —Bolonia, Florencia, Roma, y Parma. Y otros com-

positores y directores italianos mantuvieron posiciones temporales en Austria o Alemania —Antonio Sartorio, quien, antes de convertirse en subdirector en la Catedral de San Marcos de Venecia, fue empleado por la corte de Hannover; Carlo Pallavicino quien fue primer subdirector, entonces director habitual en la Corte de Dresde; Marc Antonio Ziani, que llegó a ser director en la corte imperial de Viena.

El centro de la ópera se movió de Venecia a Nápoles, donde permaneció por un largo periodo de tiempo. Scarlatti y Jomelli eran los principales representantes de la Escuela Napolitana. Si Venecia había sido muy importante por la popularización de la ópera italiana en los países de Centroeuropa —por consiguiente de la creación de *correpetidores* de ópera en Austria y Alemania— la influencia de la ópera napolitana estaba decayendo. Las compañías italianas de ópera estaban tocando por toda Europa, incluso en tan lejana ciudad como la recién fundada San Petersburgo. Las estrellas italianas de la voz estaban también cantando por toda Europa, y algunas eran tan temperamentales como lo son hoy en día, requiriéndose directores y *correpetidores* para encontrar una forma de controlarlas. Una famosa soprano dramática, Cuzzoni, conocida por ser la más complicada, estaba ensayando en Londres con Händel. Él le dio la señal para empezar a cantar pero ella no quiso entrar. Händel esperó un momento, entonces repitió la señal. De nuevo nada. Él se levantó calmadamente, cogió a la Cuzzoni, y la arrastró a la ventana abierta: «Madame, o canta usted o la lanzo los tres pisos abajo. ¡Vos debéis ser el diablo, pero yo, yo soy Belzebú!» La mujer prefirió cantar a un viaje al mundo inferior.

El gran reformista de las interpretaciones de ópera en París, Lully, era su propio agente general, compositor, director, y un maravilloso preparador/entrenador de cantantes y la orquesta. Fue el primer director en emplear un bastón —una pesada vara con el que marcaba el pulso en el suelo—. Bastante a menudo él golpeaba a los músicos y cantantes si no interpretaban a su gusto. Y él dijo haber hecho pedazos un violín sobre la cabeza de uno de sus violinistas. Todo esto, ni que decir tiene, tuvo lugar antes del momento de la unión entre músicos.

Mozart ensayaba con sus cantantes al piano. Él debió haber sido un maravilloso preparador de su propia música, aunque no todos los compositores tienen la paciencia de montar sus propias obras. Mozart, sin embargo, había delegado en la persona del director Joseph Weigl, que asumió la dirección de «Le Nozze di Figaro» después de las primeras cinco interpretaciones. En Praga, durante los ensayos para la primera interpretación de «Don Giovanni», fue el director checo Kucharz quien ayudó a Mozart a ensayar con la orquesta. Kucharz hizo además las primeras partituras vocales para «Le Nozze di Figaro» y «Don Giovanni».

Cuando «Die Zauberflöte» estaba ensayándose en Viena, Mozart estaba ocupado en Praga con los preparativos para una primera interpretación de

gala de «Titus». En su ausencia, el joven director J. B. Henneberg ensayó con los cantantes y la orquesta e hizo tan buen trabajo que Mozart, después de dirigir el primer par de interpretaciones, devolvió la dirección musical de «Die Zauberflöte» de nuevo a Henneberg. Esto permitió a Mozart aparecer entre bastidores durante la representación y pasarlo realmente bien confundiendo a sus cantantes. En un momento cogió el glockenspiel de entre bastidores de las manos del director asistente, a quien correspondía supuestamente tocarlo mientras Papageno en el escenario hacía algo para cubrir el expediente, agitando su falso glockenspiel, y tocaba las campanillas a propósito antes de que la señal musical hubiera llegado, esperando confundir a Papageno. Pero Schikaneder Junior, el Papageno, no podía ser confundido. Rápidamente improvisó, golpeando su pequeño glockenspiel y gritándole, «¡cállate!» De este modo, él y el público rieron los últimos. En la base de esta pequeña historia, que fue contada por el propio Mozart, podemos hablar de un maestro asistente encargado de tareas entre bastidores.

Una historia similar, pero sin el sentido del humor de Schikaneder, ha sido atribuida a Puccini. En una interpretación de «Tosca» en el Covent Garden, tuvo un juguetón deseo de tocar las campanas entre bastidores, una difícil labor temida por todos los *correpetidores* y directores asistentes. Puccini naturalmente lo hizo muy mal. Después de la interpretación, el director, Mugnone, atormentó entre bastidores, vociferando, «¿qué asno ha tocado las campanas esta noche?» El cronista queda en silencio respecto a la reacción de Mugnone cuando descubrió que el mismo Puccini era el culpable.

Los *correpetidores* de ópera durante el siglo XVIII y comienzos del XIX fueron colocados en posiciones como la de *Hilfskapellmeister* (directores auxiliares), muy similar a lo que sucede en Austria y Alemania hoy, donde los grandes directores de nuestro tiempo aprendieron su oficio como *correpetidores*. Aunque no tengo pruebas directas, creo que la especialización en *correpetición* de ópera se afianza con la tremenda reforma que Carl Maria von Weber emprendió en Praga en 1813. Él fue el primer *Operndirektor* (director de ópera) en organizar suficientes ensayos a piano para sus artistas. Para este propósito realmente necesitaba *correpetidores*, que no tendrían tiempo de hacer nada más aparte de ensayar con los cantantes. La primera vez que se menciona el término «*correpetidor*» en los anales de la Ópera de Viena fue por un tal Johann Coci (presumiblemente de Bohemia) que trabajó en la casa de la ópera desde 1849 hasta 1869. El primer director de bandas entre bastidores (internas) en Viena, Josef Kaulich, trabajó desde 1854 hasta 1885, el primer director de coro desde 1849 a 1870, el primer preparador de ballet de 1864 a 1875.

Con las complicadas producciones del Ciclo del Anillo de Wagner y otras de sus óperas en Múnich y Bayreuth, la edad dorada de los *correpetidores* de ópera comenzó. El joven Anton Seidl, Hans Richter, y muchos otros tuvieron

su primera formación con Richard Wagner en Bayreuth. Arturo Toscanini es la excepción a la regla: él comenzó como un violonchelista y asumió una interpretación de «Aída» en Buenos Aires por una emergencia.

En el pasado, la *correpetición* de *Lied* era realizada por los acompañantes de grandes cantantes, que viajaban con ellos todo el año. Aún hoy, algunos cantantes e instrumentistas contratan a sus acompañantes básicamente durante todo el año: Franz Rupp para Marian Anderson y Emanuel Bay para Jascha Heifetz, por ejemplo. En cuatrocientos años de *correpetición*, el *correpetidor* ha alcanzado finalmente la mayoría de edad: ocupa una importante si no siempre apreciada posición detrás de las luces y entre bastidores en nuestra escena musical. Permanece también activo en su estudio, y los más famosos cantantes de ópera y concierto de nuestro tiempo lo son gracias a su formación con concienzudos *correpetidores*.

Dossier - Texto 3. El acompañante descarado. Prefacio del autor⁵⁸

La expresión cotidiana de que los buenos acompañantes nacen, pero no se hacen, es algo con lo que no estoy de acuerdo. Acompañar es un arte adquirido. Un estudiante puede ser guiado por un largo camino en la carretera que lleva a la capacidad. Más allá de un cierto punto, sin embargo, cada individuo tiene que aprender y beneficiarse por la experiencia. Esto quiere decir que un profesor puede enseñar a un estudiante a tocar notas de un acompañamiento de forma bastante bonita, pero el arte de acompañar y tocar juntos llegará al alumno como resultado de su propia experiencia, paciencia, y perseverancia.

He dado a este pequeño libro el título de «El acompañante descarado» porque eso, de hecho, describe mi actitud. Yo no soy un acompañante a tiempo parcial y no considero, como tanta gente ha hecho, la interpretación de acompañamientos como una pasadera a cosas más dignas. El trabajo del acompañante es suficientemente encomiable por sí mismo, como he tratado de mostrar.

«El acompañante descarado» fue escrito, en el fondo, con la esperanza de que esto pudiera indicar las líneas a lo largo de las cuales un potencial seguidor del gentil arte del acompañamiento podría trabajar; fue escrito para despertar más interés en —y mostrar la importancia de— el acompañamiento, con el fin de que ese aprecio y disfrute de la buena música pueda ser ampliado y enriquecido a aquellos que no están informados de su significado.

Pero mi fin último es inducir más a los estudiantes de piano o pianistas aficionados a dedicarse a acompañar en sus carreras o por su propio placer. (Aquellos que no han tenido la experiencia de tocar juntos pueden difícilmente

⁵⁸ MOORE, Gerald. *The Unashamed Accompanist*. London: Ascherberg-Hopwood & Crew Ltd., 1943, p. vii.

imaginar el deleite que esta rama de hacer música brinda.) Para la mayoría de nosotros son —lo mejor. Feroz competición cultivará un más alto nivel. Esto, en su vuelta, afectará y mejorará el trabajo del cantante y el instrumentista que depende del acompañante siempre para tener respaldo— a menudo por inspiración.

Mi modestia, aunque no excesiva hasta el punto de lo insano, me impulsa a disculparme por mi siempre demasiado frecuente uso de la primera persona del singular, pero no podría utilizar otra fórmula cuando ponga por escrito estos pocos pensamientos que nacieron de mi propia experiencia.

Dossier - Texto 4. Compañerismo⁵⁹

Por qué más estudiantes de piano no se dedican al arte de acompañar es una cuestión que me deja perplejo. Posiblemente la respuesta es que hay más gloria y *glamour* en la carrera de pianista solista. Su nombre está impreso en grandes letras, mientras que el nombre del acompañante es puesto al pie del cartel —de hecho, las imprentas sienten un diabólico placer al usar la fuente más pequeña de que disponen para ellos—. Unos pocos estudiantes se dedican al acompañamiento como una idea *a posteriori*, porque se han salido del borde del camino; el avance ha sido demasiado duro para ellos en la carrera de pianistas solistas, con que entran, de mala gana, en las categorías de aspecto extraño de los acompañantes. Tanta gente logra el pequeño éxito, sin embargo, que ellos están obstaculizados por dos desventajas —primero, su formación, aparte de la técnica de interpretación pianística, no les aporta las competencias fundamentales que un pianista de grupo necesita; y en segundo lugar, sus corazones no están en el oficio, porque ellos tienen un ojo constantemente clavado en el ancestral grupo de los solistas, esperando saltar de nuevo allí a la primera oportunidad.

Sir Landon Ronald me dijo cuando yo era un hombre joven: «El mundo está abarrotado de brillantes pianistas solistas, pero hay pocos buenos acompañantes apreciados en el campo.» Pensé aquella vez que los acompañantes eran indignos; imaginé que el acompañante era una especie de *caddie* que portaba el violín del violinista. Pero el consejo de un sublime músico como Ronald no iba a caer en saco roto, y después de algunos años de trabajo y experiencia empecé a darme cuenta de cuán importante e interesante podía y debía ser la vida musical de un acompañante. La concepción popular de un acompañante satisfactorio (que es, desde una bastante modesta individualidad de indudable sobriedad, elegante pero no llamativa, visto pero no oído, un afable autómatas, obedientemente seguidor del solista y rebosante de simpatía y discreción en cada poro) era algo que no podía ser reconciliado con la naturaleza del trabajo que yo tenía que hacer. Solo en las más raras ocasiones, pensé, podría el acompañante estar

⁵⁹ *Ibid*, pp. 1-6.

satisfecho con proveer un discreto murmullo en la sombra. Semejante actitud arruinaría las obras de compositores de primera fila. La verdad de esto está clara en la parte de piano de la pieza para violín «La Fuente de Aretusa» («La fontaine d'Aréthuse») de Szymanowski, o de la canción «El Rey de los Elfos» («Der Erlkönig») de Schubert y cientos de otras obras que debería mencionar.

La importancia vital de los acompañamientos en estos difíciles ejemplos es obvia, pero no son importantes meramente por su dificultad técnica. La parte de piano de una simple canción de Schubert es por sí sola tan importante como la de «El Rey de los Elfos», y por su simplicidad, por su desnudez, da al pianista que tiene cualquier pretensión de ser musical mucho más sobre lo que pensar.

La asociación de compañerismo entre cantante y pianista es un asunto al 50 % equitativo tanto seguramente como la relación entre violinista y pianista en, pongamos, la *Sonata Kreutzer* de Beethoven. Que el violinista pueda recibir unos honorarios más elevados que el pianista acompañante (a diferencia del virtuoso del piano), que el nombre del cantante pueda aparecer amenazante para el suyo, por ser el gran nombre que se lee en el buzón,... No hay nada que hacer con esto. Nosotros debemos tener almas por encima de tan mundanas y obscenas cosas.

La primera cuestión que un violinista o una cantante pregunta cuando se le ofrece un contrato/compromiso es «¿quién es el acompañante?». (Si tiene una disposición mercenaria puede pedir primero información sobre sus honorarios, pero la experiencia y la habilidad del acompañante será su segunda y más acuciante pregunta.) Para el solista, un buen acompañante significa trabajo disfrutable. Trabajo divertido significa buen trabajo. Es una pena que algunos promotores de conciertos no atribuyan tanta importancia al acompañante como dan al solista. La perspectiva de que él no contribuye al éxito del concierto más que el encargado del guardarropa en la otra punta del auditorio es ahora demasiado imperante. El resultado es que el promedio de honorarios por el acompañante joven, que tiene todavía que crearse un nombre, no es elevado. Si los emolumentos fueran hechos un poco más atractivos habría más aliciente para que estudiantes serios del piano tomaran una carrera de acompañante. Esto persiste en que el nivel generalizado de la interpretación debería alcanzar un nivel más alto, para que los hombres «al piano» puedan hacer o deslucir un concierto.

Ningún buen compositor escribe un acompañamiento como idea *a posteriori*, porque este debe ser la base de la estructura musical completa. Cualquier pieza de música con un acompañamiento pobremente escrito o pobremente interpretado es un fracaso. Si quiere una muestra de un acompañamiento aburrido y poco imaginativo mire en cualquiera de las Danzas Españolas de Sarasate. Ciertamente, la escritura de violín es más agradecida, ya que Sarasate era un gran violinista. Pero él no sabía casi nada sobre el piano. De hecho, los acompañamientos de

Sarasate parecen haber sido una idea *a posteriori*: meramente suministran un monótono fondo. Consecuentemente, estas piezas, mientras que son «eficaces» en el sentido barato del término, carecen de valor desde un punto de vista musical, por la debilidad de la parte de pianoforte.

No, la oportunidad del pianista acompañante se presentará por sí sola en realmente buena música y él debe ver en ella que hay una adecuada relación entre las dos partes, no porque él, el hombre al piano, quiera atraer excesiva atención hacia él, sino porque se lo debe al violinista o cantante para quien está tocando. Y por encima de todo se lo debe al compositor. El pianista por sí mismo tiene todo por ganar de este reparto de responsabilidad, y es que ello hará su propio trabajo más que interesante, y, en adición, aliviará el agobio del solista sensible. Por supuesto el solista insensible no lo percibirá, mientras todos los acompañantes sudarán probablemente con él.

El oficio de un acompañante es uno de los más variados en toda la música. Para mostrar la amplitud de su repertorio, aquí hay un sumario a grandes rasgos: La literatura solista de violín y de cello así como las sonatas y conciertos para estos instrumentos; los tríos de piano, etc.; el repertorio de ópera y arias de oratorio (dúos de ópera, cuartetos, etc.) y el inmenso repertorio de canciones (soprano, contralto, tenor, barítono y bajo) que puede estar en cualquier idioma; acompañamientos a solos para instrumentos de viento —el oboe, flauta y clarinete—. ¿He omitido algo? Posiblemente, ya que la lista es interminable.

Considere la variedad de estilos de toque y la aproximación mental que se necesita, por ejemplo, en la música de Schubert por un lado y en la música de Debussy por el otro. Los estilos de estos dos compositores son polos opuestos, tanto como la lengua alemana lo es de la francesa, y la poesía de Goethe de la de Verlaine. Y nosotros, acompañantes, debemos ser expertos en ello e intimar con cada uno. Los solistas tienen esta ventaja sobre nosotros, que el violinista no está obligado a aprender la música escrita para el cello; las sopranos no están, al menos hasta ahora que yo sepa, obligadas a conocer las canciones de bajo. De nuevo, los solistas deben especializarse. Un cantante puede especializarse en canción francesa, o *Lied* alemán; los violinistas pueden especializarse en Bach. Pero no los acompañantes: nosotros debemos ser todas las cosas para todos los hombres. En sucesivos días se nos puede pedir que toquemos un recital de canción española, luego las dos sonatas de clarinete o viola de Brahms y a continuación el ciclo de canciones «Die Winterreise» (Viaje de Invierno) de Schubert, un recital de canciones francesas modernas (o, deberíamos decir, canciones rusas, escandinavas o italianas) y podríamos rematar una no excepcional semana con un violinista cuya especialidad es Bach y Beethoven. Semejante lista de compromisos no preocuparía a un acompañante si él fuera un experimentado artista, aunque no puedo negar que yo he vivido ocasiones en que me he desplomado en el fondo de un sillón en el camerino

con un suspiro de alivio, mientras el violinista o cellista tocaba una suite de Bach sin acompañamiento —fuera de mi escucha, por supuesto. A riesgo de ser acusado de pedantería musical o esnobismo, declaro que estoy completamente a favor de Bach sin acompañamiento; ¡de hecho yo mismo soy el más agradable acompañante del mundo cuando llega algo sin acompañamiento!

Repito mi pregunta: ¿Por qué no desvían más estudiantes de piano su atención del trabajo solo y se dedican al acompañamiento? Está repleto de trabajo para todos nosotros; cuantos más haya más perspicaz será la competencia, y en consecuencia nuestro trabajo alcanzará un nivel más elevado. Entonces, y solo entonces, ascenderá el estatus de acompañante, y seremos reconocidos como artistas en nuestro propio derecho, y no como meros accesorios.

Mi consejo a cualquiera deseoso de convertirse en un acompañante es simple y puede seguirse fácilmente. Dile a un profesor de canto que eres pianista y que te pones a su disposición para tocar en clases de canto. Esto puede ser aburrido al principio, pero aquí darás el primer paso hacia aprender cómo acompañar, aprenderás los caminos de los cantantes y un poco sobre emisión de voz; comenzarás a asentar una base para el enorme repertorio que el acompañante hecho y derecho necesita. Después de algunos meses de esto, el profesor te pedirá que prepares a uno o dos de los alumnos por ti mismo, (manteniéndolos en tempo, corrigiendo sus notas falsas, etc.) y más tarde más gente acudirá a ti para este tipo de trabajo. El resultado de todo esto es que tú serás entonces un acompañante profesional, pobre pero honesto. Estarás finalmente a rebosar de trabajo en el estudio y en público si te tomas tu trabajo seriamente y consideras tu trabajo como un oficio a tiempo completo.

Es este país a día de hoy hay muchas mujeres acompañantes que tocan en clases de profesores de música, o que son utilizadas para propósitos de «*correpetición*». Pero ellas nunca parecen llegar a ser conocidas, o emergen del estudio. Esto es por lo que un prejuicio pasado de moda sigue persuadiendo a algunos solistas que dicen: «Me gusta realmente tener un hombre en el piano.» A riesgo de estropear mi propia posición, pregunto, ¿por qué ha de ser un hombre? En estos días en que las mujeres pueden girar su mano ante algo que para mí es un enfoque intolerante. Personalmente, si yo fuera un solista, no pondría ninguna objeción a que una mujer me acompañara —a cualquier sitio.

No me siento avergonzado de llamarme a mí mismo acompañante, y todavía para más que pocos es una seña que quiere decir que el propietario es de una casta ligeramente inferior. Mi adorable tía no es la única persona que me pregunta por qué no me convierto en un pianista solista —incluso músicos me han hecho esta misma pregunta—. Todavía alguno debe tocar acompañamientos y este es el oficio que yo amo. Si hombres de tiempos recientes como Nikisch, Bruno Walter, Hamilton Harty y Landon Ronald pudieron hacerlo, entonces esto es suficientemente bueno para mí —y para usted.

Algunos tenistas y golfistas prefieren jugar solos al juego en equipo, pero a mí me gusta la asociación. Así que deje al pianista solista tener el estremecimiento y la gloria de tocar una mano solitaria. Debería continuar, creo, para conseguir mostrar el entusiasmo musical de la colaboración y del placer que viene del perfecto trabajo en equipo.

Dossier - Texto 5. Conclusión⁶⁰

No perturbaré al lector con un prolijo catálogo de los atributos que los buenos acompañantes han de poseer.

¿Necesitamos tacto, con la horrible etiqueta que es tan a menudo atribuida a nosotros? No necesitamos ni más ni menos de ello que alguien en cualquier otro camino de vida. Si es diplomático abstenerse de atacar a algunos de los exasperantes solistas con quien hemos de lidiar... —entonces, supongo, somos diplomáticos.

¿Se espera de nosotros que seamos obedientes, obedecer sin cuestionar los antojos y caprichos de quienquiera que estemos acompañando? Creo que he hecho estallar ese concepto en este pequeño libro. Yo aún persigo con implacable odio una crítica a quien, en el tenue y distante pasado, me juzgó con esta incierta cualidad.

¿Deberíamos pasar todos nuestros días y todas nuestras noches siendo «agradables»?

Mas yo podría seguir mucho tiempo en esa tensión. Estos epítetos son lanzados a todos los acompañantes de vez en cuando. Yo personalmente puedo soportarlo si solo recibo de uno en uno y de vez en cuando, pero si fuera alguna vez descrito como un «diplomático/discreto, obediente y agradable acompañante» debería sentir que este fue otro y más educado modo de llamarme «gusano».

El pianista de grupo o el acompañante o el hombre «al piano» para ser valorado primeramente en su trabajo no necesita ser un superhombre. ¡Cuando lo describí como a un santo en una página anterior estaba tan solo aludiendo —a su paciencia y largo sufrimiento— a su bella naturaleza!

Necesita por supuesto ser un buen pianista, necesita imprescindiblemente buen oído, y necesita irrenunciablemente un cerebro sensitivo musicalmente.

Extraordinariamente relevante, además: necesita imprescindiblemente en su constitución química, ese depósito de todos los sentimientos humanos, origen de poesía, fuego y romance, esto es, un corazón.

⁶⁰ *Ibid*, p. 77.

Bibliografía

Bibliografía impresa

Bibliografía impresa general. Diccionarios enciclopédicos, de la lengua, del arte y de la música consultados

- APEL, Willi (ed.). *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge (EE.UU.): Harvard University Press, 1944.
- DARRELL, Robert Donaldson. *Schirmer's Guide to Books on Music and Musicians*. New York: G. Schirmer, Inc., 1951.
- FINSCHER, Ludwig (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel - Stuttgart: Bärenreiter Verlag und J. B. Metzler, 2007.
- HARTEN, Uwe. Deutsch, Helmut. En FLOTZINGER, Rudolf. *Oesterreichisches Musiklexikon*, publicado en Viena: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002.
- HILLER, Johann Adam. *Anweisung zum musikalisch richtigen Gesange*. Leipzig: J. F. Junius, 1774.
- HONEGGER, Marc (ed.). *Dictionnaire de la Musique: Science de la Musique, Technique, Formes, Instruments*. Paris: Éditions Bordas, 1976.
- LOZANO, Clemente, PAHISA, Jaime (dir.) y TORRELLAS, A. Albert (dir. y ed.). *Diccionario de la música ilustrado: Terminología, historia, biografía, bibliografía, organografía, coreografía, iconografía, retratos, autógrafos*. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones, s.f. (c. 1920).
- MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Facsímil de la edición de 1739 publicado en Kassel - Basel: Bärenreiter Verlag, 1954.
- PRÓJOROV, Aleksandr (ed.). *Great Soviet Encyclopedia*. Traducción a cargo de autores diversos publicada en Londres: Macmillan Publishers, 1974-83, a partir de la tercera edición de la Большая советская энциклопедия, publicada en Moscú: Советская Энциклопедия, 1969-78.
- RIEMANN, Hugo. *Dictionary of Music*. Traducción a cargo de SHEDLOCK, J. S. publicada en Londres: Augener & Co., s.f. (c. 1896).
- , *Musik-Lexikon*. Edición póstuma a cargo de EINSTEIN, Alfred publicada en Leipzig: Max Hesses Verlag, 1919.
- SADIE, Stanley y TYRRELL, John (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Oxford University Press, 2001.
- SIMPSON, John y WEINER, Edmund (ed.). *Oxford English Dictionary Online*. Versión actualizada (constantemente) de lo que fuera la segunda edición impresa, publicada en Oxford: Oxford University Press, 1989.

Bibliografía impresa específica. Libros y publicaciones sobre *correpetición* o relacionados con ello

- ADLER, Kurt. *The Art of Accompanying and Coaching*. New York: Da Capo Press Inc. & Plenum Publishing Corporation & University of Minnesota Press, 1976.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Composición para el cine. El fiel correpetidor*. Traducción a cargo de VIEJO VIÑAS, B., GÓMEZ SCHNEEKLOTH, A. y BROTONS MUÑOZ, A., en edición de TIEDEMANN, R. publicada en Tres Cantos: Ediciones Akal S.A., 2007.
- ANÓNIMO. *Hof-/Staatstheater Stuttgart: Bände, Kostümbilder und Objekte (Bestand). Instruktionen für das Theaterpersonal*. Stuttgart: Landesarchiv Baden-Württemberg, Abt. Staatsarchiv Ludwigsburg (E 18 VII Bü 255), 1806-1945.

- ARNOLD, F. T. *The Art of Accompaniment from a Thorough Bass*. London: Oxford University Press, 1931.
- BETZ, Wilhelm. *Das Wiener Opernhaus 1869-1945*. Zürich: The Central European Times Verlag A.G., 1949.
- BESCHOFF, Hermann. *Das deutsche Lied*. Berlin: Bard und Marquard & Co., 1905.
- BIE, Oskar. *Das deutsche Lied*. Berlin: S. Fischer Verlag, 1926.
- BOS, Coenraad V. *The Well-Tempered Accompanist*. Bryn Mawr (EE.UU.): Theodore Presser Co., 1949.
- CLARK, Mark Ross. *Singing, Acting and Movement in Opera: A Guide to Singer-getics*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.
- COOPER, Martin. *French Music from the Death of Berlioz to the Death of Fauré*. New York: Oxford University Press, 1957.
- CREUZBURG, Heinrich. *Das Operntheater: Aus der Sicht der musikalischen Einstudierung*. Berlin: Astoria Verlag, 1985.
- DELANEY, Stephen. Zur Definition von Rolle und Kompetenzen des Korrepetitors in der Gesangsausbildung: Eine Pilotstudie an österreichischen Universitäten. En la revista *Vox humana*, ejemplar de 2014, junio, pp. 21-29.
- DRINKER, Henry S. *Bach's Use of Slurs in Recitativo Secco*. Merion (EE.UU.): Publicado por el propio autor, s.f.
- ENGELMANN, Norbert. *Bläserklasse Klavier Korrepetition (2 Teile)*. Kassel: Bärenreiter-Verlag und Gustav Bosse, 2011-2013.
- FREER, Dawson. *The Teaching of Interpretation in Song*. London: Evans Brothers Ltd., 1924.
- FRIEDLÄNDER, Max. *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1903.
- FURRER, Ulrich. *Der Korrepetitor: Ein Handbuch über die musikalische Arbeit mit Sängern für Oper und Konzert*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1992.
- GOLDOVSKY, Boris y SCHOEP, Arthur. *Bringing Soprano Arias to Life*. New York: G. Schirmer, 1973.
- GREENE, Harry P. *Interpretation in Song*. London: Macmillan Co., 1924.
- GÜLER, Demirova. Korrepetitörlük Meslegine Genel Bir Bakis (*Una panorámica general sobre la profesión del acompañamiento*). En la revista *Afyon Kocatepe University Journal of Social Sciences*, vol. XII, issue 1, ejemplar de 2010, junio, pp. 255-273.
- HALL, James Husser. *The Art Song*. Norman (EE.UU.): University of Oklahoma Press, 1953.
- HARTMANN, Rudolf. *Handbuch des Korrepetierens: zur Psychologie und Methodik des Par-tienstudiums*. Berlin: Max Hesses Verlag, 1926.
- HIEBNER, Armand. *Französische Musik*. Olten: Verlag Otto Walter, 1952.
- KATZ, Martin. *The Complete Collaborator*. Cary - New York: Oxford University Press USA, 2009.
- KELLER, Hermann. *Schule des Generalbassspiels*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1931.
- LEHMANN, Lotte. *More than Singing*. New York: Boosey & Hawkes, 1945.
- LIEBLING, Estelle (ed.). *The Estelle Liebling Book of Coloratura Cadenzas: Containing Traditional and New Cadenzas, Cuts, Technical Exercises, and Suggested Concert Programs*. New York: G. Schirmer, 1943.
- LINDO, Algernon H. *The Art of Accompanying*. New York: G. Schirmer, 1916.
- MILLER, Richard. *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique*. New York: Schirmer Books, 1986.
- , *On the Art of Singing*. New York: Oxford University Press, 1996.
- MONTGOMERY, Alan. *Opera Coaching: Professional Techniques and Considerations*. New

- York: Routledge-Taylor & Francis Group LLC, 2006.
- MOORE, Gerald. *The Unashamed Accompanist*. London: Ascherberg-Hopwood & Crew Ltd., 1943.
- , *Singer and Accompanist*. New York: Macmillan Co., 1954.
- , *Farewell Recital: Further Memoirs*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1979.
- MOSER, Hans Joachim. *Das deutsche Lied seit Mozart*. Berlin: Atlantis Verlag, 1937.
- OCHS, Siegfried. *Der deutsche Gesangsverein*. Berlin: Max Hesses Verlag, 1926.
- RICCI, Luigi. *Variazioni – Cadenze – Tradizioni per Canto (4 Vol.)*. Milan: G. Ricordi & C. Edition, 1937-41.
- ROSTAND, Claude. *French Music Today*. New York: Merlin Press, 1957.
- ROVETTA, Michele. Korrepetition. En KAMMERTÖNS, Christoph y MAUSER, Siegfried (ed.). *Lexikon des Klaviers: Baugeschichte, Spielpraxis, Komponisten und ihre Werke, Interpretieren*. Laaber: Laaber Verlag, 2006, pp. 440-442.
- SCHERING, Arnold. Zur Geschichte des begleiteten Sologesangs im 16. Jahrhundert. En la revista *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, vol. XIII, 1911, pp. 190-196.
- SCHNEIDER, Max. Die Begleitung des Secco Rezitativs um 1750. En la publicación *Gluck Jahrbuch*, vol. III, 1917, pp. 88-107.
- , *Zur Geschichte des begleiteten Sologesangs*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1918.
- SINGER, Martial. *An Interpretative Guide to Operatic Arias: A Handbook for Singers, Coaches, Teachers, and Students*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1983.
- SIRERA, Belén. *El piano en la danza: Investigación musicológica*. Madrid: Editorial Alpuerto S.A., 2009.
- STENGER, Alfred. *Wege zum Korrepetieren: Musikalische Gestaltung von Opern-Klaviersauszügen*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag und Heinrichshofen Bücher, 2009.
- STILZ, Ernst. Über harmonische Ausfüllung in der Klaviermusik des Rokoko. En la revista *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, vol. 13, 1930-31, pp. 11-20.
- TELLO, Isaac. *El acompañamiento pianístico de la danza: la improvisación como recurso creativo*. Directora: Dra. D^a Elena Esteban Muñoz. Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Expresión Musical y Corporal, 2015.
- TEMES, José Luis. *El siglo de la zarzuela*. Madrid: Ediciones Siruela, 2014.
- THOMSON, Virgil. *Music with words, a Composer's View*. New Haven & London: Yale University Press, 1959.
- TORCHI, Luigi. L'accompagnamento degli instrumenti nei melodrama Italiani nella prima metà del seicento. En la *Rivista Musicale Italiana*, vol. I, 1894, pp. 7-38.
- VARIOS. *Metodología de concertación musical de danza*. Madrid: Departamento de Música del Real Conservatorio Profesional de Danza de Madrid, 2004.
- VEIT, Matthias. *Unterricht im Fach Korrepetition für Sänger*. Sin publicar, 2005.
- WATANABE, Osami. オペラ ニオケル ピアノ バンソウホウ ニ ツイテ モーツァルト カゲキ フィガロ ノ ケツコン ダイ 2 マク フィナーレ オレイ ニ (*Un estudio del acompañamiento de ópera a piano: Con un ejemplo de Las Bodas de Figaro (Finale), de Mozart*). Yamagata: Yamagata University, 2002.
- WICHMANN, Kurt. *Vom Vortrag des Rezitativs und seiner Erscheinungsformen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1965.
- ZUCKERKANDL, Viktor. *Musikalische Gestaltung der grossen Opernpartien*. Berlin: Max Hesses Verlag, 1932.

Bibliografía digital

Bibliografía digital general. Diccionarios en red, bases de datos y catálogos de bibliotecas consultados con frecuencia a lo largo de la elaboración del trabajo

JESÚS CAMPO IBÁÑEZ

- Base de datos de Iberlibro
<<http://www.iberlibro.com/servlet/SearchResults?kn=korrepetitor&sts=t&cx=0&y=0>>
- Base de datos de *Internet Archive*
<<https://archive.org/details/RiemannMusiklexikon10tea1922>>
- Biblioteca del RCSMM
<<http://www.madrid.org/opacons/cgi-bin/abnetcl/O8054/ID0d2870dd?ACC=101>>
- Biblioteca Nacional de España
<<http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>>
- Bibliothèque Nationale de France*
<<http://www.bnf.fr/>>
- Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*
<<http://www.bnrcrm.librari.beniculturali.it/index.php?it/2/cataloghi>>
- Censo-guía de archivos de España e Hispanoamérica
<<http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/fondoDetail.htm?id=566910>>
- Deutsches Musikinformationszentrum*
<<http://www.miz.org/institutionen/oeffentliche-musikbibliotheken-s30>>
- Deutsche National Bibliothek*
<<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/>>
- Diccionario en red de la Real Academia de la Lengua Española
<<http://dle.rae.es/>>
- Dictionnaire online del Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales de France*
<<http://www.cnrtl.fr/definition/r%E9p%E9titeur>>
- Elektronische Bibliothek Schweiz*
<<http://www.e-lib.ch/>>
- Enciclopedia *Larousse*
<<http://www.larousse.com/es/diccionarios/ingles-espanol/patience/27047>>
- Landesarchiv Baden-Württemberg*
<<http://www.landearchiv-bw.de/plink/?f=2-2052&a=fb>>
- Library of Congress of Washington*
<<http://catalog.loc.gov/>>
- Österreichische Nationalbibliothek*
<<http://www.onb.ac.at/>>
- Oxford English Dictionary Online*
<<http://www.oed.com/>>
- Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz*
<<http://staatsbibliothek-berlin.de/>>

Wikipedia®

- DESCONOCIDO. Artículo *Korrepetitor*. Accesible en <<http://de.wikipedia.org/wiki/Korrepetitor>>, según repetidas consultas durante julio de 2014 y comprobación del 30 de mayo de 2015.
- DESCONOCIDO. Artículo *Répétiteur*. Accesible en <<http://simple.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9p%C3%A9titeur>>, según repetidas consultas durante julio de 2014 y comprobación del 30 de mayo de 2015.
- DESCONOCIDO. Artículo *Répétiteur*. Accesible en <<http://en.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9p%C3%A9titeur>>, según repetidas consultas durante julio de 2014 y comprobación del 30 de mayo de 2015.

Otra bibliografía digital. Blogs, artículos en red y vídeos

- (2008, 20 de mayo). Usuario del blog llamado «Que es?». *Pianista correpetidor. El pianista acompañante* [opinión]. Accesible en <<http://cantoudea.blogspot.com.es/2008/05/pianista-correpetidor.html>>, según consulta del 4 de septiembre de 2013.
- (2009, 08 de enero). GOERTZ, Wolfram. Die Alleskönner. En la versión digital del periódico *Die Zeit* [artículo]. Accesible en <<http://www.zeit.de/2009/03/Korrepetitoren>>, según consulta del 4 de septiembre de 2013.
- (2012, 04 de mayo). DAAD Colombia - Estudiar Artes y Música en Alemania [vídeo]. Accesible en <<https://www.youtube.com/watch?v=0cxuKXAjMOM>>, según consulta del 5 de septiembre de 2013.
- (2012, 29 de junio). *Künstlereingang Folge 2 | Was ist ein Korrepetitor?* [vídeo]. Accesible en <<https://www.youtube.com/watch?v=ChMSPak9n9g>>, según consulta del 5 de septiembre de 2013.
- (2013, 21 de marzo). *Evaristo entrevista a Patxi Aizpiri* [vídeo]. Accesible en <<https://www.youtube.com/watch?v=ep1ZkrycNIE>>, según consulta del 5 de septiembre de 2013.

MATEMÁTICAS Y MÚSICA: HACIA EL CONTROL DE LA EVOLUCIÓN DEL MATERIAL SONORO¹

 Alumno, Pedro GÓMEZ MARTÍNEZ*

 Tutor, Dra. D^a. Teresa CATALÁN SÁNCHEZ**

Resumen

El uso de las matemáticas como medio para describir el mundo se remonta a los albores de la humanidad. La composición musical no ha sido ajena a esta práctica. A lo largo de este artículo se presentan algunas de las técnicas más usadas en la historia musical reciente, como es el caso de los modelos de Markov, movimiento Browniano, técnicas combinatorias, algoritmos genéticos, autómatas celulares, fractales, atractores y mapas logísticos. En todos los casos se proporcionan, además de la explicación teórica, posibles ejemplos de su uso en el proceso compositivo. Para terminar, se aborda la creación de una pieza original para banda sinfónica, *Fractal Cosmology*, que combina

¹ Extracto del Trabajo de Investigación fin de Carrera tutorizado por la catedrática de Composición D^a. Teresa Catalán y presentado en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid para la obtención del Título Superior de las Artes Escénicas en la especialidad de Composición.

* Pedro Gómez nace en Calasparra (Murcia) en 1982. Ha estudiado Ingeniería de Telecomunicación en la *Universidad Politécnica de Valencia* y Composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con Teresa Catalán, recibiendo también clases de Benet Casablanca, Georg Friedrich Haas, Alberto Posadas, Ramón Lazkano y otros. En 1999 obtiene el 1º premio en el «1º Concurso Jóvenes Pianistas» del Conservatorio Profesional de Música de Murcia, y en 2012 el 2º premio en el «1º Concurso FIDAH para jóvenes compositores» por su obra para piano «Ítaca». Su música se ha estrenado en el Madrid, Valencia, Pamplona, Ituren (Navarra), Radziejowice (Polonia) y recientemente en la City University of New York (CUNY, USA), donde el flautista de vanguardia Julián Elvira interpretó su obra «End of the Certainties» para Flauta Prónimo y electrónica. Su trabajo actual se focaliza en el uso de modelos matemáticos y conceptos físicos para articular nuevas estructuras musicales. Además, es miembro fundador de *MI4 Creación Contemporánea*, un colectivo de jóvenes compositores que busca desarrollar estrategias que lleven la creación musical actual a nuevos espacios y audiencias. pedrogomezcomposer@gmail.com

** Teresa Catalán, compositora. Catedrática de Composición e Instrumentación en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Doctora en Filosofía del Arte por la Universidad de Valencia.

procedimientos compositivos tradicionales y técnicas como las anteriormente mencionadas, mostrando con ello que la presentación de un trabajo objetivo no está en absoluto reñida con la utilización de la creatividad y la voluntad del compositor en el lícito ejercicio de su albedrío.

Palabras clave: Matemáticas, música, composición algorítmica.

1. Introducción

El uso de las matemáticas como medio para describir el mundo se remonta a los albores de la humanidad. Partiendo de la enumeración de objetos, los seres humanos fueron incluyendo operaciones, relaciones de orden, elementos abstractos como el número 0, los números negativos, los racionales, los irracionales o los complejos, por citar unos hitos clave en el desarrollo de la lógica matemática y científica.

La música no es en absoluto ajena a este desarrollo. Desde que la primera persona produjo un sonido percusivo en su propio cuerpo o en una caja de resonancia hasta el momento actual, el pensamiento matemático ha estado detrás de la descripción del fenómeno musical y de su ordenación y sistematización. El descubrimiento de la serie armónica por parte de Pitágoras (o de los Pitagóricos) fue realmente el precursor, con milenios de antelación, de las teorías de descomposición de funciones periódicas y no periódicas de Joseph Fourier, que tanto se han usado no solo en música sino también en el campo de la física y las telecomunicaciones. La búsqueda de temperamentos capaces de ser usados con versatilidad fue fruto de un innumerable grupo de científicos a lo largo de los tiempos, implicando incluso a Leonhard Euler, el mayor matemático de la historia. Las teorías contrapuntísticas nacieron también de la ordenación y regulación de la intervállica entre sonidos. El desarrollo de la armonía es un proceso de incorporación progresiva de más armónicos superiores para generar verticalidades más complejas y enlazarlas en el tiempo. La técnica dodecafónica de la Segunda Escuela de Viena también es un ejemplo del uso del número como fuente de relación y estructuración. Y así podríamos seguir con muchos más ejemplos.

Si bien todo este conocimiento es importante, conviene resaltar que, mayoritariamente, se trata de conceptos que no están directamente relacionados con la composición, entendiendo «composición» como el arte de la parametrización temporal. Por sí misma, la serie armónica de un sonido fundamental no garantiza un desarrollo musical coherente y variado en el tiempo. Tampoco el uso de la serie dodecafónica se puede considerar matemáticas en sentido estricto, ya que no nos proporciona mecanismos controlados y modelables para organizar temporalmente el material y desarrollarlo.

Por ello, este estudio pretende focalizar su visión en diversas técnicas que nos ofrezcan un modo sólido y fundamentado de sostener una composición en el tiempo, garantizando unidad, variedad, buen trabajo en todos los aspectos, y un resultado que, independientemente del estilo o estética de la obra, pueda hacer que la música se sostenga por sí misma y sea de una factura indiscutible.

2. Principales métodos algorítmicos en la composición musical

A lo largo de la historia podemos encontrar numerosos casos de uso de elementos matemáticos para crear música: la técnica pseudoaleatoria que Guido d'Arezzo desarrolló alrededor del año 1026 para crear melodías a partir de un texto (ver NIERHAUS, 2009), el uso de números primos para las longitudes de las taleas en los motetes isorrítmicos de Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut o Guillaume Dufay a finales del siglo XIV y principios del siglo XV (ver NIERHAUS, 2009), la composición de un *minuetto* y un trío atribuida a Wolfgang Amadeus Mozart (ver DÍAZ-JEREZ, 2000 y LOY, 1989) a partir de varios fragmentos que se enlazaban según los resultados de sucesivas tiradas de dados, o más recientemente, la técnica de serialismo dodecafónico popularizada por la Segunda Escuela de Viena en las primeras décadas del siglo XX (ver SMITH BRINDLE, 1966).

Sin embargo, es importante resaltar dos aspectos definitorios de este tipo de planteamientos:

- Muchas de estas técnicas no están pensadas para el desarrollo de ideas musicales en el tiempo, que es el sustrato en el que fluye la música.
- Las pocas técnicas que sí permiten al compositor desarrollar las ideas musicales en el tiempo han sido utilizadas como algo puramente anecdótico, incluso como un juego.

Lo que en realidad nos interesa, como compositores, es incorporar a nuestro abanico de técnicas todas aquellas opciones que:

- Proporcionen mecanismos para generar materiales, sean del tipo que sean, y desarrollarlos en el tiempo de una manera controlada.
- Aseguren la coherencia y la robustez de la pieza, así como la variedad necesaria para mantener el interés del oyente.
- Garanticen el cumplimiento de los criterios musicales, instrumentales, fenomenológicos, y cualesquiera otros, de manera que ni las matemáticas ni ningún algoritmo sustituya al compositor como creador ni como responsable último del resultado de la pieza.

Las técnicas que se presentan a continuación cumplen con estas características, permitiendo la aplicación de un pensamiento matemático en la composición

musical, desarrollando ideas en el tiempo y controlando en todo momento el resultado obtenido.

2.1. Modelos de Markov

Un modelo de Markov es un proceso estocástico discreto dependiente del tiempo en el que existen unos determinados eventos (conocidos) y donde la probabilidad de que ocurra uno de ellos depende del evento inmediatamente anterior.

La característica de estos procesos es que el estado en un instante dado depende únicamente del estado anterior, y no del histórico previo. Por eso se habla de los procesos de Markov como «procesos sin memoria».

La siguiente figura ilustra el comportamiento de un modelo de Markov con cuatro estados, donde P_{ij} representa la probabilidad de transición entre el estado i y el j (siendo i y j estados cualesquiera):

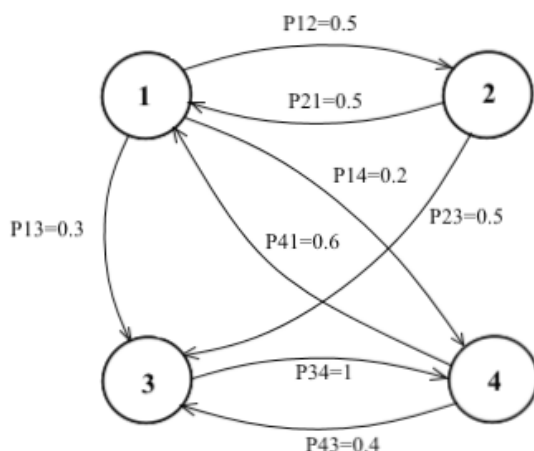


Figura 1: Diagrama de un modelo de Markov.

Los modelos de Markov pueden tener cualquier número de estados y cualquier tipo de probabilidades de transición entre ellos. Lo imprescindible, obviamente, es que las probabilidades de transición partiendo de un mismo estado sumen 1.

Además, los modelos de Markov pueden existir con tiempos discretos o con tiempos continuos. Si trabajamos con tiempos discretos, solo evaluaremos las probabilidades de transición en unos instantes dados (cada segundo, cada 10

segundos, o cuando determinemos). Entre esos instantes, el sistema no cambiará de estado. Por el contrario, si trabajamos con tiempos continuos, el sistema podrá cambiar de estado en cualquier instante de acuerdo a las probabilidades de transición previamente definidas. La formulación para trabajar con procesos de Markov discretos y continuos varía ligeramente (ver NIERHAUS, 2009), pero el concepto es el mismo.

Los posibles usos de esta técnica pasan siempre por el uso de un número de estados u otro, siendo crucial el significado que se le otorgue a cada uno y las probabilidades de transición que se asignen. Algunos ejemplos para usar modelos de Markov en la composición musical son:

- Diferenciación de secciones en cuanto a su instrumentación.
- Elección de ritmos o pies métricos.
- Modelado de la densidad de una obra.
- Obtención de secuencias melódicas.

Cabe mencionar que el compositor Iannis Xenakis usó modelos de Markov en varias de sus obras, como es el caso de *Analogique A* (donde los modelos de Markov servían para crear segmentos de diferente densidad).

Como se puede apreciar, el abanico de aplicaciones es muy amplio y, en cada una de ellas, las posibilidades para definir un proceso de Markov son tan abiertas que resulta imposible hablar de un resultado sonoro ligado a esta técnica. La estética resultante no tiene relación con la técnica usada, siendo esta última susceptible de adecuarse a los criterios éticos y estéticos del compositor.

2.2. Random Walk

El Random Walk (o en castellano, «camino aleatorio») es un tipo de proceso aleatorio que describe el recorrido que realiza una partícula que va dando sucesivos pasos pequeños y de carácter estocástico. Generalmente se modela como un proceso de Markov, aunque puede tener una formulación más compleja. Este método se denomina también «Movimiento Browniano» porque es el que describió el biólogo Robert Brown al observar pequeñas partículas que se encuentran en un fluido.

El fundamento del Random Walk es que una partícula, en cada instante de tiempo, podrá variar su posición una cantidad aleatoria no muy grande. De este modo, en cada nuevo instante de tiempo la partícula se va moviendo aleatoria pero acotadamente partiendo del estado anterior. Esto deriva en un movimiento gradual, sin saltos bruscos aunque imposible de modelar de manera determinista.

La siguiente figura muestra el comportamiento de ocho partículas diferentes que comienzan en el mismo punto y que están sometidas a movimientos de tipo Random Walk:

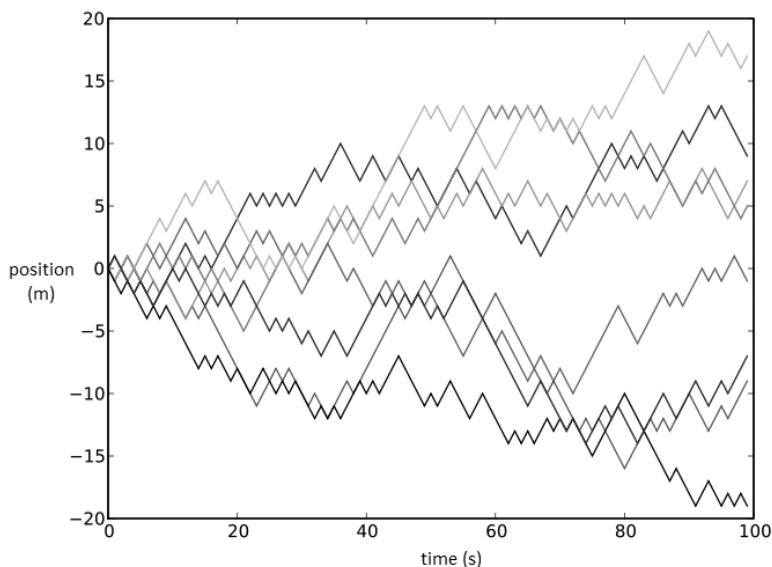


Figura 2: Ejemplo de Random Walk.

La formulación de este Random Walk se puede expresar de la siguiente manera:

Siendo $X(t)$ una trayectoria que empieza en $X(0)=X_0$, la posición en otro instante de tiempo viene dada por la expresión

$$X(t + \tau) = X(t) + \phi(\tau)$$

donde ϕ es una variable aleatoria que modela la ley para obtener el siguiente paso y τ es el intervalo de tiempo entre pasos sucesivos. Si se disminuye la longitud de τ a valores infinitesimales, obtenemos la formulación del Movimiento Browniano. Es decir, el Movimiento Browniano es un caso extremo de Random Walk. Ambos casos están relacionados con los fractales, como veremos más adelante, aunque hay una ligera diferencia entre ellos: el Random Walk genera un fractal discreto, mientras que el Movimiento Browniano es un fractal auténtico, continuo.

En el campo de la composición, lo más común es usar un Random Walk para modelar las alturas en función del tiempo. De esta forma, conseguiremos un patrón horizontal con una dosis de aleatoriedad pero sin saltos bruscos. Un ejemplo de este tipo de uso se puede encontrar en *Mikka*, una pieza para violín solo de Iannis Xenakis.

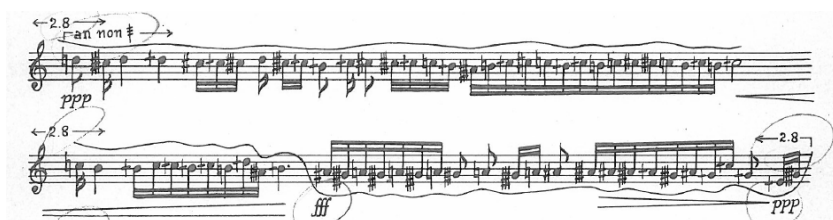


Figura 3: Fragmento de *Mikka* (Xenakis), compuesta usando la técnica de Random Walk.

No obstante, habría más posibilidades de aplicación de esta técnica. Lo fundamental es tener consciencia de la relación entre Random Walk y la obtención de cambios aleatorios pero acotados en algún parámetro musical.

2.3. Técnicas combinatorias

El fundamento de las técnicas combinatorias reside en tomar como punto inicial un set definido de materiales de cualquier tipo (melódicos, armónicos, texturales, gestuales) y establecer el discurso musical de acuerdo a las diferentes combinaciones que surgen de ellos. El número de posibilidades será diferente según consideremos combinaciones de elementos con o sin repetición, combinaciones donde el orden no importa o sí importa, permutaciones de un número menor de elementos, etc.

Tomando un set de m elementos, las técnicas combinatorias que existen son:

- **Variaciones de m elementos de orden n :** Consiste en tomar conjuntos de n elementos elegidos entre los iniciales, de manera que no exista la repetición y que el orden sí importe (es decir, el conjunto {AB} no es el mismo que el {BA} y tampoco existe el conjunto {AA} o el {BB}).
- **Variaciones con repetición de m elementos tomados de n en n :** Consiste en tomar conjuntos de n elementos de manera que se puede repetir y el orden sí importa. Es decir, existiría {AA}, {BB}, y en este caso no sería lo mismo {AB} que {BA}.
- **Permutaciones de m elementos:** En este caso, se toman todos los elementos y se buscan agrupaciones de esos m elementos de manera que el orden sí importa y no se puede repetir.
- **Combinaciones de m elementos de orden n :** En este caso, se toman conjuntos de n elementos de forma que no se permite repetir elementos en un conjunto y no importa el orden (es decir, la combinación {AB} es la misma que {BA}, pero no existiría la combinación {AA}).
- **Combinaciones con repetición de m elementos de orden n :** En este caso, se toman conjuntos de n elementos, pero sí se permite la repetición y no importa el orden (ahora sí existiría la combinación {AA}).

En cada caso, el número de conjuntos posibles a partir de los mismos **m** elementos es diferente. La siguiente tabla muestra un resumen de las diferentes técnicas combinatorias, enfatizando sus características y presentando la fórmula para obtener el número de resultados:

Técnica	Características			Fórmula
	Todos los elementos ²	Repetición	Orden importa	
Variaciones	No	No	Sí	$V_n^m = \frac{m!}{(m-n)!}$
Variaciones con repetición	No	Sí	Sí	$VR_n^m = m^n$
Permutaciones	Sí	No	Sí	$P_m = m!$
Combinaciones	No	No	No	$C_n^m = \frac{m!}{(m-n)!n!} = \binom{m}{n}$
Combinaciones con repetición	No	Sí	No	$CR_n^m = \frac{(m+n-1)!}{n!(m-1)!} = \binom{m+n-1}{n}$

Tabla 1: Técnicas combinatorias más usuales (conjunto de m elementos de orden n).

En el plano compositivo, el uso más frecuente que se ha hecho de ellas ha sido el de sistematizar la organización temporal de algunos parámetros musicales en función de las diferentes combinaciones/variaciones/permutaciones de los mismos. Por ejemplo:

- Estructuración de la macroforma en función de materiales iniciales y sus combinaciones/variaciones/permutaciones.
- Organización de la instrumentación a lo largo de la pieza
- Parametrización de la densidad textural a lo largo de la pieza.

Cabe mencionar que uno de los compositores que más usó las técnicas combinatorias en su música fue el español Francisco Guerrero. Sus obras *Ars Combinatoria* o *Zayin I*, entre otras, hacen uso de estas herramientas combinatorias para lograr una ordenación muy sistemática a lo largo del tiempo de un conjunto reducido de materiales diferentes, garantizando con ello la unidad y la variedad a lo largo de la pieza.

² Asumimos que $m > n$ para la elaboración de esta tabla. Si $m = n$, obviamente siempre usaremos todos los elementos en cada uno de los conjuntos de las técnicas aquí descritas.

2.4. Algoritmos genéticos

Los algoritmos genéticos están inspirados en las leyes que modelan la selección natural en el campo de la biología. El fundamento es someter una población de individuos (es decir, datos de algún tipo) a acciones aleatorias semejantes a las que actúan en la evolución biológica. Estas acciones se suelen denominar «operadores genéticos», y pueden ser de distintos tipos como «mutación», «recombinación genética» o «reemplazo». Tras ellas, se realiza una selección de los individuos obtenidos de acuerdo con algún criterio.

Las mutaciones permiten obtener mecanismos para evitar que un determinado algoritmo se vuelva predecible o termine estancado en un máximo o mínimo local. Un ejemplo de mutación puede ser la modificación de un bit de forma aleatoria, o una operación matemática en un momento dado elegido al azar. Las mutaciones generalmente están controladas por la llamada «probabilidad de mutación».

Los algoritmos genéticos pueden ser de muy diversos tipos, dependiendo de la forma en la que se apliquen los operadores genéticos y de la forma en la que se realice la selección de individuos adaptados. Un esquema sencillo del funcionamiento de un algoritmo genético es el siguiente:

- **Inicialización:** Generación aleatoria de una población inicial que contenga los distintos cromosomas que representan todas las posibilidades de la especie.
- **Evaluación:** Aplicación de un criterio determinado (conocido como «función de desempeño») para saber si ya se ha llegado a la población final o no.
- **Selección:** Elección de los cromosomas («cualidades») que serán cruzados en la siguiente generación. Interesará seleccionar los cromosomas que hayan tenido una función de desempeño muy buena, aunque existen multitud de criterios de selección diferentes.
- **Recombinación:** Es el principal operador genético y consiste en operar sobre dos cromosomas a la vez para generar dos descendientes que combinen las características de ambos. También se suele denominar como «cruzamiento».
- **Mutación:** Modificación aleatoria de parte del código genético de los individuos con el objetivo de generar cromosomas o características que quizás no existían en la población inicial.
- **Reemplazo:** Selección de los mejores individuos resultantes para así formar la siguiente generación de la población. Aquí se volvería de nuevo a la Evaluación, repitiendo el bucle hasta que el criterio de convergencia nos indique que ya hemos terminado.

La siguiente figura muestra una representación de este proceso.

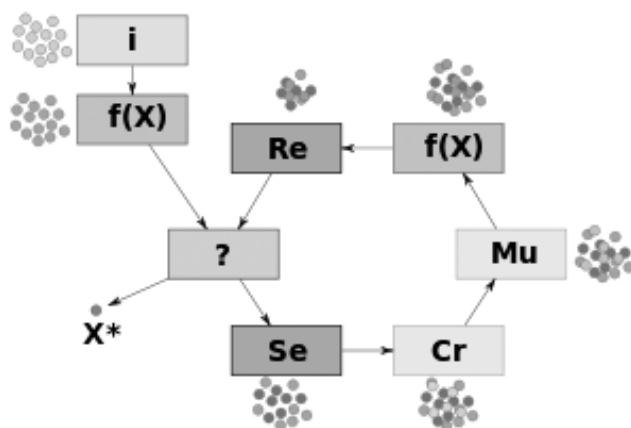


Figura 4: Esquema de un algoritmo genético.

En el ámbito musical, los algoritmos genéticos pueden ser una opción muy válida cuando se busca evolucionar un material inicial de una forma pseudoaleatoria. En este caso, la palabra «material» se usa con una clara intención de ambigüedad, ya que puede hacer referencia a alturas, ritmos, duraciones, matices, texturas, timbres, o cualquier otro parámetro musical.

Es importante mencionar que las características del algoritmo (función de evaluación, esquema de mutaciones, etc.) deben ser establecidas por el compositor de acuerdo a lo que busque, ya que en ningún caso deberían ser algo aleatorio. Por el contrario, el comportamiento del algoritmo dependerá de qué criterios se tomen para seleccionar las poblaciones supervivientes y qué aspectos se primen por encima de otros.

Se puede encontrar más información de este tipo de algoritmos en DÍAZ-JEREZ, 2000 y de BURTON Y VLADIMIROVA, 1999.

2.5. Caos y autosimilitud: fractales

Los fractales son unos de los objetos geométricos más estudiados en las últimas décadas. El término fue propuesto a mediados de los años 70 por Benoit Mandelbrot (ver MANDELBROT, 1975), aunque algunas de las propiedades de estos objetos ya fueron descritas por matemáticos como Poincaré un siglo antes.

Básicamente, un fractal es un objeto geométrico cuya estructura básica, que es fragmentada o irregular, se repite a diferentes escalas. La irregularidad de estas figuras hace que sea imposible describirlas por medio de la geometría tradicional, de modo que ha sido necesario definir todo un aparato matemático específico para modelar y trabajar con los fractales. De hecho, aún se sigue

trabajando en una definición general que sirva para todos los posibles fractales sin presentar ningún contraejemplo que la invalide.

Además de la irregularidad en su geometría, un fractal tiene la característica de la autosimilitud, de modo que una parte de él muestra la geometría global aunque a diferente escala. Es precisamente esta propiedad la que más utilidad nos va a proporcionar en el uso artístico de los fractales.

Generalmente, los fractales se generan por algoritmos recursivos que se pueden extender hasta el infinito. Esto hace que, en jerga matemática, se diga que las figuras fractales son continuas pero no diferenciables en ningún punto. Por lo tanto, cualquier representación que hagamos de un fractal estará truncada en una iteración determinada del algoritmo recursivo. Este detalle es importante, ya que un fractal es una figura con área finita pero con perímetro infinito (si estamos en el plano). Si trabajamos en el espacio, un fractal será una figura con volumen finito pero con área infinita.

La siguiente figura muestra un ejemplo de cómo se podría formar un fractal iterativo a partir de un segmento en el que se introduce un triángulo equilátero en su tercio central (fractal conocido como Curva de Koch):

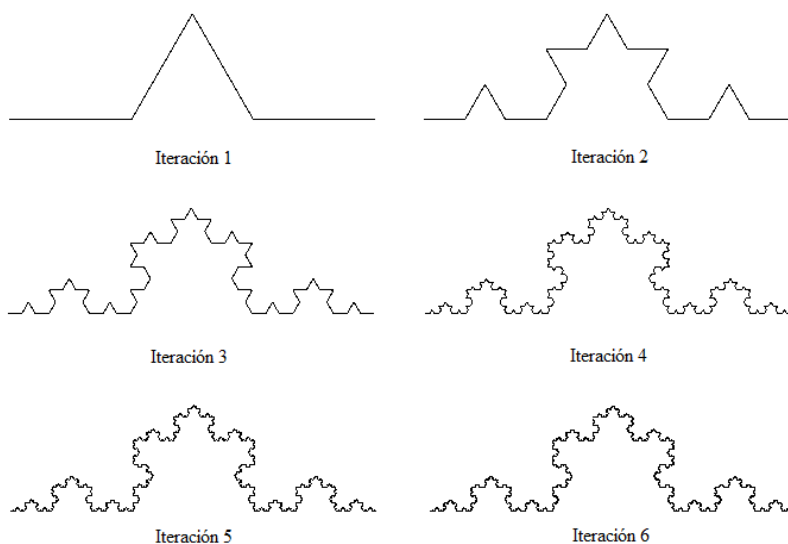


Figura 5: Curva de Koch.

Otro ejemplo clásico de fractal es el Triángulo de Sierpinski, formado a partir de un triángulo cualquiera en el que se van inscribiendo otros triángulos iterativamente. La siguiente figura muestra cómo se puede construir este fractal:

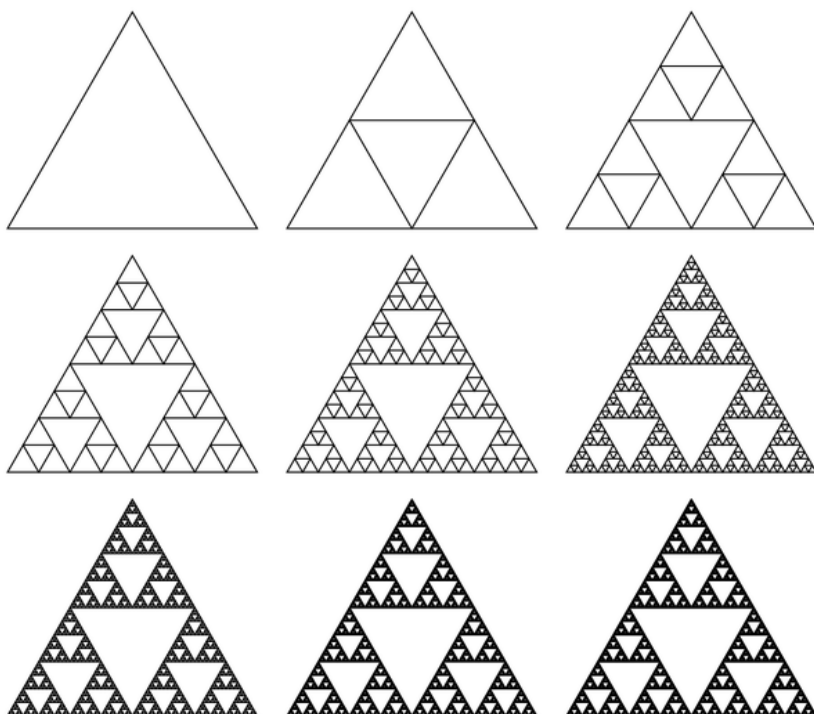


Figura 6: Triángulo de Sierpinski.

Por último, uno de los fractales más estudiados y conocidos es el conjunto de Mandelbrot. Se define en el plano complejo a partir de esta sucesión recursiva:

$$Z_{n+1} = Z_n^2 + c, c \in \mathbb{C}$$

El conjunto de Mandelbrot será el conjunto de todos los valores de c que hacen que esa sucesión sea convergente. Si representamos este conjunto en el plano complejo, podemos ver que está formado por todos los valores que están en la zona sombreada de la siguiente figura:

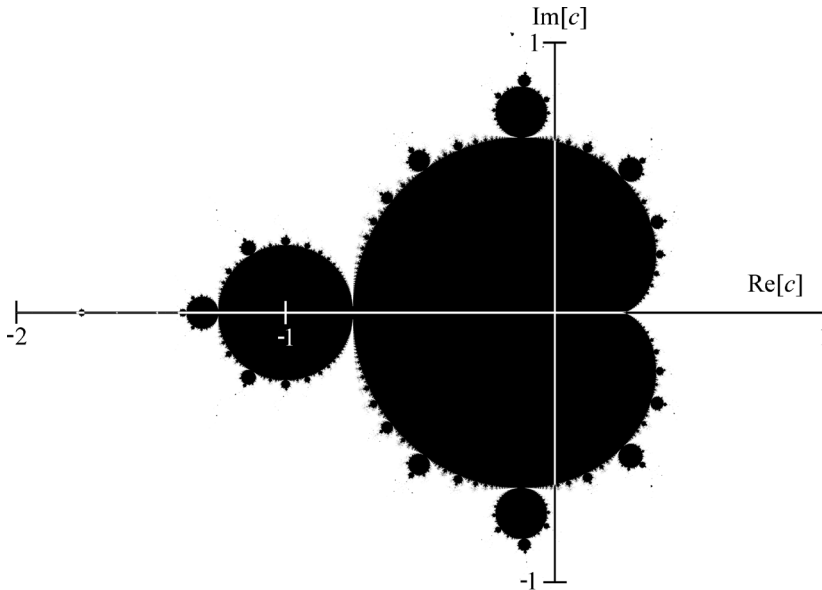


Figura 7: Conjunto de Mandelbrot.

El campo de los fractales continúa en plena ebullición, tanto por su fundamento matemático como por su aplicación para modelar multitud de elementos de nuestra vida, tanto a escala microscópica como a escala cosmológica. Si se desea una mayor profundidad en sus fundamentos y aplicaciones, se puede acudir a MANDELBROT, 1975, a FALCONER, 1990 o a TALANQUER, 2002.

El terreno artístico ha sido uno de los campos que más ha permitido la expansión y el conocimiento de los fractales por la mayoría de la población. La organicidad y simetría de muchas de las estructuras fractales mostradas anteriormente hacen que asociemos estas formas con los ideales clásicos de perfección, belleza y simetría. Además, la característica de autosimilitud a diferentes escalas permite la generación de todo un corpus artístico coherente y homogéneo a partir de un conjunto de materiales muy reducido.

En el campo compositivo existen fundamentalmente dos paradigmas de uso de fractales, los cuales podríamos denominar descriptivo (o cuantitativo) y conceptual (o cualitativo):

- **Descriptivo (cuantitativo):** Consiste en tratar de reproducir con sonidos las formas que se generan mediante una expresión fractal. Es el método más inmediato para trasladar a música la representación visual de una fórmula matemática. El parámetro musical más utilizado en estos casos

es la altura (frecuencia) del sonido, ya que su evolución con el tiempo se asemeja de una forma más nítida con la imagen del fractal³.

- **Conceptual (cualitativo):** Consiste en tomar como punto de partida el concepto de autosimilitud para modelar, de una u otra forma, la evolución de un determinado material musical a lo largo del tiempo. El resultado final no tiene por qué ser semejante, ni en alturas ni en ningún otro parámetro musical, a alguno de los fractales anteriormente mencionados, sino que lo que se busca es que el concepto de autosimilitud permita que la obra, analizada a cualquier escala (macroforma o microforma, secciones, bloques, frases, semifrases o motivos), esté generada a partir de los mismos elementos, garantizando con ello la unidad y organicidad de la pieza.

El paradigma conceptual (cualitativo) es el que ofrece una mayor cantidad de recursos y de posibilidades a explotar por parte del compositor, ya que posibilita la manipulación de cualquier parámetro musical de muchas maneras posibles: no solo se puede jugar con las alturas de los sonidos, sino también con cualquier otro aspecto musical que se desee. Las técnicas fractales permitirían, en todo caso, el mantenimiento de la coherencia estructural y formal que, en caso de optar por este tipo de método, estaríamos buscando.

Es precisamente este paradigma conceptual el que ha sido utilizado por compositores como Francisco Guerrero, uno de los pioneros en este pensamiento matemático aplicado a la música. En el Trabajo Fin de Carrera que da pie a este artículo (ver GÓMEZ, 2005) se presenta un análisis pormenorizado de su pieza *Delta Cephei*, compuesta a partir de técnicas y procedimientos fractales.

2.6. Autómatas celulares

Un autómata celular es un modelo matemático para un sistema dinámico que se basa en los conceptos evolutivos tomados de la biología. Se parte de un número fijo de elementos, cada uno de los cuales posee un número finito de estados (valores). Cada elemento va cambiando su estado en sucesivos pasos discretos (generaciones), y ese nuevo estado viene definido por una función de transición que depende del estado de algunos elementos de la generación anterior.

Típicamente, la función de transición de un elemento depende del estado de ese elemento y sus vecinos en la generación anterior. Además, el caso clásico de un autómata celular unidimensional considera que los elementos de cada

³ De acuerdo con lo que se ha explicado anteriormente, la imagen de una fractal realmente no existe como tal, ya que existen infinitas iteraciones y, por tanto, podríamos ir haciendo zoom una y otra vez sin llegar nunca al final. Cuando aquí se habla de «representación visual de un fractal», obviamente lo que se pretende dar a entender es «representación visual de una iteración particular de la expresión de un fractal».

generación están en una misma fila, mientras que las sucesivas generaciones son filas que se van añadiendo debajo. De esta forma, cada columna representa los estados de un mismo elemento a lo largo de las diferentes generaciones.

La siguiente figura muestra la representación de esta retícula:

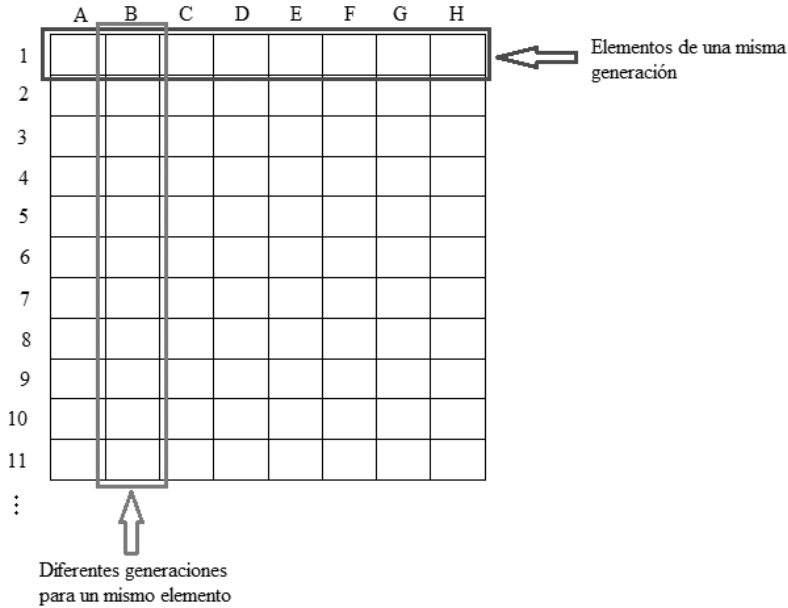


Figura 8: Representación de los elementos y generaciones de un autómata celular.

El caso más sencillo de este tipo de autómatas celulares unidimensionales es aquel en el que cada célula puede tener solo dos estados diferentes: «0» o «1» (o como se suele decir en la jerga específica, «muerto» o «vivo»). Si se fuerza a que el estado de un elemento dependa únicamente del estado anterior que tiene él mismo y sus dos adyacentes, una posible función de transición podría ser la representada en la siguiente tabla:

Valor del elemento a evaluar y de sus dos adyacentes	000	001	010	011	100	101	110	111
Valor del elemento en la próxima generación	0	1	1	1	1	1	1	0

Tabla 2: Ejemplo de función de transición para un autómata celular unidimensional.

Esta función se podría describir como: *El valor de la célula en una generación será 0 («muerto») si, en la generación anterior, esa célula y las adyacentes tienen el mismo estado (sea 0 o sea 1). En cualquier otro caso, el valor de la célula en una generación será 1.*

Es importante observar las formas que se obtienen cuando se desarrolla un autómata celular durante varias generaciones, ya que el patrón de células vivas y muertas variará dependiendo de la regla que escojamos para definir el autómata. Al tomar de nuevo el autómata celular definido en el ejemplo anterior, el patrón que se forma es el mostrado la figura siguiente:

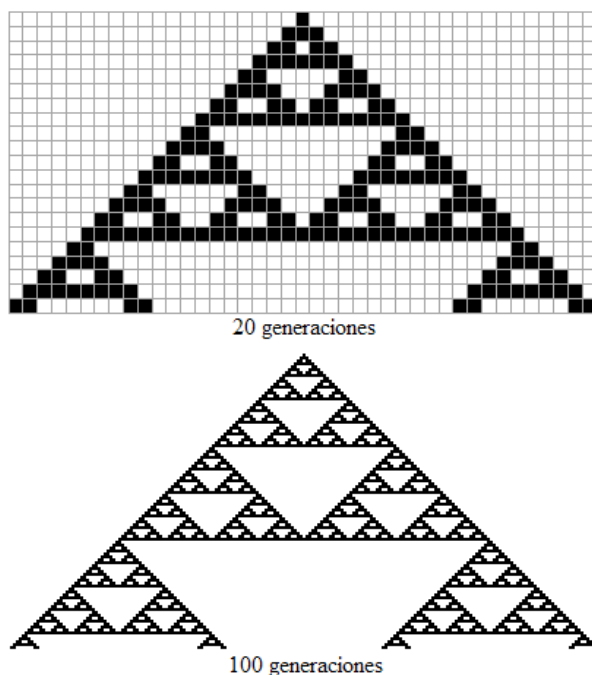


Figura 9: Patrón formado por un autómata celular específico a lo largo de las generaciones.

Es sorprendente ver cómo, a partir de un autómata celular, hemos conseguido un patrón fractal totalmente similar al triángulo de Sierpinski, presentado en la sección dedicada a los fractales.

Cabe mencionar que los autómatas celulares pueden extenderse al número de dimensiones que se desee, teniendo en cuenta que, a la hora de evaluar el estado de las células vecinas, habrá que hacer la correspondiente extensión para el resto de dimensiones. Si se desea más información acerca de los autómatas celulares, se puede consultar NIERHAUS, 2009.

MATEMÁTICAS Y MÚSICA: HACIA EL CONTROL DE LA EVOLUCIÓN...

Los usos de los autómatas celulares en la composición musical pueden ser muy diversos, aunque dada la naturaleza de esta técnica, serán más útiles para modelar parámetros discretos, es decir, elementos musicales que cambien en instantes preestablecidos, ya sean equiespaciados o no. Algunos ejemplos son:

- **Modelado de alturas** de acuerdo a sucesivas generaciones de un autómata celular. Xenakis hace uso de esta forma de proceder en el pasaje inicial de su obra orquestal *Horos*. La regla usada por él es la siguiente:

0	0	0	0	1	1	1	1
0 → 0;	0 → 1;	1 → 0;	1 → 1;	0 → 1;	0 → 0;	1 → 1;	1 → 0
0	1	0	1	0	1	0	1

Figura 10: Regla que Xenakis establece para el autómata celular de *Horos*.

La implementación que hizo Xenakis es la siguiente:

The image shows a page of a musical score for Xenakis' *Horos*. It features a dense arrangement of staves for various instruments: Flute (Fl), Horns (Hb), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Trumpets (C), Trombones (TB), Violins (VI), Violas (VII), Violas (VA), Cellos/Double Basses (VC), and Cellos/Double Basses (CB). The notation is complex, with many notes and rests. At the top left, there is a '10' and a '(4200410)' above a staff. At the bottom, there is a 'Tutti: (fff)' marking.

Figura 11: Fragmento de *Horos* (Xenakis) en el que se usa un autómata celular.

- **Modelado de estructuras polirrítmicas** dinámicas en el tiempo: En este caso, cada elemento del autómata no es una altura, sino una cierta regla para la generación de ritmo situada en una cierta parte del compás. Es decir, cada celda podría ser un pie rítmico, una modificación de un valor de referencia, una modificación del valor que sonó inmediatamente antes, etc.
- **Modelado de texturas**: Cada una de las celdas se podría relacionar con un tipo de textura diferente, tanto en instrumentos aislados como en combinaciones determinadas o incluso secciones en bloque. En función de la regla que se decida, en cada generación irán variando las texturas que entrarán en juego.

2.7. Atractores: atractor de Lorenz

Un atractor es un subconjunto del espacio hacia el cual tiende a evolucionar un sistema dinámico para una gran variedad de condiciones iniciales. Como los sistemas dinámicos se definen generalmente por un sistema de ecuaciones diferenciales, el atractor se definirá también de la misma forma⁴.

Un tipo importante de atractores son los llamados «atractores extraños», los cuales se definen por tener un comportamiento caótico⁵ o pseudocaótico, con una extremada dependencia de las condiciones iniciales. Esto hace que dos puntos arbitrariamente cercanos exhiban un comportamiento que, tras una serie de iteraciones o tras un lapso de tiempo, derive en puntos muy alejados entre sí. Muchos de estos atractores, de hecho, presentan una estructura fractal.

Uno de los atractores extraños más estudiados es el atractor de Lorenz, denominado así en honor al matemático que primero lo estudió. El sistema de ecuaciones que lo describe es el siguiente:

$$\begin{aligned}\frac{dx}{dt} &= \sigma(y - x), \\ \frac{dy}{dt} &= x(\rho - z) - y, \\ \frac{dz}{dt} &= xy - \beta z.\end{aligned}$$

Figura 12: Sistema de ecuaciones diferenciales que describe el atractor de Lorenz.

⁴ La definición matemática es bastante más compleja, pero se asume que no es esencial conocer esos detalles para poder entender este concepto y, sobre todo, para aplicarlo a la composición.

⁵ El término «caos» en matemáticas siempre se refiere a un concepto que se puede modelar. No se trata de un comportamiento descontrolado, ni siquiera aleatorio (las variables aleatorias también se modelan y se pueden estudiar), sino a un sistema con una dinámica tal que una pequeña variación en sus condiciones iniciales genera unos resultados totalmente diferentes de los anteriores.

Donde x , y , z son las coordenadas de un punto, t representa el tiempo, y los parámetros ρ , σ y β toman valores positivos y son los responsables de que la solución tome una forma u otra. Un ejemplo de la trayectoria que describirían un par de puntos muy cercanos lo tenemos en la siguiente figura:

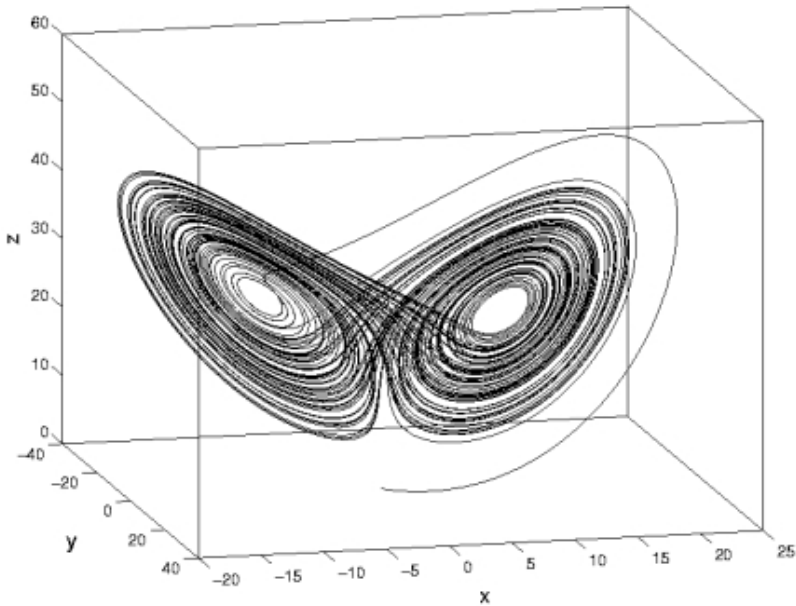


Figura 13: Trayectoria en el espacio descrita por el atractor de Lorenz.

En este ejemplo, los valores de los parámetros son:

$$\rho^6 = 28$$

$$\sigma = 10$$

$$\beta = 8/3$$

Como se puede apreciar, la forma de este atractor en el espacio tridimensional recuerda a las alas de una mariposa. La característica de este atractor es que dos puntos que comiencen muy juntos, al cabo de poco tiempo se encontrarán en trayectorias situadas cada una en un «ala» de la mariposa. La cercanía inicial no se traduce en una previsibilidad, y por lo tanto se obtiene un comportamiento muy difícil de prever. Para obtener información más detallada acerca de los atractores en general y el atractor de Lorenz en particular, se puede acudir a LORENZ, 1963 y SMITH, 2011

⁶ El sistema es caótico para este valor de ρ , pero muestra órbitas periódicas para otros valores.

En el campo musical, la aplicación más frecuente de los atractores es la modelización de parámetros para que, partiendo de una célula que varíe ligeramente, evolucione de manera muy diferente a lo largo del tiempo. El parámetro a modelar puede ser la altura, el ritmo, la textura, el timbre, o cualquier combinación que nos interese.

Como se ha explicado anteriormente, el atractor de Lorenz se modela por medio de un sistema de ecuaciones en el espacio tridimensional. Para la traslación de esta expresión al plano musical hay diversas posibilidades, como usar una de las coordenadas para modelar el parámetro que queramos manejar, usar el módulo del vector de posición ($\sqrt{x^2 + y^2 + z^2}$) para modelar este parámetro, asignar cada coordenada a un instrumento o parte independiente, etc.

En ocasiones, los compositores que han usado estas técnicas para modelar la evolución de las alturas han optado por limitar el rango de las mismas, dejándolo en una octava, dos octavas, o lo que han considerado necesario. Esto puede ser muy interesante para evitar que el instrumento asignado a esa línea alcance registros extremos o incluso los sobrepase.

2.8. Mapa logístico

El mapa logístico es una función recursiva que se estudió a fondo a mediados de la década de los 70 por el físico Mitchel Feigenbaum. Inicialmente se pretendía obtener un modelo sencillo para la dinámica de poblaciones, por lo que se buscó que solo tuviese un parámetro y que fuera recursivo (es decir, que el valor de la función en una iteración dependa del valor en la iteración anterior).

La expresión que se propuso fue la siguiente:

$$x_{n+1} = rx_n(1 - x_n)$$

Figura 14: Expresión que describe el mapa logístico.

donde:

x_n : Número entre 0 y 1 que representa la fracción de individuos en un territorio en el instante n

r : Número positivo que representa la relación o tasa combinada entre natalidad y mortalidad

Básicamente, se buscó que la expresión modelase, por un lado, el crecimiento de tipo exponencial de la población y, por otro el aumento de la mortalidad a medida que la población crece.

Sin embargo, cuando se comenzó a estudiar dicha función se encontró que el comportamiento, en lugar de mostrar una tendencia clara, variaba mucho en función del valor que tuviese el parámetro r . La siguiente figura muestra los valores x entre los que oscila la expresión anterior (representados en el eje de ordenadas) frente al valor asignado al parámetro r (en el eje de abscisas).

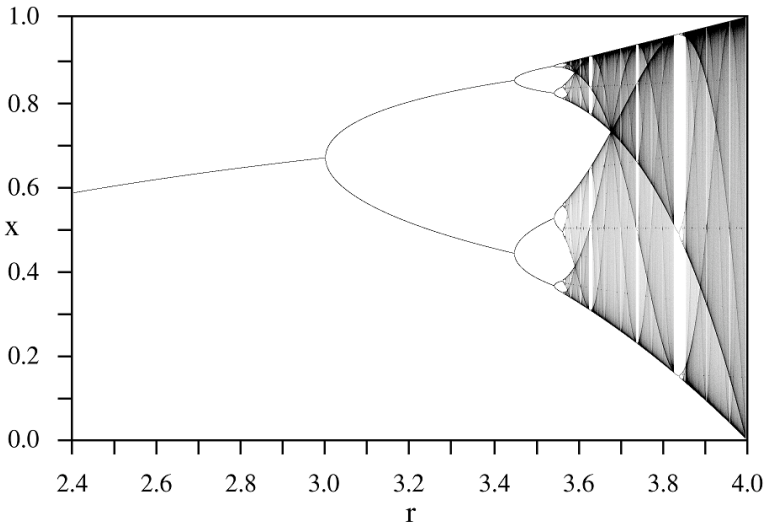


Figura 15: Diagrama de bifurcaciones del mapa logístico en función del valor de «r».

Esta imagen tal vez nos resulte familiar. Si la giramos 90° en el sentido de las agujas del reloj podemos ver el gran parecido que tiene el mapa logístico con algunos autómatas celulares y con el triángulo de Sierpinski. Nuevamente nos aparece una estructura fractal o pseudofractal, a pesar de haber tomado una ruta muy diferente a las anteriores.

Para usar el mapa logístico en el proceso de composición musical, las decisiones que hay que tomar pasan por la asignación del parámetro «r» y de la variable «x» a los eventos musicales que nos interesen. El objetivo, por tanto, sería que la evolución de los valores de «x» venga controlada por las variaciones de «r».

De nuevo, no hay una única aplicación de este método. El abanico de posibilidades es enorme, tanto en el parámetro musical a modelar («x»), como en la variable de control para esta modelización («r»). Algunos ejemplos podrían ser los siguientes:

- **Modelización de alturas** en función del tiempo: Si establecemos que la variable «x» haga referencia a las alturas de los sonidos y la variable «r» sea el tiempo, el resultado será que empezaremos con una sola línea de sonido que, en un determinado punto, se bifurcará en dos líneas diferentes, y así sucesivamente.
- **Modelización de ritmos** en función del tiempo: Un método análogo al anterior consistiría en establecer «r» como la variable temporal y «x» como una variable relacionada con el ritmo o con la cantidad de notas

por unidad de tiempo que tendríamos. De esta forma, conforme avance el tiempo, el patrón rítmico creado irá evolucionando hacia una mayor complejidad, salvo los momentos en los que aparecen esos huecos anteriormente mencionados en el mapa logístico.

- **Modelización de la evolución tímbrica** a lo largo del tiempo: De nuevo, el parámetro « t » será nuestra variable temporal, pero ahora la variable « x » podemos relacionarla con eventos tímbricos diferentes. Una opción podría ser la de hacer equivaler cada una de las bifurcaciones que van surgiendo con un tipo de timbre diferente. Cuando mencionamos «timbres diferentes» podemos referirnos a instrumentos diferentes o a medios de producción sonora diferentes dentro de un mismo instrumento o familia.

3. Uso de las matemáticas en *Fractal Cosmology*, para Banda Sinfónica

Una vez que se ha presentado un amplio abanico de técnicas matemáticas, aportando no solo sus fundamentos teóricos sino también ejemplos de su uso, es importante proceder a la puesta en práctica de algunos de estos conceptos en una pieza compuesta con esas bases (GÓMEZ, 2005).

Para ello, hemos escrito una obra para Banda Sinfónica llamada *Fractal Cosmology* en la que su arquitectura, sus materiales y la evolución de los mismos ha sido parcialmente diseñada mediante métodos similares a los anteriormente descritos.

Esta obra parte de una mirada a tres fenómenos diferentes del cosmos a distintas escalas:

- La velocidad de expansión del universo a lo largo de su historia, la cual se acelera o se decelera dependiendo de factores tales como la presencia de materia oscura.
- La velocidad de rotación de las estrellas de una galaxia en función de su distancia al centro (también llamada Curva de rotación galáctica). Este fenómeno presenta diferencias muy grandes respecto a lo que sería esperable medir de acuerdo a las Leyes de Kepler. De nuevo, la presencia de materia oscura parece ser la clave para estas diferencias en las velocidades.
- Los fenómenos atmosféricos a escala planetaria que vienen descritos por ecuaciones pseudocaóticas como el atractor de Lorenz.

Continuando con la filosofía general de este trabajo, las técnicas matemáticas presentes en esta pieza no se han utilizado en exclusividad, sino en combinación con otros recursos compositivos de índole más tradicional. La

intención es demostrar en la práctica que la conjunción de métodos como los explicados en capítulos anteriores, así como herramientas puramente musicales para el control y evolución de los ritmos, para la diversidad de combinaciones tímbricas, para la selección de alturas y para la temporización de las tensiones, por poner algunos ejemplos, genera un resultado que no difiere del obtenido por otros medios. No obstante, en aras de evitar explicaciones innecesarias que se salgan del tema de este trabajo, se centrará este análisis en las técnicas matemáticas que se han utilizado para la composición de la obra.

3.1. Macroestructura de la pieza

Como se ha mencionado anteriormente, hay tres magnitudes físicas que sirven como punto de partida para *Fractal Cosmology*: la velocidad de expansión del universo en función del tiempo, la velocidad de rotación de las estrellas dentro de una galaxia en función de su distancia al centro de la misma, y los fenómenos atmosféricos de tipo pseudocaótico ocurrente a escala planetaria.

Las siguientes figuras muestran cada uno de estos tres conceptos:

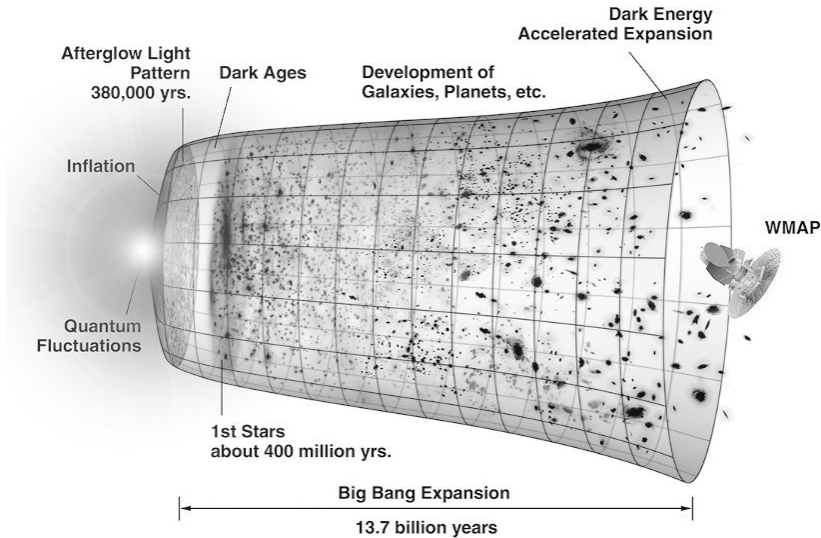


Figura 16: Esquema de la velocidad de expansión del universo (Fuente: NASA/WMAP).

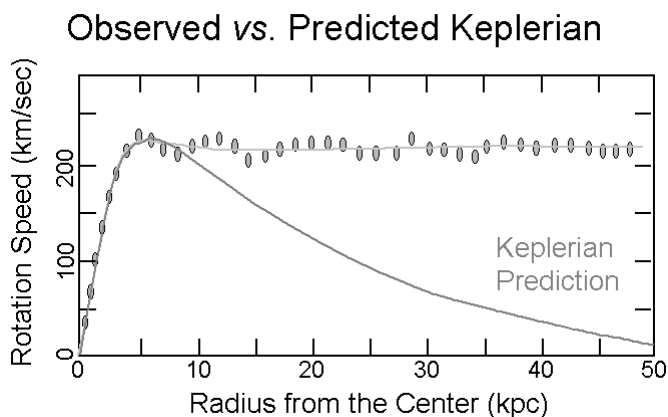


Figura 17: Curva de rotación galáctica (Fuente: Ohio State University).

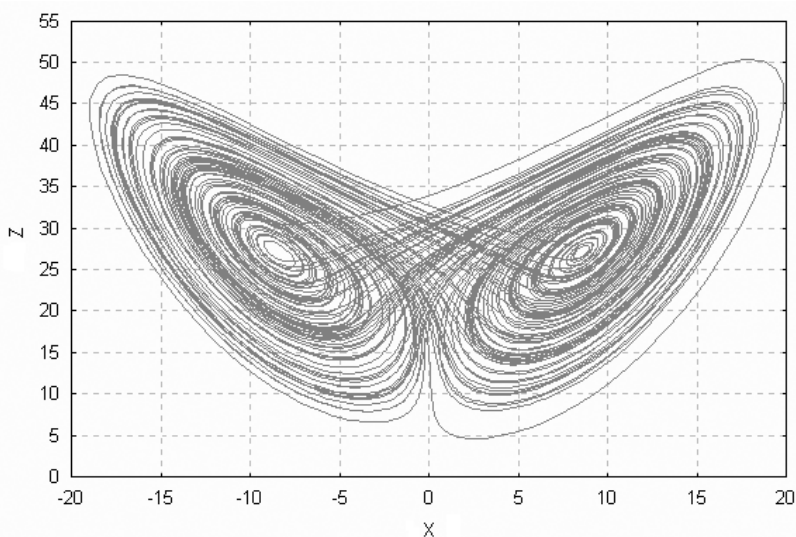


Figura 18: Atractor de Lorenz que modela los efectos atmosféricos locales.

La primera decisión precompositiva ha sido el establecimiento de la forma en que estas tres magnitudes se van a conjugar dentro de una misma obra. Las opciones planteadas inicialmente fueron:

- Usar las diferentes escalas temporales de estos tres modelos para definir los aspectos estructurales que se correspondan proporcionalmente con ellas. De esta forma, la velocidad de expansión del universo podría representar la macroestructura de la pieza, las curvas de rotación galácticas podrían

ser la base de la mesoestructura (secciones), y los fenómenos caóticos de tipo atractor podrían describir la microestructura (gestos o frases de reducida longitud temporal). Esta idea parecía muy prometedora inicialmente, pero fue descartada debido a que el modelo correspondiente a la macroestructura (velocidad de expansión del universo) tiene una forma tal que nos forzaría a mantener constantes las ideas musicales o su evolución durante gran parte de la pieza.

- Modelar las transiciones entre diferentes modelos según un proceso de Markov. También es una opción interesante, pero a priori se pensó que la diferencia de caracteres y de temporizaciones de estos tres elementos podría derivar en una falta de coherencia de la obra en su conjunto. Se prefirió anteponer un criterio musical considerado muy relevante a un criterio matemático que, por sí mismo, no añade ni resta valor al resultado final.
- Partir del modelo observable a una escala espacio-temporal mayor (expansión del universo) para ir haciendo zoom cada vez más hasta llegar a los fenómenos que se producen a escalas menores (efectos atmosféricos)

Esta última opción fue la elegida. La estructura generada no es compleja, ya que tiene tres secciones principales, y permite ir incrementando la tensión y el desarrollo de los acontecimientos musicales desde el inicio hasta el fin. Además, presenta la dificultad añadida de no tener el asidero de las repeticiones/reexposiciones/variaciones de material como herramienta que ayude a generar un objeto musical variado y coherente, debiendo conseguir estas cualidades por medio de otras técnicas también de índole físico-matemática.

De esta forma, los tres grandes bloques de la pieza son los siguientes:

- **Bloque 1 (inicio – compás 73):** Está modelado mediante la velocidad de expansión del universo a lo largo del tiempo.
- **Bloque 2 (compás 74 – compás 96):** Está definido por la velocidad de rotación de las estrellas de una galaxia en función de su distancia al centro (*Curva de rotación galáctica*).
- **Bloque 3 (compás 97 – compás 127):** Transición al último modelo realizada con técnicas matemáticas adicionales. Busca concentrar la tensión acumulada, dotar a la música de un respiro, y aumentar la tensión para introducir el último bloque.
- **Bloque 4 (compás 128 – final):** Está descrito en función de los fenómenos atmosféricos a escala planetaria.

3.2. Técnicas matemáticas usadas durante el desarrollo de la pieza

Tras tener determinada la macroestructura y los modelos físico-matemáticos que nos sirven para modelar los principales bloques de la pieza, veamos las principales técnicas usadas para establecer la evolución del material y la variación de las tensiones durante todo el discurso.

3.2.1. Estructura fractal

Si se observa la evolución del modelo elegido para el primer bloque de la pieza (es decir, la velocidad de expansión del universo a lo largo del tiempo) se puede apreciar que dicha magnitud presenta un crecimiento altísimo en los instantes iniciales, e inmediatamente después su valor permanece casi constante durante un largo período. Esto se ha representado en la obra con el gran *cluster* inicial, abarcando todo el registro de la banda, y al cual se llega con una serie de *glissandi* en todas las voces que parten de la misma altura de referencia (mi_4 en el índice acústico científico, que es la nota situada en la mitad del registro entre el instrumento más agudo de la banda y el más grave).

Teóricamente, la música debería quedarse en un estado de inmovilidad a partir de ahí. Sin embargo, en aras de buscar un mayor interés para el oyente, se ha decidido hacer un desarrollo de tipo fractal con las alturas. La idea es partir de las alturas límite tanto en el registro agudo como en el grave, y a partir de ahí desarrollar un autómata celular del tipo de los explicados anteriormente.

En la figura siguiente se puede observar el trabajo realizado para desarrollar esta estructura. El eje vertical representa las alturas, siendo cada cuadrícula equivalente a un semitono. El eje horizontal representa los tiempos, aunque en este caso este parámetro se ha tratado con cierta libertad, de forma que los instrumentos de la textura aguda se mueven con una figuración diferente de los instrumentos de la textura grave. Los puntos que sí se han respetado han sido los momentos en los que se llega a un *cluster* por semitonos (están cada cuatro cuadrículas).

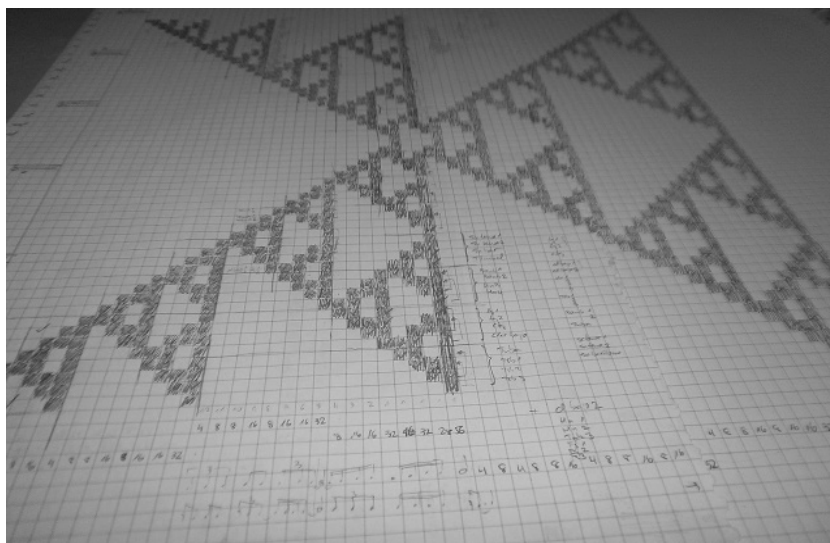


Figura 19: Desarrollo mediante una estructura fractal (autómata celular).

La implementación en la partitura de este autómata celular se puede apreciar en la siguiente figura (compás 16 y siguientes). El orden de los instrumentos en esta imagen se ha variado con respecto a la escritura tradicional para que se identifique con mayor claridad la estructura fractal:

Figura 20: Compases 16-21 de *Fractal Cosmology*.

La instrumentación se ha realizado buscando similitudes tímbricas en aquellas partes que «nacen» de un mismo punto. No obstante, se puede apreciar que conforme se avanza en la estructura fractal, el número de partes necesaria se va multiplicando por dos. Si a eso le sumamos la peculiaridad tímbrica y de registro de la banda sinfónica (una agrupación en la que no todas las zonas del registro están igualmente representadas), nos encontramos con que hubo que desarrollar un intenso trabajo en la parte final de esta estructura.

El resultado sonoro de este bloque es el sostenimiento de los registros extremos durante todo el tiempo, mientras que la aparición progresiva de los instrumentos que poco a poco completan la paleta de alturas hacia la zona

media logra que la tensión se incremente de manera continua. Eso era precisamente lo que buscábamos.

3.2.2. Curva de rotación galáctica

El segundo de los modelos matemáticos que sirven de punto de partida de la pieza es la denominada Curva de rotación galáctica. Como se adelantó anteriormente, las observaciones realizadas acerca de las estrellas de una misma galaxia muestran que la velocidad de estas estrellas no responde a las leyes de Kepler. Estas leyes establecen que, a mayor distancia del centro de la órbita, los cuerpos celestes se mueven a menor velocidad. Sin embargo, las observaciones realizadas muestran que las velocidades de las estrellas de una misma galaxia no decrecen al aumentar la distancia, sino que se mantienen prácticamente constantes. La Figura 17 muestra una representación de la velocidad esperable de las estrellas (en línea continua) y de su velocidad real (en línea punteada).

Para trasladar esta idea a la composición es necesario hablar de distancias y de velocidades y relacionarlos de alguna forma con el modelo físico elegido. En este caso, lo que se ha hecho es lo siguiente:

- **Distancia:** La referencia en nuestro caso es una nota elegida como «centro».
- **Velocidad:** En este caso, a ambos lados de esa nota central aparecen varias líneas instrumentales que se van acercando a dicho centro con velocidades variables.

Además, se ha optado por usar diferenciación tímbrica a ambos lados del centro, de modo que se pueda apreciar mejor la textura creada.

Las siguientes figuras muestran dos ejemplos de aplicación de las curvas de rotación galáctica. Se puede apreciar los diferentes ámbitos de movimiento de cada parte instrumental que se va acercando a la nota central, así como la diferente instrumentación a ambos lados de dicho centro:

Tras diferentes configuraciones de estas curvas, la tensión musical crece y casi todos los instrumentos de la banda participan en este entramado (compases 80 – 85 de la obra). El incremento de complejidad en esta textura se consigue haciendo que cada una de estas líneas que se mueven en dirección al centro esté formada por diferentes instrumentos. Además, el ritmo y los ataques de cada una de las notas han sido tratados para evitar coincidencias. Se ha incluido una base en los graves con ritmo constante para facilitar la interpretación y añadir una referencia que sirva de sustento o de guía.

Por motivos de dimensión de la imagen, este ejemplo no se puede mostrar aquí, aunque se puede encontrar en el Trabajo Fin de Carrera que da pie a este artículo (GÓMEZ, 2005, página 108).

MATEMÁTICAS Y MÚSICA: HACIA EL CONTROL DE LA EVOLUCIÓN...

This musical score, labeled 'Figura 21', features seven staves for woodwinds and strings. The instruments are: Cl. Ppal (Principal Clarinet), B♭ Cl. 1 (First Bass Clarinet), B♭ Cl. 2 (Second Bass Clarinet), Ob. 1 (First Oboe), A. Sx. 1 (First Alto Saxophone), A. Sx. 2 (Second Alto Saxophone), and T. Sx. 1 (First Tenor Saxophone). The score is divided into three measures. The first measure shows dynamics of *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). The second measure continues with *mp*. The third measure features a dynamic shift to *fp* (fortissimo) for most instruments, with the Oboe 1 part ending on a *p* (piano) dynamic. Various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks are present throughout the score.

Figura 21: Ejemplo de aplicación de las curvas de rotación galáctica (compases 72-75).

This musical score, labeled 'Figura 22', features five staves for brass instruments: B♭ Tpt. 1 (First Trumpet), B♭ Tpt. 2-3 (Second and Third Trumpets), Tbn. 1 (First Trombone), Hn. 1-3 (First, Second, and Third Horns), and Hn. 2-4 (Fourth Horn). The score is divided into three measures. The first measure includes the instruction '[senza sord.]' (without mutes) and dynamics of *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). The second measure continues with *mp*. The third measure features a dynamic shift to *fp* (fortissimo) for most instruments, with the Trombone 1 part ending on a *p* (piano) dynamic. Various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks are present throughout the score.

Figura 22: Ejemplo de aplicación de las curvas de rotación galáctica (compases 76-77).

3.2.3. Modelado de duraciones según la sección áurea

El uso de la sección áurea es algo muy conocido y usado en la composición musical. Tradicionalmente, la sección áurea se usa mediante los términos de la sucesión de Fibonacci, la cual tiene la proporción de que los cocientes entre elementos adyacentes tienden al número «phi», que toma aproximadamente el valor de 1.618034.

En este caso, se ha tomado esta técnica para controlar las duraciones de distintos eventos sonoros. Así es relativamente sencillo generar progresiones en las que el número de ataques va incrementándose de forma gradual, o viceversa.

La ventaja de usar los elementos de esta sucesión es que el compositor puede evitar escribir ritmos o duraciones que, de manera instintiva, seguirían patrones más regulares y por tanto más predecibles para el oyente. Así, el uso de valores menos asociados con el fraseo tradicional produce un efecto de imprevisibilidad muy interesante y, además, generado de una forma sencilla y fácilmente exportable a otras situaciones o a otros materiales.

En la siguiente figura se muestra un ejemplo del uso de la sección áurea para controlar las entradas sucesivas de diferentes instrumentos sobre una misma altura⁷. El fragmento elegido comprende desde el compás 100 al 105 de la partitura y, como se puede apreciar, las duraciones entre un ataque y el siguiente se han dispuesto en sentido decreciente. De esta manera, los acontecimientos sonoros se van precipitando y la tensión aumenta. Este efecto se potencia con el ligero *crescendo*. Con el objetivo de que se aprecie mejor el uso de la sección áurea, las partes instrumentales se han dispuesto en el orden de aparición, y no en el orden tradicional en el que se han escrito en la partitura.

Un detalle importante es la instrumentación desarrollada para este momento. Como se aprecia, la altura elegida es la que está situada en mitad del registro de la banda (es decir, la misma nota —mi₄ en el índice acústico científico— con la que empezó la pieza, tal y como se ha comentado anteriormente). Sin embargo, se ha decidido empezar con los registros extremos para potenciar más el efecto del unísono y de la melodía de timbres. Así, primero entra la flauta y a continuación aparece una tuba. El efecto generado es muy interesante, ya que la diferenciación de timbres y tesituras entre ambos instrumentos hace que la mezcla sea muy diferente a cualquier otro unísono, llegando incluso a no percibirse como tal.

Además de este unísono inicial, es importante resaltar el uso de fagot, saxo barítono y bombardino, ambos en su registro agudo. De nuevo lo que

⁷ Este recurso se ha usado en muchas ocasiones a lo largo de toda la pieza, por lo que se entiende que un listado exhaustivo de ellas no aporta el valor añadido necesario para el presente artículo. No obstante, se remite al lector a la partitura que forma parte de GÓMEZ, 2005 para cualquier consulta adicional (Apéndice A, página 121).

The image shows a musical score for a band section, consisting of ten staves. The instruments are: Fl. 1, Tuba, Ban. 1, B. Cl. Ppal., Hn. 1-3, B. Cl. 1, B. Tpt. 1, Tbn. 1, Euph. 1, and B. Sx. The score is written in 4/4 time and includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, *mf*, and *f*. Red annotations with numbers (21, 13, 8, 5, 3, 2, 1) and the word "solo" are placed above the staves, indicating specific measures or techniques. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Figura 23: Ejemplo de uso de la sección áurea (compases 100-105 de *Fractal Cosmology*).

se busca es ampliar el horizonte tímbrico del repertorio tradicional de banda mediante combinaciones no muy usadas que incluyan registros extremos de los instrumentos.

Cabe mencionar que el clarinete bajo y el contrafagot no se han utilizado en este momento porque en otras situaciones parecidas de la obra han tenido una presencia muy destacada. Por lo tanto, se ha creído conveniente no volver a usar estos instrumentos para así tratar de llegar a otras combinaciones tímbricas que produzcan interés en el oyente.

4. Posibles líneas de investigación

A la vista de la multitud de técnicas y conceptos físico-matemáticos susceptibles de ser usados en el campo de la composición musical, es complejo hacer una lista exhaustiva de todas las líneas de investigación posibles.

No obstante, algunas de las opciones que permitirían continuar con las ideas mencionadas a lo largo de este artículo son:

- **Generación y desarrollo rítmico:** El aspecto rítmico es uno de los más complejos de sistematizar, porque los resultados frecuentemente se escoran a

alguno de los dos extremos, es decir, ritmos muy sencillos y repetitivos, o ritmos extremadamente complejos que cuesta mucho esfuerzo transcribir a la notación convencional.

Algunos autores, como David Temperley (ver TEMPERLEY, 2007), han realizado un estudio pormenorizado del aspecto rítmico en la música y han propuesto diferentes alternativas para definir su evolución de acuerdo a métodos matemáticos, pero hasta la fecha y tomando como punto de partida el trabajo de otros compositores y su desarrollo algorítmico, se puede inferir que este campo ofrece un recorrido interesante de cara a la investigación y a la creación.

Por lo tanto, una línea de investigación futura puede ser el desarrollo de algoritmos que modelen la evolución rítmica de un material inicial pudiendo obtener varios niveles de complejidad en el resultado final.

• **Desarrollo de plataformas software para la composición:** Como se ha explicado en capítulos anteriores, el uso de técnicas matemáticas requiere habitualmente una gran carga de trabajo en forma de operaciones aritméticas, cálculos, operaciones, etc. Por ello, el uso de los ordenadores es una gran ayuda para aliviar al compositor y realizar este trabajo en muy poco tiempo.

Actualmente hay compositores que están desarrollando sus propios paquetes de software para la composición algorítmica, como hizo Francisco Guerrero Marín hace años o como están haciendo Luis Robles con *Designing Music*⁸ o Gustavo Díaz-Jerez con *FractMus*⁹. La ventaja que ofrece este tipo de soluciones es permitir que el compositor defina qué quiere y cómo lo quiere. Además, algunos de estos programas permiten trabajar no solo con información musical, sino también con información gráfica o descriptiva.

Sin embargo, debido a que casi la totalidad de compositores que trabajan con métodos matemáticos termina diseñando su propio entorno creativo, la realidad es que existen programas que realizan operaciones bastante similares pero que parten de filosofías de diseño muy diferentes, en función de lo que cada compositor use normalmente.

Planteamos como posible línea de investigación el desarrollo de una plataforma que permita un uso sencillo pero flexible de diversas técnicas algorítmicas, de modo que se pueda trabajar con varios paradigmas compositivos y obtener resultados que puedan resultar más ricos para el compositor.

• **Desarrollo de software capaz de generar materiales y componer por sí mismo:** Generalmente, los programas que hacen uso de técnicas y algoritmos matemáticos necesitan una información inicial proporcionada por el compositor: duración del motivo, idea o pieza; algoritmo a utilizar; figuración mínima; instrumentos para los que se va a componer; etc.

⁸ http://www.designingmusic.org/index_s.htm (fecha de última consulta: 28/02/2016).

⁹ <http://www.gustavodiazjerez.com/?cat=14> (fecha de última consulta: 28/02/2016).

Sin embargo, desde años se está trabajando en programas que sean capaces incluso de generar toda la información inicial que anteriormente venía establecida por el compositor. Este tipo de computación está siendo desarrollada por Gustavo Díaz-Jerez y otros investigadores, y un primer prototipo ha sido testeado (IAMUS¹⁰). Este software es, en realidad, un gran algoritmo genético que parte de la codificación de una batería de reglas capaces de definir de forma clara (en lenguaje máquina) qué es un motivo, qué posibilidades hay para hacerlo evolucionar, qué características tiene cada uno de los instrumentos disponibles, cómo es la idiomatidad de cada uno de ellos, qué criterios puede tomar el algoritmo para evaluar la calidad de una célula, motivo, frase, bloque, sección o composición entera, etc.

Con toda esa información en su memoria, el software IAMUS es capaz de generar una composición de una duración total y para una plantilla establecidas previamente por el compositor. El software es el encargado de crear los motivos o gestos iniciales, desarrollar varias evoluciones en paralelo, descartar las que proporciona las partituras finales de la obra escritas de forma que cualquier músico pueda leerlas.

Aparte de la dificultad de codificación de toda la información musical de manera que sea comprensible por un ordenador, la evolución natural de este software es conseguir codificar no solo reglas de desarrollo o de evaluación de la calidad de una pieza, sino también estilos compositivos. Incluso se podría pensar no solo en codificar el estilo Barroco, Clásico, Romántico o Impresionista, por poner unos ejemplos, sino también el estilo propio de Bach, el de Schoenberg o el de Stravinsky, por citar algunos compositores.

Y aún se podría seguir evolucionando: ¿Por qué no crear una batería de estilos innovadores de acuerdo con las ingentes posibilidades de combinaciones de tratamiento de los distintos parámetros musicales? Estaríamos creando compositores nuevos con características controladas de principio a fin.

5. Conclusiones

A partir de los conceptos e ideas que se mencionan a lo largo del presente artículo, las conclusiones que se desprenden son las siguientes:

5.1. El uso de las técnicas matemáticas en la composición musical no difiere de la práctica con cualquier otro sistema

El uso de las matemáticas no redundaría en la obtención de una música inexpressiva o falta de creatividad. Por el contrario, el compositor sigue tomando

¹⁰ <http://www.melomicsrecords.com/index.php?page=iamus-2> (fecha de última consulta: 28/02/2016).

decisiones pre-compositivas de muy diversos tipos, bien sea en el aspecto formal, en el textural, en el rítmico o en cualquier otro. Incluso un mismo recurso tiene tantas formas distintas de aplicación que resulta verdaderamente complejo reducir su aplicación a un tipo de sonoridad, textura o patrón.

Además, se ha demostrado de forma práctica, mediante la composición de *Fractal Cosmology*, que este tipo de acercamiento matemático se puede combinar sin ningún problema con técnicas tradicionales de cualquier tipo. Se puede comprobar que la presentación de un trabajo objetivo no está en absoluto reñida con la utilización de la creatividad y la voluntad del compositor. El resultado de esta sinergia no es otro que la búsqueda incesante de nuevos medios para controlar la evolución del material sonoro.

5.2. Las matemáticas son una herramienta, no un fin

La idea que defendemos (GÓMEZ, 2005), argumentada desde diferentes puntos de vista, es que las matemáticas por sí mismas no validan o invalidan una obra, sino que constituyen una herramienta más que el compositor tiene a su alcance y que puede servir, en un determinado momento, para proporcionar sustento a un trabajo creativo en términos de unidad, variedad y control de la evolución del material.

Además, se demuestra mediante los diferentes análisis y mediante las explicaciones teóricas que este tipo de acercamiento a la composición ofrece ventajas (como el ahorro de tiempo en la realización de operaciones recurrentes o complejas, o la posibilidad de cuantificar cualquier parámetro musical y hacerlo evolucionar de manera controlada) pero también inconvenientes (el proceso compositivo puede derivar en una serie de ajustes de tipo «prueba/error» que nos alejen de nuestros objetivos creativos iniciales).

Corresponderá al compositor decidir en qué momentos o en qué obras necesita estos recursos y cómo aplicarlos, pero indudablemente el conocimiento de estas herramientas aportará siempre al creador un abanico de posibilidades más amplio a la hora de explotar cualquier idea que su creatividad pueda concebir.

La expresividad artística es, en cualquier caso, un resultado final del proceso compositivo, pudiendo llegarse a él mediante cualquier tipo de técnicas, tradicionales o no tradicionales, de igual forma que muchos grandes maestros han trabajado en el pasado.

5.3. Los criterios matemáticos están supeditados a los musicales durante todo el proceso compositivo

Como se ha visto, el uso de técnicas matemáticas incorpora una serie de criterios propios que se suman a los ya existentes desde el punto de vista musical. Sin embargo, la conclusión que se extrae, a la luz de los análisis realizados en GÓMEZ, 2005 y de la experiencia compositiva en *Fractal Cosmology*, es que

los criterios musicales deben primar por encima de los criterios matemáticos o físicos de cualquier tipo durante todo el proceso compositivo.

Es decir: si el uso de un determinado concepto físico-matemático comporta un uso deficiente de los instrumentos o una ausencia de variedad a lo largo de la obra, por citar unos posibles ejemplos, está claro que dicho concepto deberá ser revisado (o bien en su forma de aplicarlo, o bien en su totalidad). No tiene sentido ceñirse a la técnica extramusical para defender una implementación musical que, desde algún punto de vista, pueda presentar fisuras.

5.4. Las matemáticas no sustituyen al compositor como creador y responsable último de su pieza

Con todo lo anteriormente comentado, queda claro que el compositor es, como en cualquier época de la historia de la música, el responsable del resultado sonoro de su música. Por eso se considera imprescindible que el creador reflexione y sea consciente de qué busca, cómo lo busca, y por qué lo busca. Solo así tendrá la suficiente información para elegir las herramientas que más le interesen y descartar las que pueda considerar menos favorables a sus deseos artísticos, éticos y estéticos.

Agradecimientos

Deseo agradecer profundamente a Teresa Catalán no solo la tutorización del Trabajo Fin de Carrera que ha dado pie al presente artículo, sino también sus continuas enseñanzas en el campo musical, docente y humano durante mis estudios de composición en el RCSMM. Es un verdadero privilegio haber sido alumno suyo.

Referencias

- BURTON, Anthony; y VLADIMIROVA, Tanya (1999). *Generation of Musical Sequences with Genetic Techniques*. Computer Music Journal, 23:4, pp. 59-73.
- DÍAZ-JEREZ, Gustavo (2000). *Algorithmic Music: Using mathematical models in music composition*. Ph.D. Dissertation. Manhattan School of Music.
- GÓMEZ, Pedro (2005). *Matemáticas y Música: Hacia el control de la evolución del material sonoro*. Trabajo Fin de Carrera, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- FALCONER, Kenneth (1990). *Fractal Geometry: Mathematical Foundations and Applications*. John Wiley and Sons (2nd ed., 2003).
- LORENZ, Edward (1963). *Deterministic nonperiodic flow*. J. Atmos. Sci. 20, pp. 130-141.
- LOY, GARETH (1989). *Composing with computers – A survey of some compositional algorithms and music programming languages*. Current Directions in Computer Music Research, MIT Press. 1989, pp. 291-396.
- MANDELBROT, Benoit (1975). *Les objets fractals*. Flammarion (Los objetos fractales. 9º ed., Tusquetx, 2009).

PEDRO GÓMEZ MARTÍNEZ

- NIERHAUS, Gerhard (2009). *Algorithmic composition*. Springer-Verlag.
- SMITH, Leonard (2011). *Caos: Una breve introducción*. Alianza Editorial.
- SMITH BRINDLE, Reginald (1966). *Serial composition*. Oxford University Press.
- TALANQUER, Vicente (2002). *Fractus, fracta, fractal. Fractales de laberintos y espejos*. Fondo de Cultura Económica de México.
- TEMPERLEY, David (2007). *Music and probability*. MIT Press.

RESEÑAS

NUEVA EDICIÓN DISCOGRÁFICA DEL RCSMM:

CD COMPOSITORES DEL REAL CONSERVATORIO
SOLISTAS Y GRUPOS DE CÁMARA DEL RCSMM

 Alejandro ROMÁN*

Un nuevo disco publicado por el RCSMM acaba de dar a luz con una decena de composiciones de profesores del Centro, siete de ellas estrenos absolutos, y una obra más estreno en España. El CD recoge el concierto celebrado el 11 de Marzo de 2015 en el Auditorio 400 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, dentro del ciclo «Resuena», organizado por el RCSMM en colaboración con el MNCARS. Interpretaron las composiciones un buen número de alumnos, tanto solistas como grupos de cámara, por lo que la experiencia supone, además de la muestra del trabajo creativo de muchos de los profesores del Departamento de Composición, la oportunidad de escuchar las magníficas interpretaciones de los alumnos de instrumento.

El disco se abre con el *Ricercare op.148* de Manuel Seco interpretado por Sara Molina, al que sigue el estreno de *Zangs dung* de Manuel Martínez Burgos, por José Manuel Cumbreras, violonchelo y Rafael Salas, piano. El Cuarteto Gayarre interpretó el siguiente estreno absoluto, *Entre arrecifes, op. 11b*, de Alejandro Román, que dio paso a la obra también estreno de Félix Sierra, *El sueño de la escalopendra*, con Carlos Gutiérrez al clarinete, Marian Tur al violín y Alejandro Wu-Tan, piano. Otra obra para instrumento solista, en este caso la viola, interpretada por Javier Pliego, fue la *Romanza* de Zulema de la Cruz, también de estreno. Enrique Igoa estrenó su obra *El tango escondido de la Suite op. 38c*, interpretada por el Cuarteto Sarasvati, mientras que Alicia Díaz estrenaba *A través del océano, sobre un sendero de luz dorada*, de las manos de Sara Molina, violín, y Alejandro Lorenzo, piano. *Por la belena de San Cermin*, composición de Teresa Catalán, fue interpretada por Ana Campo al violín, a la que siguió nuevamente el Cuarteto Sarasvati con *Good dog!*, obra de estreno de Sebastián Mariné. El cierre del concierto estuvo a cargo de un numeroso

* Profesor de Composición y de Composición para Medios Audiovisuales del RCSMM.

ALEJANDRO ROMÁN

grupo de alumnos que interpretaron brillantemente la *Música Matérica XXXVI Op. 85 Noneto XXXXVI* de Carlos Galán, obra de estreno en España.

La edición de este disco supone la continuación de la colección de grabaciones realizadas bajo el sello RCSMM que se iniciaron con los CD's de Mariana Gurkova con la integral de los estudios de Chopin y de Ángel Huidobro con las Armonías poéticas y religiosas de Liszt. Una buena muestra de la excelencia musical y artística del RCSMM.



Carátula del CD

Compositores del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
Solistas y Grupos de Cámara del RCSMM.

UN RETRATO PARA ENRIQUE GRANADOS, EL MAESTRO Y PEDAGOGO (1867-1916) EN EL CENTENARIO DE SU MUERTE

 Emilio GONZÁLEZ SANZ*

Escribo esta reseña por un doble motivo. Por un lado por la necesidad de plasmar en palabras cómo era el Enrique Granados pedagogo (una parte importantísima de su personalidad y a que dedicó una amplia sección de su vida) después de haber creado con mis propios alumnos de Música de Cámara el concierto teatralizado *Festejo por Enrique Granados* celebrado en la Sala Manuel de Falla del RCSMM el pasado 8 de marzo de 2016. Por otro lado la grabación del CD *Recuerdos de la Infancia* para el sello Ibs Classical llevado a cabo en el Auditorio Enric Granados de Lleida donde abordé la integral de las obras pedagógicas para piano de Granados más abajo nombradas, obras todas que encierran la esencia poética y el alma del compositor leridano y que son prácticamente desconocidas.

Si en el caso de Isaac Albéniz en su personalidad se aúna la condición de pianista activo y compositor impulsado en gran parte por la necesidad de alimentar con obras nuevas sus propios conciertos, en el de Enrique Granados ha de sumarse a esos campos de intérprete y creador uno más de alta significación y relieve: el de pedagogo eficaz y prestigioso.

Todos los testimonios que nos han llegado coinciden al resaltar la calidad, fineza de toque, encanto expresivo, el *cantabile* y fuerza comunicativa que poseía Granados como intérprete. Alguien tan cualificado como Frank Marshall (maestro de Alicia de Larrocha) gran pianista y discípulo conocedor profundo de Granados, hablaba de la natural intención expresiva, la suavidad, el triunfo de un criterio musical siempre por encima del puro alarde virtuosístico, ya que su concepto superaba lo puramente instrumental para extraer y expresar la esencia encerrada en las partituras: *Era un músico, un psicólogo, un poeta*. De él nos quedan la impresión de un Artista en el fraseo antes que de un ejecutante de arrolladora técnica y la constancia del enorme repertorio que interpretaba

* Profesor de Música de Cámara del RCSMM.

en el que siempre destacaba su predilección por el Romanticismo, en especial por Chopin, Schubert y Schumann. Todas estas cualidades eran palpablemente reconocibles en su actividad pedagógica.

Corre el año 1901 cuando funda la *Academia Granados* (hoy *Academia Marshall*), pilar fundamental de la nueva escuela de piano catalana iniciada por Pedrell, cuya línea pedagógica queda sintetizada (tal y como rezan textualmente las reglas de la Academia) en dos puntos principales:

1. *Educación de los alumnos como intérpretes y como público, para el porvenir.*
2. *Celebración de sesiones artísticas en las cuales se infundiese un carácter poético para desarrollar y elevar la sensibilidad.*

Granados se posiciona como la antítesis del profesor escolástico que utiliza un método invariable. Su objetivo pedagógico era fomentar la formación completa de sus alumnos. Para ello observaba sus aptitudes y gustos con el fin de potenciar en lo posible su sensibilidad artística, al mismo tiempo que refinaba su técnica. Tiene bien presente *la peculiaridad de cada alumno siempre tratando de no imponer su personalidad a discípulos que presentaban caracteres y rasgos de algo propio definido*. En primer término, plantea una formación cultural lo más amplia posible llegando a afirmar a veces sobre determinados intérpretes: *Son buenos ejecutantes, pero escriben amor con H*. Busca una base con la que se les pueda moldear artísticamente, criterio que define la elección del repertorio: para los alumnos más destacados elige obras aparentemente más sencillas, aquellas que necesitan de la personalidad y sensibilidad del artista para que adquieran una nueva dimensión. Para los menos dotados artísticamente insiste en conseguir llegar a una brillantez mecánica con la que compensar la falta de inspiración: *Yo no puedo responder del talento de mis alumnos, pero, si trabajan como deben, respondo de su técnica*. Incluso intenta evitar que, sin estar plenamente maduros elijan su propia música, algo que justifica de la siguiente manera: *A Bach, Beethoven, Mozart, Schubert, ya no les hacen daño...a mí, sí*.

De su estancia en París, donde las luces y trazos del Impresionismo apenas dejan huella en él, le queda la influencia de Charles de Bériot (profesor de Ravel) en cuanto a la consideración de que todos los estudios de mecanismo deben estar encaminados a intentar obtener el timbre perfecto, adecuándolo a cada expresión musical. El reto de cada pianista debía estribar en el aprovechamiento exhaustivo de la riqueza tímbrica y sonora del piano así como la utilización de los pedales, aspecto al que dedica el primero de sus volúmenes de su *Método Teórico-Práctico*. Desde el punto de vista técnico, Granados daba absoluta prioridad a la pulcritud mecánica y a un *legato* perfecto. Afirmaba que sin el ejercicio mecánico diario era imposible obtener una técnica adecuada y

recomendaba la práctica de los ejercicios de cinco dedos de Bériot y además la escala y el arpeggio de Do mayor, afirmando que la posición de la mano en esta tonalidad hacía su ejecución particularmente difícil y por eso convenía insistir en ella.

Aparte del *Método Teórico-Práctico para el uso de los pedales*, anteriormente nombrado, y la creación de una serie de ejercicios y métodos pedagógicos como *El piano*, *Siete estudios*, *Dificultades especiales del piano*, *Ornamentos*, *Ejercicios de terceras*, *Breves consideraciones sobre el ligado...* las composiciones escritas principalmente para sus alumnos, son colecciones de piezas breves o miniaturas donde el universo poético y amoroso de Enrique Granados se expresa con mayor inspiración y ternura: *Escenas infantiles*, *Bocetos*, *Cuentos para la Juventud*, *Seis estudios expresivos en forma de piezas fáciles* y el *Andantino espressivo* que pertenecía a las *Obras fáciles para la educación del sentimiento* le hacen merecedor de elogios como el que le regalara un día su compañero y amigo con el que tantas veces formara Dúo y Trío Pau Casals: *Granados es nuestro Schubert*; o el calificativo de Jules Massenet afirmando que Granados era el Grieg español.

Para enmarcar este breve retrato del Granados que se proyectó y se proyecta en sus discípulos y en todos los que amamos su Música, hago más las palabras de su amigo Amadeo Vives:

A mi parecer, las obras de puro sentimiento, son las que con más fuerza resisten al tiempo y a sus mudanzas, las que más fácilmente traspasan la moda y sus caprichos. A este género, pertenecen las obras del admirable artista Enrique Granados, las cuales, a la manera de las de Schubert, se conocen principalmente por el suave y delicadísimo perfume que exhalan.

*M*EMORIA *A*CADÉMICA
RCSMM 2015-2016

MEMORIA DE LA BIBLIOTECA -
RCSMM
PERIODO COMPRENDIDO
ENTRE SEPTIEMBRE DE 2014 Y
DICIEMBRE DE 2015

 Elena MAGALLANES LATAS*

La conservación, organización y difusión de las colecciones bibliográfica y documental del Real Conservatorio de Madrid han sido, desde su inauguración en 1830, las tareas fundamentales llevadas a cabo por la reducida plantilla de personal asignada a la Biblioteca a lo largo de toda su historia. Sin embargo, al no haber contado con personal especializado en archivística de manera continuada, la documentación generada por la actividad desarrollada por el propio Conservatorio no fue objeto de ningún tratamiento técnico y, simplemente, se procedió a su almacenamiento una vez que dejaba de tener vigencia administrativa. Por fortuna, esta documentación se ha conservado prácticamente en su totalidad —hay algunas lagunas, como la etapa 1838-1840— pero las actas del claustro de profesores y las actas de exámenes generales están completas. En los últimos años se ha procedido a la microfilmación y digitalización de todos los libros de actas y de registro del siglo XIX, y se ha iniciado la organización del fondo documental, procediendo a su limpieza y delimitando algunas de sus series como los expedientes personales de alumnos y profesores que constituyen el conjunto más voluminoso del archivo. Todo ello está permitiendo poner a disposición de los investigadores parte de este fondo documental que ya ha sido objeto de varias tesis doctorales.

No obstante, la tarea que resta por realizar en el Archivo histórico-administrativo es ingente. Se trata de toda la documentación generada por la institución desde 1830 y, muy probablemente, su volumen alcance el millón de documentos. Recientemente hemos tenido la buena noticia de la incorporación del archivero Fernando Gilgado Gómez que se está dedicando, en exclusividad, al tratamiento técnico de este archivo. De momento, está procediendo a la elaboración de un

* Jefe de Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

cuadro de clasificación de fondos que, a la vez que nos aporte un conocimiento global de la temática que abarca el archivo, sin duda, se convertirá en una herramienta de trabajo muy útil para los investigadores y, por ello, esperamos publicarlo próximamente en la página web del Real Conservatorio.

En cuanto a las tareas específicas de la Biblioteca, además de dar respuesta a las numerosas consultas de los usuarios, estamos consiguiendo llevar al día el control y catalogación de toda la documentación de nuevo ingreso, a la vez que también estamos incorporando a nuestra base de datos partituras y monografías del voluminoso fondo antiguo que todavía resta por informatizar. Precisamente para acelerar este proceso, en esta etapa hemos vuelto a contar con la Biblioteca Regional de la Comunidad de Madrid, que en colaboración con el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico, nos ha proporcionado cuatro documentalistas de septiembre a diciembre de 2015, que han catalogado 4.800 partituras impresas de ediciones extranjeras de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. También hemos seguido avanzando con la edición española antigua mediante la contratación externa de un documentalista, que ha supuesto la incorporación de 635 registros bibliográficos al catálogo informatizado de la Biblioteca.

El convenio establecido con la Universidad Autónoma de Madrid nos ha permitido seguir contando con alumnos en prácticas del 4º curso del grado de Historia y Ciencias de la Música, que han revisado y completado en la base de datos la información de los ejemplares que integran las monografías de las signaturas P-1, 2, 3, y 4, así como de las partituras de la signatura Siglo XX.

En esta etapa se ha logrado una reivindicación mantenida en los últimos años tanto por la comunidad académica del centro como por el personal de la Biblioteca, al aprobar el Consejo Escolar la implantación de una nueva asignatura optativa en el departamento de Musicología con la denominación *Catalogación e investigación en el archivo de la Biblioteca del RCSMM*. En el momento actual se está organizando la colección de ejercicios de composición de alumnos de los siglos XIX y primera mitad del XX, documentos muy demandados por los investigadores y que hasta el momento habían quedado al margen de cualquier estudio histórico o musicológico.

La incorporación de la Biblioteca a la Red de Bibliotecas de Centros de Enseñanzas Artísticas Superiores de la Comunidad de Madrid (RBEASM) nos implica en la elaboración de las diversas tareas necesarias para su buen funcionamiento. En concreto, se ha procedido a la adaptación del OPAC a los diferentes centros que la integran, y se está en pleno proceso de elaboración de los distintos manuales del proceso técnico entre los que figura el de música notada, cuya elaboración corresponde al personal de la Biblioteca de Real Conservatorio.

En los últimos años la Biblioteca ha venido participando en algunos de los actos conmemorativos de diferentes efemérides de músicos célebres, y muy

especialmente de aquellos que han mantenido una especial vinculación con el Conservatorio. En 2015 se celebró el bicentenario del nacimiento de Antonio Romero y Andía quien, además de ejercer como profesor de clarinete de 1849 hasta 1876, desarrolló una exitosa labor profesional en otros ámbitos relacionados con la música: composición, edición musical, elaboración de métodos de enseñanza de diferentes instrumentos, promoción de actividades musicales, etc. En homenaje a este importante músico, la Biblioteca y el Museo organizaron una exposición conjunta en la que, con el título *Antonio Romero y Andía: Editor, inventor y clarinetista*, se mostraron diferentes piezas de la colección bibliográfica e instrumentos musicales de la época. La muestra permaneció abierta al público de abril a julio de 2015 y tuvo un considerable número de visitantes, no solo pertenecientes a la comunidad educativa del centro, ya que la coincidencia con la celebración en Madrid del ClarinetFest, Congreso Mundial de Clarinete, facilitó la presencia de músicos e investigadores de otras provincias y países.

Televisión Española realizó un reportaje sobre esta exposición que fue retransmitido por el canal 2, el 12/06/2015, en el programa cultural de la UNED. También por este mismo canal de televisión, se difundió el 5/05/2015 el documental sobre la vida y obra de Ruperto Chapí realizado por el Departamento de Imagen de la Diputación de Alicante con el título *Chapí. L'essència de la sarsuela*, en el que figuran varios documentos, manuscritos e impresos, relacionados con este músico y conservados en nuestra colección.

La difusión de los fondos de la Biblioteca también se ha seguido realizando a través de numerosas visitas guiadas a las diferentes colecciones dirigidas, sobre todo, a alumnos y profesores de centros especializados en música, bibliotecarios, musicólogos etc.

En la sala de lectura de la Biblioteca tuvieron lugar las siguientes presentaciones de publicaciones y conferencias:

- ✓ ELIZONDO IRIARTE, Esteban. *Aquilino Amezua y Jáuregui (1847-1912): La vida y la obra de Aquilino Amezua a través de las publicaciones aparecidas en la época. El órgano de la catedral de Bogotá*. [San Sebastián]: Esteban Elizondo Iriarte, 2014
- ✓ *El arpa en Nápoles: del Virreinato español a la unidad de Italia. Las grandes escuelas y la producción musical*. Conferencia pronunciada en italiano por la arpista Sara Simari y traducida al español por Susana Cermeño Martín, profesora de arpa del Real Conservatorio.
- ✓ C.I.N.E.M.A. *Composición e Investigación en la Música Audiovisual*. Edición a cargo de Alejandro López Román. Madrid: Visión Libros, 2014
- ✓ GARCÍA MARTÍNEZ, Rafael. *Cómo preparar con éxito un concierto o audición: Técnicas básicas para dominar el escenario*. Barcelona: Redbook, 2015

- ✓ NIETO, Albert. *El gesto expresivo del músico o cómo disfrutar de un concierto*. Barcelona: Boileau, 2015
- ✓ *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*. Presentación de los números 21/2014 y 22/2015

Las donaciones de documentos constituyen una importante vía de acrecentamiento de la colección de la Biblioteca. Entre los numerosos donantes de este periodo figuran las siguientes: Abdel Vega, AEDOM (Asociación Española de Documentación Musical), Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Alejandro López Román, Alfonso de Vicente, American Institute of Musicology, Ana Benavides González, Antonio Ferriz Muñoz, Antonio Mena Calvo, Antonio Visconte, Aula de Música de la Universidad de Valladolid, Asociación Cultural Brillant Magnus Quintet, Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Municipal de Bidebarrieta, Carlos Perón Cano, CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, Diputación Provincial de Alicante, Diputación Provincial de Ourense, Editorial Graó, Emilio González Sanz, Enrique Igoa Mateos, Esteban Elizondo Iriarte, Felix Sierra Iturriaga, Francisco Luis Santiago Sáez, Fundación Albéniz, Fundación BBVA, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Fundación Juan March, Gobierno de Navarra, Hazen: Distribuidora General de Pianos S.A., IDEARA S.L., Javier Otero Neira, Jesús Legido González, José Sierra Pérez, José Antonio Moltó Díaz, José Susi López, Juan Antonio Medina Lloro, Junta de Andalucía, Luis Ponce de León, Manuel Martínez Burgos, Manuel Seco de Arpe, Mercedes Puyol, Museo del Romanticismo L'Om-Arrizabalaga Organeros, Pablo Igoa Gómez, Pedro M. Astasio Molina, Pedro Rubio Olivares, Rafaél Pérez Arroyo, Ramón Paus, Sara Simari, Sociedad de la Vihuela, Teresa Catalán Sánchez, Thomas Schmitt, Universidad de Salamanca, Vicente Martínez López, Víctor Pliego de Andrés, Virgilio Durán Casal, Viuda de Benjamín Palacios Porta A todos ellos nuestro sincero agradecimiento y muy especialmente a Rafael Benedito Astray, catedrático jubilado de solfeo y teoría de la música de este centro, quien muy amablemente nos permitió seleccionar de su biblioteca particular un importante número de libros, partituras y discos que ya han sido integrados en nuestra colección. En el momento de redactar estas líneas nos comunican el fallecimiento del profesor Benedito, por ello queremos transmitir a su familia nuestras sinceras condolencias y que siempre le recordaremos con gran aprecio y profundo agradecimiento.

Datos estadísticos (septiembre de 2014 - diciembre de 2015)

- ✓ Obras ingresadas en la Biblioteca (compra, canje, donación y Depósito Legal): **2.650**
- ✓ Registros bibliográficos incorporados al catálogo: **5.213** (incluye adquisiciones y fondo antiguo), y **4.802** del Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico, pendientes de volcar a nuestra base de datos.
- ✓ Colocación de códigos de barras en los ejemplares: **3.019**
- ✓ Revisión y actualización de los campos de los ejemplares en el catálogo informatizado: **7.221**
- ✓ Sellado y tejuelado de partituras del fondo antiguo para su incorporación al CCPB: **3.397**
- ✓ Consulta de documentos y préstamo domiciliario: **7.663**
- ✓ Usuarios en sala de lectura: **7.310**
- ✓ Carnés de préstamo domiciliario vigentes: **846**
- ✓ Suscripciones a publicaciones periódicas: **54**
- ✓ Documentos restaurados: **9**
- ✓ Se ha establecido canje y/o donación de publicaciones con **64** instituciones.



ELENA MAGALLANES LATAS

C.I.N.E.M.A.

Composición e Investigación en la Música Audiovisual

ALEJANDRO ROMÁN (EDITOR) - JUAN ANTONIO CÉSAR - JUAN MANUEL CONEJO
CARLOS MARTÍNEZ DE IBARRETA - MARÍA CRISTINA PASCUAL - MIGUEL PRIDA
MARCOS ORTIZ - JOSÉ LUIS CENTENO



RCSMM . REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

PRESENTACIÓN DEL LIBRO

*El gesto expresivo del músico o cómo disfrutar del
concierto*

ALBERT NIETO



Sala de lectura
Biblioteca del Rcsmm
10 de diciembre de 2015
13 h.

Entrada libre hasta completar el aforo

MA
NON
TROPIS

TALLER DE
MÚSICA

RAFAEL GARCÍA

Cómo preparar con éxito un concierto o audición

TÉCNICAS BÁSICAS PARA DOMINAR EL ESCENARIO



RCSMM
REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

EVOCACIÓN DE NÁPOLES

SARA SIMARI
ARPA



SEPTIEMBRE, 2015

JUEVES 24:

Aud. Cubiles, 13:00 h.– CONFERENCIA CONCIERTO:
**“La tradición musical en Viggiano: conocer y preservar
un patrimonio musical único en el mundo”**
Con la colaboración especial de las alumnas de la
Escuela de Arpa Viggianese (Viggiano, Potenza, Italia):
Antonella Pecoraro y Francesca Stella

Sala Manuel de Falla, 19:30 h.– CONCIERTO:
“Evocación de Nápoles”
Sara Simari, arpa.

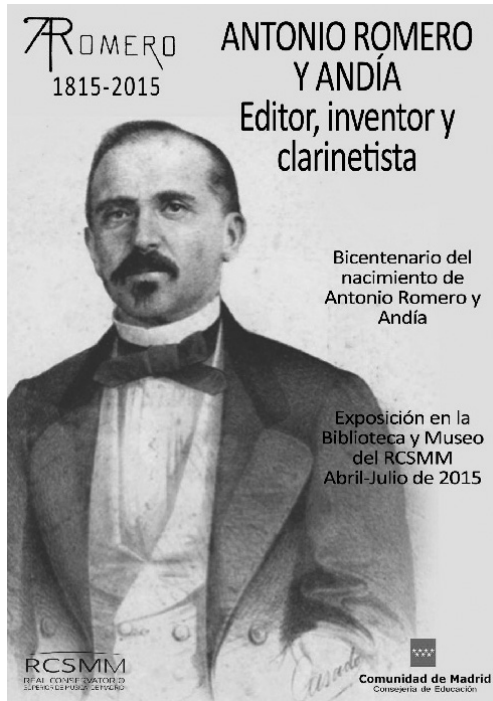
VIERNES 25:

Biblioteca. 13:00 h.– CONFERENCIA:
**“El arpa en Nápoles: del Virreinato español a la unidad de Italia.
Las grandes escuelas y la producción musical”**

ENTRADA LIBRE
Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
C/ Sta. Isabel, 53

ANTONIO ROMERO Y ANDÍA

Editor, inventor y clarinetista



En conmemoración del bicentenario del nacimiento de Antonio Romero y Andía, la Biblioteca y el Museo del Real Conservatorio exponen una selección de piezas de la colección bibliográfica e instrumentos musicales de la época. La muestra, además de poner de manifiesto los diferentes ámbitos que abarcó su exitosa labor profesional, es un justo reconocimiento a su dilatada y profunda vinculación con el Conservatorio que dejó patente con una generosa donación de obras musicales de su colección particular, algunas de las cuales se incluyen en esta exposición.

Montaje de la exposición

Eva Jiménez Manero
Elena Magallanes Latas

Catálogo

Fernando Jiménez de la Hera

Infografía

Olivia Sánchez Calabrés

Biblioteca y Museo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

C/ Santa Isabel 53 – 28053 Madrid

Teléfono: 915.392.901 Fax: 915.275.822

biblioteca@rcsmm.eu museo@rcsmm.eu

Horario de la exposición

10:30 a 13:30 h.

Lunes a viernes (Acceso libre)

Catálogo de la exposición

VITRINA Nº 1

1. Programas de conciertos de la Sociedad de Cuartetos dirigida por Jesús de Monasterio, celebrados en el Salón Romero en diciembre de 1888. Doc. Bca. 5- 176, 178.

2. *Salón Romero. Concierto inaugural a beneficio de la Junta de señoras para la construcción del templo de la Almudena, el 30 de abril* [1884]. Reproducción del grabado original de Juan Camba. RC/2010/049.

3. Programas de las *Sesiones de música clásica de piano por Don José Tragó*, celebradas en el Salón Romero de febrero a marzo de 1894. Roda leg. 136/1344

4. *Armonía. Album musical de la Infanta Isabel de Borbón*. Varios compositores, con un ensayo de Antonio Gallego. Facsímil del manuscrito autógrafo. Edición en conmemoración de la inauguración de la nueva sede del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Madrid: RCSM, 1990. S-18990.

5. ROMERO Y ANDÍA. Antonio. La presentación. En: *Armonía*. Colección de autógrafos musicales para piano y canto y piano. Varios compositores. Madrid, 1883. 3-494.

6. Expediente de donación de las obras musicales cedidas a la Biblioteca de la Escuela Nacional de Música y Declamación por el profesor Antonio Romero y Andía, 5 de febrero de 1874. Asuntos generales, leg. 21/39.

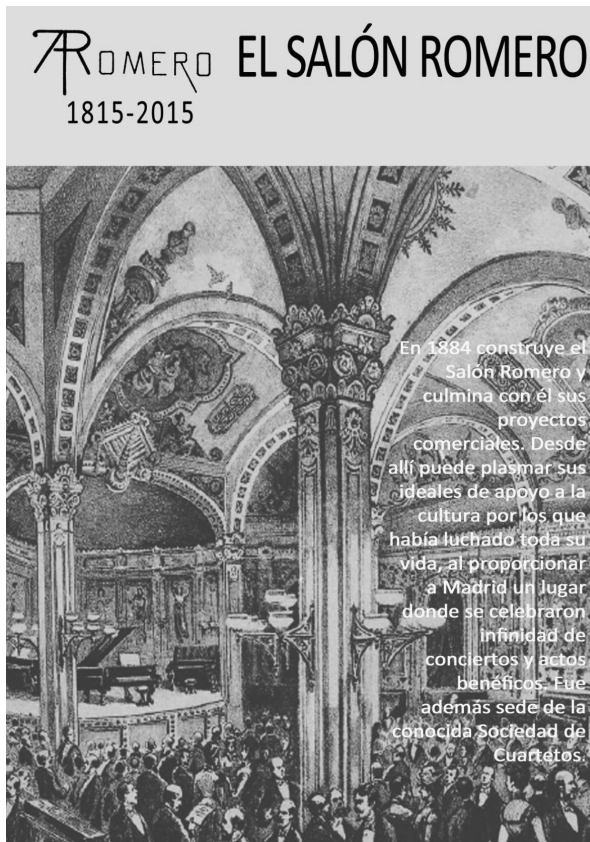
7. ROMERO, Antonio. *Andante* [para dos clarinetes]. 15 de abril de 1849. Ms. 1 hoja apaisada 22 x 32 cm. 4-262.

8. Disertación de Antonio Romero presentada para participar como opositor a la plaza de maestro de clarinete del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, 29 de marzo de 1849. Expedientes personales de profesores, exp. R.

9. Expediente relativo a la aprobación del método de clarinete de Antonio Romero por la Junta Auxiliar Facultativa del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, como texto para la enseñanza en la clase de clarinete, 1846-1847. Asuntos generales, leg. 6-33.

10. Relación de alumnos de la clase de clarinete del profesor Antonio Romero. *Libro de altas y bajas [del Real Conservatorio de Música y Declamación], año 1864-65*. L-21.

11. Acta de la sesión celebrada el 27 de febrero de 1849 por la Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, en la que se aprueba el plan para la oposición a la plaza de maestro de clarinete. *Libro de Actas de la Junta Facultativa...*, 1838-1862. L-174.



VITRINA Nº 2

1. ROMERO Y ANDÍA, ANTONIO. *Fantasia para clarinete, con acompañamiento de piano, sobre motivos de Lucrecia Borgia*. Madrid: Antonio Romero, 1875. PI-33-44.

2. ROMERO Y ANDÍA, Antonio. *Método de trompa de pistones o cilindros con nociones de la de mano*. Madrid: Antonio Romero, 1871. PI-33-45.

3. ROMERO Y ANDÍA, Antonio. *Método de fagot*. Reimp. de la ed. de Antonio Romero de 1873. Bilbao [etc.]: Unión Musical Española, ca.1922. S-10045.

4. SCHIASSI, Filippo. *Método infalible y fácil para afinar el piano y el órgano*. Traducido del italiano por D. Antonio Romero. Madrid: A. Romero, [1866]. Inv-2124.

5. ROMERO Y ANDÍA, Antonio. *Gramática musical. Teoría General de la Música en forma de diálogo*. Edición revisada y aumentada por Valentín de Arín, adoptada por el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Madrid: Unión Musical Española, ca. 1910. Villar 333.

6. ROMERO Y ANDÍA, Antonio. *Ejercicios elementales de medida y entonación, divididos en doce cuadros destinados a servir de introducción y de auxiliares a todos los métodos de solfeo*. Madrid: Imp. Romero y Marzo, 1878. PI 5-32.

7. VALERO, José, ROMERO Y ANDÍA, Antonio. *Nuevo método completo de solfeo*. 7ª ed. Madrid: Antonio Romero, ca. 1875. 1-5058.

8. ROMERO Y ANDÍA, Antonio. *Memoria sobre los instrumentos de música presentados en la Exposición Internacional de Londres del año de 1862*. Madrid: Imprenta Nacional, 1864. Roda leg. 151-1516.

9. ROMERO Y ANDÍA, Antonio. *Explicación y ejercicios prácticos para el clarinete Sistema Romero. Aprobado y adoptado en el Real Conservatorio de Música y Declamación...* . Madrid: Antonio Romero, [1868]. 3-2179.

10. ROMERO Y ANDÍA, Antonio. *Método completo de clarinete: adoptado para la enseñanza del Real Conservatorio de Música de M.C...* Madrid: Almacén de Música del Autor, ca. 1861. 1-190.

11. ROMERO, A. *Método completo de clarinete*. Texto español y francés. Bilbao: Dotesio, ca. 1915. 1-12995.

12. ROMERO Y ANDÍA, Antonio. *Método completo de clarinete: adoptado para la enseñanza del Real Conservatorio de Música de M.C)*. 1ª edición. Madrid: En todos los almacenes de música, 1845-1846. 1-248.



Desde su posición como profesor del Real Conservatorio fue protagonista de las innovaciones más notables acometidas en los instrumentos de viento en la España del siglo XIX. Potenció además una corriente de renovación en la pedagogía musical, lo que le llevó a publicar la *Instrucción Musical Completa* y varios métodos tanto suyos como de otros músicos.

VITRINA Nº 3

1. ALBÉNIZ, Isaac. *Estudio impromptu para piano op. 56*. [Madrid]: Antonio Romero, ca. 1885. 1-1261.
2. ALBÉNIZ, Isaac. *Cotillón. Album de danses de salón. Nº 1 Champagne*. Wals, para piano. Madrid: Antonio Romero, 1887. 1-4996.
3. ALBÉNIZ, Isaac. *Seis baladas para canto y piano. Nº 3. Una Rose in dono. Palabras italianas de la Marquesa de Bolaños*. Madrid: Antonio Romero, ca. 1880. 7-Palma 729.
4. INZENGA, José. *La amapola: melodía para voz de soprano*. Poesía de Segarra Balmaseda. Madrid: Antonio Romero, 1886. Inv-1205.
5. LÓPEZ ALMAGRO, Antonio. *Himno: Á S.M. D. Alfonso XII de Borbón poesía de una dama española*. Madrid: Almacén de música de A. Romero, ca. 1880. Inv-1469.
6. SILVARI, Varela. *Cantares gallegos, para piano. Op. 535. Nº 1. Y 2*. Madrid: Antonio Romero y Andía, 1875. PI 38-20.
7. ROGEL, José. *Viaje a la luna*. Malagueña, canto y piano. Encuadernado con otras obras en: *Piezas para piano*. Madrid: Antonio Romero y Andía, 1870. Portada litografiada en color. 1-11737.

8. ROGEL, José. *La vuelta al mundo. Canción del limpiabotas. Canto y piano*. Madrid: Antonio Romero, 1875. Portada litografiada. 1-2540.

9. GUEL BENZU, Juan María. *Obras póstumas*. Madrid: Antonio Romero, 1886 (F. Echevarría). Portada litografiada, con fotografía del compositor. Inv-1096.

10. MARZO Y FEO, Enrique. *Instrucción teórico-práctica para el pito de mando*. Madrid: Antonio Romero y Andía, 1876. Roda Leg. 42-625.

11. LE COUPPEY, Félix. *De la enseñanza del piano: consejos á los jóvenes profesores*. Traducidos al español... por Antonio Romero; con un prólogo por Manuel de Mendizábal. Madrid: Almacén de música é instrumentos de Antonio Romero, 1866. Villar 364.

12. VALVERDE, Joaquín. *Solo de fagot, compuesto y arreglado para flauta sola y flauta con acompañamiento de piano*. Madrid: Antonio Romero, ca. 1875. PI 5-6.



VITRINA Nº 4

1 BRETÓN, Tomás. *Seis poesías de Gustavo A. Bécquer*. 3ª. Puestas en música y dedicadas a la Excm. Sra. Condesa de Morphy por T. Bretón. Madrid: Antonio Romero, 1887. Portada litografiada. Inv-594.

2. ALBÉNIZ BASANTA, Pedro. *Fantasia para piano a cuatro manos sobre motivos del Nabucodonosor compuesto expresamente para S. M. la Reyna D. Isabel 2ª*. Op.36. Madrid: Antonio Romero, 1880. 1-2764.

3. LÓPEZ ALMAGRO, Antonio. *Fantasia sobre motivos de Gli Ugonotti para harmonium de doble expresión*. Madrid: A. Romero, 1885. (F. Echevarría). PI 5-49.

4. ARRIETA Y CORERA, Emilio. *La guerra santa, zarzuela en 3 actos*. Fragmentos de la edición de canto y piano. Reducción para piano por I. Hernández. Madrid: Romero y Marzo, 1879. Portada litografiada. 1-3279.

5. BRETÓN, Tomás. *El guardia de Corps. N. 2: tradición madrileña lírico fantástica*. Original de D. Mariano Vela y D. Carlos Servert; música del Mtro. D. Tomás Bretón; reducción por Ricardo Montes. Madrid: Casa Romero, ca.1897. Portada litografiada. 4-267.

6. SORIANO FUERTES, Mariano. *La revolucionaria, canción española*. Madrid: A. Romero, [1870]. Canciones españolas con acompañamiento de piano, nº 7. Firma autógrafa del autor dedicada a Dª. Antonia Zapater. Portada litografiada. Inv-2511.

7. F.G. Conservatorio de Música y Declamación. *En: Gaceta Musical de Madrid. Redactada por una sociedad de profesores. 13 de julio de 1856, año II, nº 28, p. 215. S-1334.*

8. Relación de señoras suscriptoras de la Casa Editorial Romero. Madrid: A. Romero, ca. 1873. Doc. Bca. 14-80

9. ARANGUREN, José. *Método completo de piano, compuesto por D. José Aranguren, y publicado bajo el nombre de una sociedad de distinguidos pianistas. Adoptado en el Real Conservatorio*. 7ª ed. Madrid: Romero y Marzo, 1879. 1-253.

10. LÓPEZ ALMAGRO, ANTONIO. *Método completo teórico-práctico de harmonium (órgano expresivo)*. Madrid: Antonio Romero editor, 1872. S-7946.



VITRINA Nº 5

1. ROMERO Y ANDÍA, Antonio. *Solo brillante: clarinete y piano*. edición y revisión de Pedro Rubio; piano revisado por Ana Benavides. Madrid: Bassus ediciones musicales, cop. 2007. Obras españolas del S. XIX; 1. S-18825.

2. ROMERO Y ANDÍA, Antonio. *Fantasia (1839); clarinete y piano*. Edición y revisión de Pedro Rubio; piano revisado por Ana Benavides. Madrid: Bassus ediciones musicales, cop. 2007. Obras españolas del S. XIX; 4. S-18828.

3. ROMERO Y ANDÍA, Antonio. *Primer solo original (1856): clarinete y piano*. edición y revisión de Pedro Rubio; piano revisado por Ana Benavides. Madrid: Bassus Ediciones Musicales, 2008. Obras españolas del siglo XIX; 6. S-19365.

4. MUSEO MUNICIPAL DE MADRID. *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid. Retratos. Tomo III*. Edición a cargo de Isabel Tuda Rodríguez; con la colaboración de Sonia Fernández Esteban et. al.; catálogo, Purificación Nájera Colino. [Madrid]: Museo Municipal de Madrid, 2006. P-1 724.

5. GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. *La edición musical española hasta 1936: guía para la datación de partituras*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, D.L. 1995. (Monografías AEDOM; 1). B. REF. 7-3.

6. RUBIO OLIVARES, Pedro Francisco. El Conservatorio de Madrid y el método de clarinete de Antonio Romero. En: *Música. Revista del Conservatorio Superior de Música de Madrid*. Nº 20, 2012-2013, pp. 13-37. H-366.

7. RUBIO OLIVARES, Pedro Francisco. El método de clarinete de Antonio Romero. Algunas consideraciones sobre la primera edición = the method for the clarinet, by Antonio Romero. Some considerations about the first edition. En: *Quodlibet. Revista de Especialización Musical*. Nº 57, septiembre-diciembre 2014, pp. 7-26. H-489.

8. VEINTIMILLA BONET, Alberto. El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886). En: *Revista de Musicología*. Sociedad Española de Musicología. V. XXV, 2002, nº 2, pp. 575-577. H-523.

9. *Antonio Romero and His Time, Clarinet Fest 2015 - Madrid*. The Clarinet, v. 42 nº 2, march 2015. Dallas, Texas: International Clarinet Association. H-709

10. BENAVIDES, Ana. *El piano en España: Desde su introducción hasta Joaquín Turina*. Prólogo de Andrés Ruíz Tarazona. Madrid: Bassus, 2011. P-4 1913.

ROMERO
1815-2015

**EL CLARINETE
ROMERO**



Romero estudió los clarinetes que se habían inventado en Europa y desarrolló una nueva modalidad del instrumento que bautizó como *Clarinete Sistema Romero*. Con él mejoraba las características, calidad de sonido y facilidad de ejecución. Fue premiado en las Exposiciones Universales de París (1867, 1868) Viena (1873) y Filadelfia (1876).

MEMORIA DEL MUSEO - RCSMM PERIODO COMPRENDIDO ENTRE EL 1 DE ENERO Y EL 31 DE DICIEMBRE DE 2015

 Eva JIMÉNEZ MANERO*

El curso que repasamos en esta memoria corresponde a las fechas comprendidas entre enero y diciembre de 2015. Durante el primer mes del año el museo acogió los últimos días de apertura de la exposición temporal que conmemoró el bicentenario de la casa Hazen de pianos. «Hazen y la historia del piano en España 1814-2014» se celebró del 18 de Noviembre del 2014 al 23 de Enero de 2015. Nuestra colección cuenta con dos ejemplares de esta centenaria casa de pianos madrileña, donados en 1966 por Félix Hazen. En la muestra pudimos además ver siete instrumentos históricos de tecla prestados para la ocasión por la Fundación Hazen. Destacaba sin duda uno de los ejemplares más bellos y antiguos de Jan Hossesrueders, y piezas tan curiosas como el *autopiano* de finales del siglo XIX. Se mostraron asimismo fotografías, documentos, textos y herramientas que recordaban la trayectoria de la casa madrileña en estos últimos 200 años. El recorrido se completó con carteles explicativos que incluían textos de Cristina Bordas y J.L. García del Busto, y que ilustraba la estrecha relación de esta casa con el Real Conservatorio de Música de Madrid a lo largo de su dilatada historia.

La celebración de esta exposición temporal supuso el incremento de las visitas, aunque las vacaciones navideñas interrumpieron esta actividad. Respecto a la apertura al público, la demanda de solicitudes para visitar el museo sigue creciendo y, sobre todo, para los periodos de vacaciones y fines de semana, que de momento no podemos atender. Por ese motivo en el recuento de visitantes que se remiten cada dos años a requerimiento del Ministerio de Cultura y a la Subdirección de Bellas Artes de la Comunidad de Madrid, hay que tener en cuenta la limitación de horarios y días de apertura, que se ciñe a horario de mañana y tan solo en días lectivos durante el curso, dejando fuera agosto,

* Técnico Coordinador del Museo del RCSMM (2008-2015).

festividades y vacaciones. Nos encontramos no obstante en cifras muy cercanas al millar de visitantes.

Los centros educativos constituyen una buena parte del público que acude a nuestro centro, ya que el horario de mañana facilita esta circunstancia. Entre las instituciones que han visitado el museo podemos mencionar los colegios Jesús y Maestro, el IES Infanta Elena de Galapagar, IES Leonor de Guzmán de Villa de Don Fadrique de Toledo, Colegio Internacional SEK Santa Isabel, entre otros, que repitieron este año sus visitas, lo que nos indica cierto grado de satisfacción con la atención recibida en anteriores ocasiones.

También mantenemos la presencia de asociaciones culturales de adultos como la Asociación Ahora Arquitectura; Centro Cultural Rafael de León, Conocer Madrid, Aula de Cultura Altamira, Centro Municipal de Mayores de Villaverde, o el Centro Cultural Lavapiés entre otros.

Un año más hemos recibido al grupo de terapia del Hospital Dr. Rodríguez Lafora. A su vez ha sido muy significativa la atención al grupo de minusválidos con deficiencias físicas graves del Centro Dato II (Polibea). Sin duda, poder atender la solicitud de grupos como estos y facilitar la accesibilidad a los contenidos del museo es una de las vías de trabajo que considero más importantes, ya que cada una de las experiencias se ha revelado como una actividad de terapia muy provechosa para los pacientes que integran estas visitas.

Este año la asistencia de profesores del centro con su grupo de alumnos ha correspondido a Lola Fernández, José Antonio Campos, Pedro Rubio, Justo Sanz y Víctor Pliego.

Entre las visitas de otros centros y universidades hemos contado con las de los alumnos de la Universidad de Osnabrück de la Baja Sajonia; la Universidad de Carolina del Norte, Universidad de Towson Maryland; alumnos de musicología de la UCM de Madrid; del Centro de Historia y Cultura Militar y los alumnos de organología del Conservatorio Superior de Música Katarina Gurska y Conservatorios Profesionales de Música, Centro integrado El Escorial, Joaquín Turina y Arturo Soria.

Un año más el museo ha colaborado en el convenio con la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), acogiendo alumnos en prácticas del Grado en Historia y Ciencias de la Música. Asimismo se estableció un convenio para la participación de una alumna del máster de museología de IBEROMUS. Con todos ellos se desarrolló el trabajo de documentación, difusión de las colecciones y exposiciones temporales. Su trabajo fue de gran ayuda y por ello les agradecemos su trabajo y dedicación. En la primavera de este año, por invitación del profesor D. Germán Labrador, del Dpto. Interfacultativo de Música de la Universidad Autónoma, se impartió una charla en sus aulas acerca de los diversos retos de la museología aplicada a patrimonio musical y las colecciones de instrumentos.

También en la primavera del 2015 se atendió la invitación para la presentación del programa de enseñanza de la Escuela de Violeros de Zaragoza, momento en que se estableció un primer contacto con el que efectuar futuras actividades de colaboración. Por otro lado el museo participó junto a la asociación INSTRUMENTA en la celebración de las IV Jornadas en Urueña los días 11 y 12 de abril.

Las colecciones, como en años anteriores han sido objeto de estudio de interés para investigadores españoles y del extranjero, siendo el número de consultas similar al del periodo anterior. En colaboración con el departamento de musicología, a través de la profesora Lola Fernández y en colaboración con el de percusión y D. José Luis Alcaín, se preparó una demostración práctica y didáctica para los alumnos de musicología, impartida por el Sr. José Moltó, constructor de la mayor parte de la colección del fondo pedagógico musical del departamento de percusión, recientemente recuperado (Revista Música nº 20 pp. 79-87). Este fondo forma parte de la historia de la enseñanza en el conservatorio. Además, hacia final de año quedó pendiente completar la investigación, a cargo de María Luisa Martínez, doctoranda del programa de Patrimonio de la Universidad de Jaén, sobre los instrumentos populares donados por la Infanta Isabel al Conservatorio en 1892, parte de los cuales es muy probable que sean algunos de los que conserva nuestra colección. Asimismo se espera en los próximos meses la entrega de la documentación del examen acústico llevado a cabo en septiembre del año pasado sobre el violín Stradivarius *Boissier-Sarasate*. El estudio fue realizado por los luthiers Roberto Jardón, George Stoppani, miembros de la *Violin Society of América*, y Fernando Fernández.

No obstante, una de las acciones más importantes que ha acogido el museo en este periodo ha sido la producción de la exposición temporal dedicada al *Bicentenario del nacimiento de Antonio Romero y Andía*, celebrada entre abril y julio del 2015. El museo expuso 28 obras de las que 25 eran préstamos para esta muestra, generosamente cedidas para la ocasión por la familia Respaldiza y Pedro Rubio. Fue un momento único para, a través de la selección de piezas (en su mayoría clarinetes), vislumbrar cómo entendían este instrumento tanto los diferentes constructores como los músicos. La labor conjunta de ambos permitió que se aplicaran soluciones muy diversas y se habilitaran nuevas posibilidades técnicas tanto al instrumento, como a la música que con ellos se podía interpretar. Pudimos conocer las fuentes, los diferentes sistemas y soluciones aplicadas al clarinete que conoció Romero y a través de los cuales él fue capaz de rediseñar el clarinete.

La Biblioteca del Centro albergó por su parte otra sección de la exposición, con la recopilación de sus fondos de obras y documentos relativos a Romero. El final de la exhibición coincidió con la celebración del Congreso Mundial

de clarinetistas Clarinet-Fest que se celebró en Madrid, lo que atrajo a músicos de todo el mundo que pudieron verla a finales de julio.

Gracias a esta exposición y al contacto establecido con la familia Respaldiza, existe la posibilidad de que se deposite en nuestro museo una pieza muy importante, el único clarinete *Sistema Romero* conservado en España y uno de los 10 existentes en el mundo, lo que constituiría un hito muy importante en la recuperación del patrimonio musical español. Sobre esta exposición, el museo, junto a biblioteca, el profesor de clarinete, Pedro Rubio, y el centro de enseñanza «Salesianos de Atocha», está elaborando actualmente un dossier-catálogo, que esperamos se publique en 2016. Estudiantes del profesor José Carlos Bueno realizaron las fotografías que se emplearán en dicho catálogo. En cuanto a esta participación entre el RCSMM y los cursos de FP de Salesianos de Atocha que ha empezado en otoño del 2015, esperamos que obtenga sus frutos el año que viene y se mantenga más adelante. Además del catálogo, en diciembre un grupo de estudiantes a cargo de Ana García presentó sus trabajos de diseño sobre logos y material de maquetación para las orquestas y agrupaciones del RCSMM. Agradecemos a los alumnos y profesores de este centro su colaboración y entusiasmo a la hora de acoger los proyectos de colaboración que les propusimos.

En parte a raíz de la celebración de exposiciones temporales este curso el museo ha hecho su aparición en los medios de comunicación, con el pequeño reportaje en La2 Uned tv sobre la exposición Antonio Romero (ver <http://www.rtve.es/alcarta/videos/uned/uned-4-12062015-antonio-romero/3163405/>) o participando en intervenciones del documental de RNE, *Pablo Sarasate, Mago del Violín* (ver <http://www.rtve.es/radio/20150327/pablo-sarasate-mago-del-violin-este-sabado-documentos-rne/1123120.shtml>).

Por otro lado la labor interna del museo ha continuado con sus tareas habituales. Se ha efectuado la gestión de las solicitudes de visitas y atención al público, así como recuento de visitantes para estadísticas. También se gestionó a lo largo del periodo la petición de presupuestos a diferentes proveedores para la adquisición de materiales para el museo y la realización de actividades.

En cuanto a los de conservación y almacenaje, este curso se siguió con la sustitución de los viejos marcos por materiales de conservación en la colección de acuarelas del centro.

Se atendieron y tramitaron, una vez aprobadas, las ofertas de donación de fondos para el museo, como las de los profesores Graham Jackson y Adrián Viudes, trámites que se formalizaron en junio y julio. A finales de año se incorporó a la colección el retrato D. Pedro León, donado por su familia y cuyo emplazamiento en el museo rendirá cumplido homenaje al Catedrático de violín del centro.

Se actualizó la documentación de las colecciones, revisando como en cursos anteriores los fondos de nuestro y otros archivos, consultando información



Exposición «Antonio Romero y Andía, inventor, editor y clarinetista». RCSMM, del 12 de marzo al 23 de julio de 2015.

sobre valoración de bienes para reajustarla en su caso, o bien sobre trabajos e investigaciones en otros centros con fondos similares a los nuestros. Asimismo los informes de conservación se revisan como cada año con el objeto de pedir fondos para la restauración de piezas del museo, así como la toma de datos de humedad y temperatura para la documentación de las condiciones ambientales de conservación.

En este curso se amplió la base de datos mediante la incorporación de fondos no registrados todavía, como la colección pedagógico-musical del departamento de percusión antes mencionada.

Además, se mantuvo contacto con los técnicos del Ministerio de Cultura, y Subdirección de BBAA de la comunidad de Madrid a fin de conseguir incorporar a nuestro centro en la aplicación DOMUS para museos. Esperamos que en estas peticiones sean atendidas y finalmente se puedan incorporar nuestras colecciones a esta base compartida, lo que facilitará la relación con otros fondos museográficos.

Esta es la última ocasión en la que redactaré la Memoria del Museo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, ya que en el momento de presentar este documento a la Revista Música ya me encuentro trabajando en un nuevo puesto fuera del centro. Aprovecho esta ocasión para expresar

EVA JIMÉNEZ MANERO

mi agradecimiento al Conservatorio y a todas las personas que en los últimos siete años me han apoyado, han tenido la paciencia y el buen ánimo de compartir conmigo sus horas y experiencia o, simplemente, han estado ahí cuando los necesitaba. Sin duda cada uno ha constituido una parte importante en mi andadura personal y en el desarrollo del museo en estos años. Gracias a todos ellos.

MEMORIA DE ACTIVIDADES RCSMM - CURSO 2015-2016¹

Conferencias

1. 25/IX: Conferencia Arpa Viggianese

2. 9/X: Conferencia «Iniciación a la catalogación musical». José Carlos Gosálvez Lara

3. 30/X: Conferencia «Fuentes musicales en archivos eclesiásticos». Alberto Cebolla Royo

4. 10/XI Conferencia y Presentación de Rafael García Martínez. «Cómo preparar con éxito un concierto o audición»

5. 18/XI: Conferencia Juanjo Mena, Dirección

6. 27/XI: «Pasado y presente de la tuba y el bombardino en la Guardia Real». Vicente Sena, Juan José Badía, Carlos Fernández, Francisco Gascón, Marcelino Reyes y Jesús de la Rosa (componentes de la Banda de Música de la Guardia Real).

7. 28/XI: «El repertorio editorial de tuba y bombardino». Belén Martínez Fernández

8. 28/XI: «El Bombardino en la Orquesta Sinfónica». José Luis Bueno (Profesor de Tuba en el Conservatorio Profesional de Música «Victoria de los Ángeles» de Madrid).

9. 15/XII Conferencia Luis López Cobos

10. 22/II: «El folklore de los Balcanes en Béla Bartók». Lola Fernández -con la colaboración de Álvaro Guijarro-

11. 24/II: «Ritmos balcánicos» Víctor Pliego, Raquel Pastor

12. 29/II: «Música sacra: entre Oriente y Occidente» Juan Carlos Asensio

13. 2/III: «Béla Bartók y su influencia en el jazz» Javier García -con la colaboración de Álvaro Guijarro-

14. 4/V: Conferencia «Viaje en la partitura musical». Laura Patrizia Rossi

¹ Los datos de esta Memoria de Actividades han sido facilitados para su edición por el profesor y jefe de estudios D. Elfes Henándis Oltra.

-
15. 23, 24, 25/VI: JORNADAS DE ARPA 2016, organizadas por la Asociación Española de Arpistas (AEDA). «Análisis de una obra del repertorio de arpa» por Enrique Rueda
-

Clases Magistrales / Cursos / Congresos

1. 21/IX: Clase magistral: Fazil Say , piano

2. 19/X: Clase Magistral Nicolai Lugansky

3. 16/XI: Ciclo de Clases Magistrales. «Creación e interpretación de la música actual»- «Sibilas frente al espejo». Tomás Marco y el Dúo Cassadó. Presentado por Alfonso Romero

4. 27/XI Clase Magistral. Jose M. Redondo, Tuba (O. S. de Castilla y León y Cons. Sup. de Salamanca)

5. 27/XI. Clase Magistral. Jose Luis Martín y Chiaki Mawatari (Dixie-jazz Tuba freelance)

6. 28/XI. Clase Magistral. Walter R. Stormont, Tuba (Orquesta Sinfónica de Madrid)

7. 28/XI. Clase Magistral. Luis Miguel Jiménez Resino, Tuba (C. P. de Salamanca)

8. 28/XI Clase Magistral. Miguel Moreno Guna, Tuba (Cons. Sup. de M. de Castellón)

9. 29/XI. Clase Magistral. Miguel Navarro Carbonell, Tuba (O. Nacional de España)

10. 18/I: Ciclo de Clases Magistrales. «Creación e interpretación de la música actual»- «La composición de cuartetos de cuerda en el siglo XXI». Ramón Paus, Zulema de la Cruz y el Cuarteto Bretón. Presentado por Alejandro Román

11. II Clase magistral «El folclore musical español aplicado a la Pedagogía y a la Composición»

12. 22 y 29/II: Clase magistral «El instrumento musical y su representación» (iconografía musical). Cristina Bordas Ibáñez

13. 28/II: Congreso CEIMUS

14. 28, 29/II: Curso de Trombón MARK HAMPSON

15. 29/II: Ciclo de Clases Magistrales. «Creación e interpretación de la música actual»- «La polifonía en la música actual». Alfredo Aracil, Jordi Abelló y Antonio Trigueros. Presentado por Teresa Catalán

16. 1/III: Programa Coloquio El Ático Radio Clásica FM

17. 8/III: Clase Magistral Elena Denisova, Violín

-
18. 14/III: Clase magistral. Ernest Martínez Izquierdo

 19. 14/III: Ciclo de Clases Magistrales. «Creación e interpretación de la música actual»- «La música de Pierre Boulez». Ernest Martínez Izquierdo Presentado por Alicia Díaz de la Fuente

 20. 17/III Clase magistral de Arcadi Volodos

 21. 4, 5, 6/IV: Curso OCTAV CALLEYA, DIRECCIÓN

 22. 11/ IV: Ciclo de Clases Magistrales. «Creación e interpretación de la música actual»- «La interpretación de la música actual española». Aguirre, Enrique Igoa y Sebastián Mariné. Presentado por Adrián Viudes

 23. 11/IV: Master Class. Josep Domenech (Prof. Erasmus), El oboe histórico

 24. 20/IV: Presentación del Documental del Festival del COMA

 25. 23-24/IV: Clases abiertas de órgano. «La interpretación de la música de J. S. Bach: articulación y ritmo. Los 18 corales de Leipzig» por Miguel Bernal Ripoll

 26. 23, 24, 25/VI: Jornadas de Arpa 2016.Clases Magistrales. Gabriella dall'Olio, Arpa

 27. 23, 24, 25/VI: Jornadas de Arpa 2016. Curso teórico práctico «Técnicas de yoga para la interpretación», por Simona Carrara

Conciertos

1. 24/IX: Concierto Arpa Viggianese

2. 8/X: Concierto Festival COMA

3. 9/X: Concierto Big Band Arturo Soria

4. 16/X: Gala Talento Injuve

5. 22/X: Concierto festival COMA

6. 23/X: Concierto SEG, Mariví Blasco y Ramiro Morales

7. 26/X: Concierto Homenaje a Ramón Femenía

8. 5/XI: Concierto Festival COMA

9. 10/XI: Concierto SONOR ENSEMBLE

10. 12/XI: Concierto ganador del Concurso de Piano Piover di Saco

11. 16/XI: Concierto SEG Cecilio Perera, Guitarra

12. 16/XI: Concierto Dúo Cassadó. Conciertos MNCARS, Auditorio 400

13. 19/XI: Concierto Festival COMA

14. 24/XI: Concierto Orquesta de Cuerda Auditorio Nacional

15. 27/XI: Concierto Banda Pinto, Teatro Francisco Rabal

MEMORIAS

16. 27/XI: Concierto Orquesta Sinfónica Auditorio Nacional, Juan Jesús Imbroda y Miguel García, Trombones
17. 28/XI: Orquesta de Cuerda Fundación Juan March
18. 28/XI. CONCIERTO. Dúo de tubas, piano y narrador. Tubas: Sergio Rey y Manuel Dávila. Piano: Carmen Yepes. Narrador: Walter R. Stormont
19. 28/XI. CONCIERTO. Cuarteto de bombardinos Mojo Picón. Bombardinos: Javier Muñoz, Rubén Rodríguez, Ramón Gómez y Fermín Chaves
20. 28/XI. Grupo de metales graves «And the brass»
21. 28/XI. Cuarteto de tubas Fafner.
22. 28/XI. Grupo de tubas del RCSMM. Director: Sergio Rey
23. 28-29/XI: Encuentro Tubas
24. 29/XI. TUBAFUSSION GROUP
25. 30/XI: Concierto Banda Resad
26. 2/XII: Concierto Festival COMA
27. 2/XII: Concierto Orquesta Barroca Auditorio Nacional
28. 4/XII: Concierto SEG, Alex Garrobé
29. 5/XII: Concierto Cuarteto Ars Hispánica, V. Pliego
30. 10/XII: Concierto Homenaje Ángel Oliver
31. 11/XII: Concierto SEG Pedro Mateo, Guitarra
32. 14/XII: Concierto Big Band en Sala Galileo
33. 14/XII: Concierto Escolanía del Recuerdo
34. 15/XII: Conferencia Luis López Cobos
35. 11/I: Grupo ACSE
36. 15/I: Concierto SEG Fernando Espi, Guitarra
37. 18/I: Concierto Cuarteto Bretón. Conciertos MNCARS, Auditorio 400
38. 20/I: Concierto EUMMI KO, Piano
39. 21/I: Concierto Paco Gil, Clarinete y Elías Romero, Piano
40. 10/II: Big Band, MNCARS, Sala 400
41. 13/II: Concierto Orquesta Clásica RABASF
42. 18/II: Concierto Homenaje a Pedro León
43. 19/II: Concierto Orquesta Sinfónica Auditorio Nacional
44. 20/II: Concierto Orquesta de Cuerda Manuel de Falla
45. 20/II: Concierto Orquesta Clásica Auditorio Nacional
46. 21, 22/II: Concierto Orquesta de Cuerda Fundación Juan March

-
47. 22/II: Concierto ARSIS

 48. 22/II: Concierto Homenaje ARSIS

 49. 25/II: Concierto Banda, Auditorio Nacional

 50. 5/III: Concierto Orquesta Barroca del Escorial, Orquesta Barroca de Arturo Soria, Orquesta Barroca del RCSMM

 51. 7/III Concierto Dúo Classic ECTecetera. Sala TLV

 52. 7/III: Concierto Elena Denisova, Violín

 53. 8/III Concierto Pedagógico teatralizado «Festejo por Granados»

 54. 11/III: Concierto G. Peñalver & T. Millán, Traverso y Clave

 55. 12/III: Concierto Orquesta Barroca en RABASF

 56. 13/III Quinteto de Viento Ad Libitum. Residencia de Estudiantes

 57. 14/III: Concierto Ensemble de la Orquesta de Cadaqués. Ernest Martínez Izquierdo, director. Hilary Summers, contralto. Conciertos MNCARS, Auditorio 400

 58. 15/III Cuarteto Bran. Basílica Pontificia de San Miguel

 59. 16/III Mosaico de Piano del s XX. Sala 400 Museo Reina Sofía

 60. 16/III. RECITAL DE PIANO CONTEMPORÁNEO. Mosaico de Piano del s XX. Auditorio 400 Museo Reina Sofía

 61. 17/III: Concierto del Grupo de Música Contemporánea

 62. 30/III: Concierto Música de Cámara Auditorio Nacional

 63. 30/III: Concierto de Piano ERASMUS

 64. 31/III: Concierto Salvador Aragón

 65. 1/IV: Concierto Peñalver & T. Millán

 66. 1/IV: Alberto Martínez, Órgano

 67. 4/IV: Concierto del Coro del RCSMM

 68. 7/IV: Concierto de alumnos de piano en RABASF

 69. 8/IV: Concierto Seminario Carulo, Guitarra

 70. 11/IV: Concierto Josep Domenech, Oboe

 71. 11/IV: Concierto Sonor Ensemble. Luis Aguirre, director. Conciertos MNCARS, Auditorio 400

 72. 13/IV. GRUPO DE SAXOFONES DEL RCSMM. Auditorio 400 Museo Reina Sofía

 73. 15/IV: I Concierto del Festival IBEROAMERICANO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA. Elsa Calderón Pina, piano; Claudio Tupinambá, guitarra clásica; René Mora, guitarra clásica; David del Puerto, guitarra eléctrica
-

MEMORIAS

74. 18/IV: Concierto JAM SESSION. Javier García
75. 20/IV: Concierto Grupo de Trompas. Dirige Santiago Calonge
76. 22/IV: II Concierto del Festival IBEROAMERICANO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA
77. 24/IV. RECITAL DE PIANO. C. Laborda, D. Cayuelas, M. Leiva. Residencia de Estudiantes
78. 28/IV: Concierto de las Bandas Municipal de Madrid y del RCSMM
79. 30/IV. GRUPO DE METALES DEL RCSMM. Auditorio Nacional de Música
80. 30/IV: Concierto MÚSICA DE CÁMARA AUDITORIO NACIONAL. Grupos de Cámara del RCSMM: Trío Adonía, Trío Klang, Cuarteto Gamma y Cuarteto Oliva
81. 7/V. RECITAL DE PIANO. Rafael Salas y Youkyung Kim. Real Academia de Bellas Artes
82. 7/V: Concierto ORQUESTA CLÁSICA
83. 9/V: Concierto de Improvisación de Carlos Galán
84. 11/V .GRUPO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA DEL RCSMM Auditorio 400 Museo Reina Sofía
85. 12/V: Concierto del Grupo de Música Contemporánea del RCSMM
86. 13/V: Concierto Lidia Stratulat, Piano
87. 26/V: Concierto Grupos de Viento Metal y Madera
88. 23/VI: Concierto de Arpa, Gabriella dall'Olio. JORNADAS DE ARPA 2016. CONCIERTO DE APERTURA.
89. 23, 24, 25/VI: Recital y presentación del libro «Bambucos, Pasillo y Son». Mónica Gallego, arpa clásica y arpa colombiana. JORNADAS DE ARPA 2016. Con la colaboración de alumnos de arpa, violoncello y flauta del RCSMM.
90. 25/VI: Concierto de Arpa, Carmen Alcántara. JORNADAS DE ARPA 2016. CONCIERTO DE CLAUSURA

Audiciones de Alumnos

CUERDA	CONJUNTOS	ANTIGUA	TECLA	MADERA	METAL	Total
163	35	19	43	63	40	363

Además de 5 audiciones pedagógicas para el Instituto de la Juventud.

BÉLA BARTÓK, COMPOSITOR Y
ETNOMUSICÓLOGO
INTERVENCIÓN EN LA APERTURA DEL
CICLO «BÉLA BARTÓK EN
LOS BALCANES», CELEBRADO EN
EL RCSMM ENTRE EL 22 DE FEBRERO
Y EL 3 DE MARZO DE 2016

 Lola FERNÁNDEZ MARÍN*

Béla Bartók ha sido considerado un compositor “primitivista”. El primitivismo es una corriente artística que comienza a finales del siglo XIX y que según la RAE «busca fuentes culturales diferentes a las clásicas»¹. Estas fuentes son las culturas primitivas y su arte más antiguo o autóctono y nativo. En el terreno musical presenta similitudes con lo que conocemos como nacionalismo musical: los compositores denominados nacionalistas se sirven de las fuentes populares, bien utilizándolas como inspiración para sus obras, bien citando literalmente el material temático popular tradicional. En España, dos representantes de estas maneras de proceder, son, respectivamente, Albéniz y Falla.

Bartók se sirvió de las fuentes primitivas y teorizó sobre el uso de la música popular en la música culta, exponiendo tres clases de interrelación, según él:

Un primer caso cuando se introducen melodías campesinas o fragmentos de ellas en alguna obra y el compositor se limita a agregar acompañamientos. El segundo caso se da cuando el compositor utiliza una melodía inventada por él mismo, pero que reúne todas las características de una tonada campesina. Y un tercer caso cuando el compositor no cita ni inventa una melodía sino que se propone «recrear la atmósfera» de la música folklórica de su país².

* Profesora de Música de Tradición Oral en el RCSMM. Musicóloga del flamenco y compositora.

¹ <http://www.todacultura.com/movimientosartisticos/primitivismo.htm> [en línea]

² Falcone, Clarisa A.: *Análisis de los elementos folklóricos utilizados en las Improvisaciones sobre melodías campesinas húngaras op.20 de Béla Bartók*. Tesina de Graduación Licenciatura en Artes Musicales con Orientación Piano. Instituto Universitario Nacional del Arte Departamento de Artes Musicales y Sonoras «Carlos López Buchardo», Ciudad Autónoma de Bs. As., Argentina, p. 5.

Históricamente, la música clásico-académica ha considerado a la música de origen popular «falta de altura o de calidad». Así lo revela el mismo Igor Stravinsky, curiosamente el otro compositor junto con Bartók, representativo del primitivismo musical. Stravinsky dijo de Béla Bartók:

Supé que era un músico importantísimo. Había escuchado maravillas sobre la sensibilidad de su oído y me inclinaba ante su religiosidad. Sin embargo, nunca pude compartir su eterna afición por su folklore nativo. Esta devoción era ciertamente auténtica y conmovedora, pero no me era posible dejar de deplorarla en un gran músico³.

No es la única vez que Bartók se sintió denostado por su primitivismo: «una vez que hube encontrado el camino “nuevo” se despertó en Budapest una indignación casi general a causa de esto»⁴.

En España, uno de nuestros más importantes folcloristas, Miguel Manzano, se muestra muy duro en este sentido cuando en 1990 escribe:

La música de tradición oral, además de desconocida, es objeto de menosprecio en el gremio de los músicos profesionales. Pero incluso cuando éstos son musicólogos, si nos seguimos ateniendo a los hechos. Pues a todo ese conjunto de artistas, divos, autores y creadores, geniales intérpretes y músicos directores, del presente y del pasado, que forman el mundillo de la música llamada «cultura», se dedica hoy, con servicial fidelidad, la casi totalidad del trabajo y la reflexión de los musicólogos⁵.

Pero la trayectoria de Béla Bartók va desde una formación clásico-académica hacia la pasión por la música popular —a la que él denomina «campesina»—. Hay un momento en la vida de Bartók, ya compositor, en el que músicos a los que había admirado, como Strauss, dejan de fascinarle y según sus propias palabras, «empieza a asaltarle Liszt». Siente gran atracción por las melodías húngaras, a la vez que detecta que las canciones que se han dado a conocer como auténticos cantos húngaros —por Bhrans por ejemplo, o por el propio Liszt— no lo son, sino que son cantos “popularescos”, usando este término en el mismo sentido desaprobatorio que se ha usado en España “alambrismo”, “andalucismo” o incluso “folclorismo” para calificar algunas de las músicas denominadas nacionalistas.

³ Craft, Robert: *Igor Stravinsky y Robert Craft, Conversations with Igor Stravinsky*, Faber and Faber, Londres, 1959, p. 74.

⁴ Bartók, Béla: *Escritos sobre música popular*, Siglo XXI editores, México DF, p. 40.

⁵ Manzano Alonso, Miguel: *Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral*, Autor editor, p. 17.

Desmiente que la música considerada gitana sea de origen gitano sino que es música húngara ejecutada por gitanos, hecho que puede tener analogía con la presencia de los gitanos en Andalucía y el papel que desempeñaron en la evolución del flamenco.

Por lo que decide, en 1905, él mismo en compañía de Kodály, iniciar una recopilación de la música popular húngara sin precedentes. Una descomunal labor de recolección, transcripción, análisis y publicación de millares de melodías campesinas europeas, asiáticas y del norte de África, estudiando su identidad étnica y sus relaciones con la música culta: Hasta el año 1918 Bartók recogió alrededor de 8.000 melodías húngaras, 2.800 eslovacas, 3.500 rumanas y 150 de otras minorías étnicas, serbios, búlgaros, gitanos. El material llegó a alcanzar las 30.000 composiciones⁶.

Se convierte así en un importante etnomusicólogo, ya que recopila el material con un estricto procedimiento científico, el que caracteriza a la etnomusicología. Según sus palabras «Enfrenté el estudio de la música campesina con método científico y ello tuvo (...) una enorme importancia en cuanto me llevó (...) a la emancipación de los sistemas entonces en uso, basados de manera exclusiva en los modos mayor y menor»⁷ [En referencia a la tonalidad que había imperado hasta el momento].

Bartók escribió múltiples artículos sobre su trabajo de recopilación, algunos de los cuales se recogen en la publicación *Escritos sobre música popular*, editada por primera vez en español en 1979. En sus escritos revela descubrimientos para él «sorprendentes» como:

Que ciertos comportamientos —afinación, rítmicos, etc.— considerados «errores» por la música culta, no lo son, por lo que no requieren rectificación.

Que un mismo modo y pauta melódica —por ejemplo, el pentatonismo y sus giros descendentes— se presenta en distintos países, con leves variaciones, y que no son coincidencias, sino producto de la itinerancia cultural, a lo que él denomina «folclore musical histórico». Para lo que considera necesario utilizar el «folclore musical comparado», o sea, el análisis comparativo.

Desarrolla también un criterio para valorar lo que «es digno de ser recogido» y deshechar lo que no, o sea, criterio estricto de selección, y también un método específico de transcripción de la música popular, que se adapta a sus peculiaridades.

Estos procedimientos que Bartók lleva a cabo por propia convicción constituyen el decálogo del proceder etnomusicológico, aunque no es hasta 1950 cuando aparece el término etnomusicología —en el subtítulo del libro publicado

⁶ Herrero, Fernando: “Un centenario: Béla Bartók. El folclore y la música culta”, *Revista de Folklore Joaquín Díaz* número 4, Valladolid, 1981, p. 15.

⁷ Bartók, Béla: *Escritos sobre...*, p. 40.

por Jaap Kunst⁸— para denominar lo que anteriormente se había llamado folclore musical y musicología comparada. Bartók está considerado por lo tanto, un musicólogo comparativo. En sus escritos el compositor describe conceptos importantes, aclarando que son objeto de confusión. Confusión que aún permanece en la actualidad. Se denomina *música de tradición oral* a la música no académica que se entiende transmitida de manera oral de generación en generación. Se distingue así de la *popular music*, que estudia las músicas urbanas, desarrolladas sobre todo desde el siglo XX hasta la actualidad, en las ciudades. Pero existieron muchas músicas tradicionales en nuestro país, no académicas pero tampoco asociadas al mundo rural o campesino, sino al de las ciudades. A mi parecer son músicas tradicionales urbanas —término aún sin normalizar—. Y ya dice Bartók en sus escritos «la música popular está compuesta por dos géneros: la música culta popular (en otros términos, la música popular ciudadana) y la música popular de las aldeas (la música campesina)»⁹. Distinguiendo bien los conceptos de tradición oral y tradición urbana.

Además de compositor y etnomusicólogo, Béla Bartók fue determinante junto con Kodály en la pedagogía musical de Hungría. Los trabajos y los pensamientos de ambos fueron trascendentes para el futuro de la educación en su país. Incorporan el folclore musical como base fundamental de la educación, de tal manera que uno de los métodos pedagógicos principales desarrollados en el siglo XX es el húngaro, llevado a cabo por ambos músicos, con el papel relevante de Zoltán Kodály. Los profesores de pedagogía lo sabemos bien. Hemos estudiado las distintas corrientes pedagógicas y cómo aplicarlas a los comienzos de la educación musical; utilizando elementos populares ajenos a nuestra propia cultura. Nuestra cultura musical popular que aún está por dignificar. Una tarea que ya llevaron a cabo músicos como Bartók en su país hace más de un siglo.

Hay en el folclore musical unos paradigmas comunes a todos los países. Son universales los contextos de las músicas relacionadas con el ciclo de la vida: las canciones de cuna, de boda, de muerte, de trabajo, de danza festiva, de ritual, religiosas. Y son elementos autóctonos diferenciadores los sistemas musicales de dichas músicas: arquitectura formal, modos, texturas, sistemas de afinación, organología, texto, comportamiento vocal... Elementos que hacen que la música popular tradicional sea tan diversa y que hacen único nuestro folclore musical, como es único el folclore musical húngaro que vamos a tener el placer de disfrutar a lo largo de este ciclo. La música es un lenguaje universal que se manifiesta a través de lenguajes musicales diferentes.

¿Qué proporcionan nuestro y otros folclores musicales a la pedagogía?

⁸ Kunst, Jaap: *Musicologica: A Study of the Nature of Ethnomusicology, Its Problems, Methods, and Representative Personalities*, Indisch Instituut, Amsterdam, 1950.

⁹ Bartók, Béla: *Op. Cit.*, p. 66.

En la melodía: la modalidad y su comportamiento. También la tonalidad y cómo se comporta la tonalidad en nuestras músicas tradicionales. El modo frigio mayorizado tan identificativo de la música española no se comporta igual en la *Danza popular rumana número 4* de Béla Bartók que en la *Nana* de Falla.

En la rítmica: motivos rítmicos característicos, especialmente en las formas de danza; y las amalgamas e irregularidades que surgen de la libertad vocal interpretativa.

En la forma: estructuras de canto y de baile que han permanecido durante siglos. Estas estructuras trascienden porque están bien construidas. Como los buenos edificios, permanecen en el tiempo.

La lírica popular: una poética estrechamente relacionada con la estructura formal que añade el factor sociológico, las raíces históricas, el atavismo de las letras que resulta tan atractivo para los niños y niñas estudiantes de música.

Que el ejemplo y el legado de Bartók nos sirva para valorar nuestras músicas de raíz, las que nos identifican y nos diferencian de las demás. Que el alumnado de nuestros conservatorios comprenda la utilización de los modos en la obra de Bartók pero no sin antes conocer y comprender los modos y los comportamientos modales de nuestros cantos populares. Que conozcan y comprendan los ritmos irregulares de la música de los balcanes, pero no sin antes o a la vez, conocer y experimentar las asimetrías rítmicas de nuestros cantos y los ciclos rítmicos de algunas de nuestras danzas o como no, del flamenco.

Como telonera de la interesante conferencia que sigue a mis palabras¹⁰, no quiero robar más tiempo. Sé que los ejemplos técnico-musicales que yo he omitido vendrán a continuación y a lo largo del ciclo que nos espera.

¹⁰ «El folklore de los Balcanes en Béla Bartók» por Álvaro Guijarro. Ejemplos musicales a cargo del Cuarteto Contreras y del Dúo de violines Alara - Carlota.

MEMORIA DE RECURSOS HUMANOS Y ALUMNADO RCSMM - CURSO 2015-2016¹

Junta Directiva

Director: D^a. Ana Guijarro Malagón
Vicedirector: D. Víctor Pliego de Andrés
Jefe de Estudios 1: D. José Adrián Viudes Méndez
Jefe de Estudios 2: D. Francisco Luis Santiago Saez
Jefe de Estudios 3: D. Elés Hernandis Oltra
Jefe de Secretaría: D. José María Sánchez
Secretaria Académica: D^a. Patricia Arbolí López
Administradora: D^a. María Isabel Rivera Rodríguez

Consejo Escolar

MIEMBROS NATOS

Presidenta: D^a. Ana Guijarro Malagón
Vocal: D. Francisco Luis Santiago Saez
Secretaria: D^a. Patricia Arbolí López

MIEMBROS ELECTIVOS

Vocales representantes de profesores

D. Jesús Amigo Fernández-Lasheras
D. Miguel Bernal Ripoll
D. Manuel Guillén Navarro
D. Alberto Martínez Molina

Vocales representantes de los alumnos

D^a. Ana Aguilar Pérez
D^a. Sara Berbel Toledo

¹ La recogida de datos de esta sección, previa a su edición, ha sido posible gracias a la solícita y generosa colaboración de D. Emilio Rey García, D^a. Julia Izquierdo Santos, D. Adrián Viudes Méndez, D^a. Patricia Arbolí López, D^a. Elena Magallanes Latas, D. José Soto Arcos, D. Miguel Benítez Hurtado, D^a. María Teresa Rojo Herrero, D^a Iris Quintillán de la Cruz, D. Gonzalo García Alfonsel.

MEMORIAS

D. David Fernández Caravaca
D. Gonzalo García Alfonso

REPRESENTANTE DEL PERSONAL DE ADMINISTRACIÓN Y SERVICIOS

D. José Soto Arcos

Asociación de Alumnos

Junta Directiva

Presidente: D. Arturo Irisarri
Vicepresidente: D. Alejandro Martínez
Secretario y Tesorero: D. Rafael Salas Chía

VOCAL

D^a. María Higuera

Representantes de los alumnos en los órganos colegiados

CONSEJO ESCOLAR ALUMNOS

D^a. Ana Aguilar Pérez
D^a. Sara Berbel Toledo
D. David Fernández Caravaca
D. Gonzalo García Alfonso

COMISIÓN ECONÓMICA ALUMNOS

D^a. Sara Berbel Toledo

COMISIÓN DE CONVIVENCIA ALUMNOS

D. Gonzalo García Alfonso

Junta de Departamentos

D^a. Ana Guijarro Malagón (Presidenta)
D. Víctor Pliego de Andrés (Vicedirector)
D^a. Patricia Arbolí López (Secretaria)
D. José Adrián Viudes Méndez (Jefe de Estudios 1)
D. Francisco Luis Santiago Saez (Jefe de Estudios 2)

- D. Elías Hernandis Oltra (Jefe de Estudios 3)
 D. Manuel Ariza Bueno (Jefe del Departamento de Composición)
 D. Francisco José Segovia Catalán (Jefe del Departamento de conjuntos)
 D. Iagoba Fanlo Gómez (Jefe del Departamento de Cuerda)
 D. Pedro Bonet Planes (Jefe del Departamento de Música Antigua)
 D^a. Lola Fernández Marín (Jefe del Departamento de Musicología)
 D^a. María Consuelo de la Vega Sestelo (Jefa del Departamento de Pedagogía)
 D. Roberto Wilchepol Urbani (Jefe del Departamento de Piano Complementario)
 D^a. Menchu Mendizabal Martínez (Jefa del Departamento de Repertorio con Piano)
 D^a. Elena Orobiogoicoechea Vizcarra (Jefa del Departamento de Tecla)
 D. Justo Juan Sanz Hermida (Jefe del Departamento de Viento-Madera)
 D. Santiago Calonge Campo (Jefe del Departamento de Viento-Metal y Percusión)

Personal docente (Curso 2015-2016)

Nº	APELLIDOS Y NOMBRE	CUERPO/CATEGORÍA
1.	Aguado de Aza Saúl	Profesor Interino (I)
2.	Albalá Agundo M ^a del Pilar	Profesora Numeraria (DD)
3.	Alcaín Lombraña, José Luis	Catedrático Numerario (DD)
4.	Aldana Ataún, Esperanza	Profesora Numeraria (DD)
5.	Algora Aguilar, Esteban	Profesor Numerario (CS)
6.	Alises Valdelomar, Mariano	Profesor Numerario (CS)
7.	Amigo Fernández-Las Heras, Jesús	Profesor Numerario (CS)
8.	Anoz Jiménez, Eduardo	Profesor Numerario (CS)
9.	Aragó Muñoz, Salvador	Profesor Numerario (CS)
10.	Arbolí López, Patricia	Profesora Numeraria (CS)
11.	Ariza Bueno, Manuel	Profesor Numerario (DD)
12.	Armenteros González, Eduardo	Profesor Numerario (CS)
13.	Asensio Palacios, Juan Carlos	Profesor Interino (I)
14.	Ausejo Sisamón, César	Profesor Numerario (CS)
15.	Báguena Roig, Juan Carlos	Catedrático Numerario (DD)
16.	Bastos Marzal, Miriam	Profesora Numerario (CS)
17.	Benito Ribagorda, Luis Ángel de	Profesor Numerario (CS)

MEMORIAS

18. Bernal Ripoll, Miguel	Catedrático Numerario (DD)
19. Bilbao Iturburu, Pilar	Catedrática Numeraria (DD)
20. Bonet Planes, Pedro	Catedrático Numerario (DD)
21. Caja Martínez, M ^a Perpetua	Profesora Interina (I)
22. Calonge Campo, Santiago	Profesor Numerario (CS)
23. Campos Blanco, José Antonio	Catedrático Numerario (DD)
24. Campos Crespo, Tomás Manuel	Profesor Numerario (CS)
25. Carra Sainz de Aja, Alejandro	Profesor Numerario (CS)
26. Castaño Escorihuela, Cayetano	Profesor Numerario (CS)
27. Catalán Sánchez, M ^a Teresa	Catedrática Numeraria (DD)
28. Cayuelas Pastor, Diego	Catedrático Numerario (DD)
29. Cermeño Martín, Susana	Catedrática Numeraria (DD)
30. Cintero Enguítanos, Vicente	Profesor Numerario (CS)
31. Comesaña Kotliarskaya, Ana Francisca	Profesora Numeraria (CS)
32. Cotolí Ballester, José Enrique Rodrigo	Profesor Numerario (CS)
33. Cruz Castillejo, Zulema Estrella de la	Profesora Interina (I)
34. Cuevas Pastor, Ramón Francisco	Profesor Numerario (CS)
35. Dávila Sánchez, Manuel	Profesor Numerario (CS)
36. Díaz de la Fuente, Alicia	Profesora Numeraria (DD)
37. Díaz Lobatón, Eduardo Pedro	Profesor Numerario (DD)
38. Do Minh Dao, Thuan	Profesor Numerario (CS)
39. Dufour Plante, Michèle	Profesora Interina (I)
40. Erro Saavedra, Sara	Profesora Numeraria (CS)
41. Esteban Muñoz, Elena	Profesora Numeraria (CS)
42. Esteve Roldán, Eva Teresa	Profesora Interina (I)
43. Fanlo Gómez, Iagoba Edmundo	Profesor Numerario (CS)
44. Fernández María, María Dolores	Profesora Numeraria (CS)
45. Fernández Martínez, Vicente	Profesor Numerario (CS)
46. Folgueira Castro, Teresa	Profesora Numeraria (CS)
47. Fonseca, Luis Augusto da	Profesor Interino (I)
48. Franco Pallás, Joaquín	Profesor Numerario (CS)
49. Galán Bueno, Carlos Pablo	Profesor Numerario (CS)
50. Galduf Correa, Simeón	Profesor Interino (I)
51. Garbajosa Cristóbal, Pedro	Profesor Numerario (CS)

52. Garcés Compans, Gustavo Adolfo	Catedrático Numerario (DD)
53. García Barrenechea, Leire	Profesora Numeraria (CS)
54. García Jermann, Ángel	Profesor Numerario (CS)
55. García Melero, M ^a Lourdes	Profesora Numeraria (CS)
56. García Rodríguez, Javier	Profesor Numerario (CS)
57. García Uña, Paula	Profesora Interina (I)
58. Garvayo Medina, Juan Carlos	Profesor Numerario (CS)
59. Gil Arráez, Jorge Juan	Profesor Numerario (CS)
60. Goldáraz Gaínza, José Javier	Catedrático Numerario (CS)
61. Gómez Bernardo de Quirós, José Luis	Profesor Numerario (CS)
62. Gómez Gutiérrez, Eva Malía	Profesora Numeraria (CS)
63. Gómez Madrigal, Jesús	Profesor Interino (I)
64. González Campa, Adela	Profesora Numeraria (DD)
65. González Domonte, Belén	Profesora Numeraria (CS)
66. González Fernández, M ^a Inmaculada	Profesora Numeraria (DD)
67. González Sanz, Emilio	Profesor Numerario (CS)
68. Grande Pombo, Oscar Gonzalo	Profesor Numerario (CS)
69. Guijarro Malagón, Ana María	Catedrática Numeraria (DD)
70. Guijarro Pérez, Álvaro	Profesor Numerario (CS)
71. Guillén Navarro, Manuel	Profesor Numerario (DD)
72. Gurkova Gurkova, Mariana Dimitrova	Profesora Numeraria (CS)
73. Gutiérrez Barrenechea, M ^a del Mar	Profesora Numeraria (DD)
74. Hernández Álamo, Francisco	Profesor Interino (I)
75. Hernández Álamo, Isabel Fátima	Profesora Numeraria (DD)
76. Hernández Pérez, José Manuel	Profesor Numerario (CS)
77. Hernandis Oltra, Elíes	Profesor Numerario (CS)
78. Huélamo Gabaldón, Marta Luz	Profesora Interina (I)
79. Huidobro Vega, Ángel	Profesor Numerario (CS)
80. Igoa Mateos, Enrique	Profesor Numerario (CS)
81. Jackson Jackson, Graham Paul	Profesor Numerario (CS)
82. Jareño Bautista, David	Profesor Numerario (CS)
83. Jiménez Arnáiz, Miguel Ángel	Catedrático Numerario (DD)
84. Kovacs Liau, Alano Melchor	Profesor Numerario (CS)
85. Kurosaki, Hirotsugu	Profesor Especialista (E)

MEMORIAS

86. Llacer Artigues, Luis	Catedrático Numerario (DD)
87. López Román, Alejandro	Profesor Numerario (CS)
88. Mancebo Lara, Víctor Simón	Especialista (E)
89. Manuel González, Irene de	Profesora Numeraria (CS)
90. Marín Bocanegra, Ignacio	Catedrático Numerario (DD)
91. Mariné Isidro, Sebastián	Profesor Numerario (CS)
92. Martín Acevedo, Martín	Profesor Numerario (CS)
93. Martín Santos, Esperanza	Profesor Numerario (DD)
94. Martínez Burgos, Manuel	Profesor Numerario (CS)
95. Martínez García, Francisco Fermín	Profesor Numerario (CS)
96. Martínez López, Vicente	Profesor Numerario (CS)
97. Martínez Molina, Alberto	Profesor Numerario (CS)
98. Marzo Martín, Rafael	Profesor Numerario (DD)
99. Mas Soriano, Francisco Vicente	Profesor Numerario (CS)
100. Medina Lloro, Juan Antonio	Profesor Interino (I)
101. Mendizábal Martínez, M ^a Carmen	Profesora Numeraria (DD)
102. Millán Capote, Antonio Benjamín	Profesor Numerario (CS)
103. Moncholi Cervero, Elfes	Profesor Numerario (CS)
104. Moreno Rubio, María	Profesora Numeraria (CS)
105. Moreno Titos, Antonio	Profesor Numerario (CS)
106. Mura, Massimo	Especialista (E)
107. Nedeltcheva Tahtadjieva, Dina	Profesora Interina (I)
108. Nieto Cruz, Juan Miguel	Profesor Numerario (CS)
109. Obregón Fernández, José Luis	Profesor Interino (I)
110. Orobiogicoechea Vizcarra, Elena	Catedrática Numeraria (DD)
111. Palmer Aparicio, Antonio	Catedrático Numerario (DD)
112. Pastor Prada, Raquel	Profesor Numerario (CC)
113. Peñalver Sarazín, Guillermo	Profesor Interino (I)
114. Pérez-Requeijo Pérez, Isabel	Profesora Interina (I)
115. Petitdemange, Carole	Profesora Interina (I)
116. Pliego de Andrés, Víctor	Profesor Numerario (CS)
117. Ponce Domínguez, Jacobo Cristino	Catedrático Numerario (DD)
118. Puente Méndez, Isabel	Profesora Numeraria (CS)
119. Puig Portner, Pablo Federico	Profesor Numerario (DD)

120. Redondo Abollado, Pilar	Profesora Numeraria (CS)
121. Rey Turiégano, Sergio	Profesor Interino (I)
122. Rioja Lis, Enrique	Profesor Numerario (CS)
123. Robledo Estaire, Luis	Catedrático Numerario (DD)
124. Rodríguez Arribas, Manuel	Profesor Numerario (CS)
125. Rodríguez Santos, Rosa M ^a	Profesora Numeraria (DD)
126. Romero Asenjo, Alfonso	Catedrático Numerario (DD)
127. Ros Vilanova, Pere	Profesor Numerario (CS)
128. Rubio Olivares, Pedro Francisco	Profesor Interino (I)
129. Rueda Frías, Enrique	Catedrático Numerario (DD)
130. Ruiz de la Peña, Rosa María	Profesora Interina (I)
131. Santiago Sáez, Francisco Luis	Profesor Numerario (DD)
132. Sanz Hermida, Justo Juan	Catedrático Numerario (DD)
133. Sanz y Tur, Ricardo	Profesor Numerario (CS)
134. Seco de Arpe, Manuel	Catedrático Numerario (DD)
135. Segovia Catalán, Francisco José	Catedrático Numerario (DD)
136. Serrano Sánchez, Miguel Ángel	Profesor Interino (I)
137. Sierra Iturriaga, Félix	Catedrático Numerario (DD)
138. Somoza de Pablo, Javier	Profesor Numerario (CS)
139. Stratulat Ciornaia, Lidia	Profesora Interina (I)
140. Teslya Sedin, Sergey	Profesor Interino (I)
141. Torrado del Puerto, José Antonio	Profesor Numerario (CC)
142. Torre Gutiérrez, Joaquín	Profesor Numerario (CS)
143. Trápaga Sánchez, Miguel	Profesor Numerario (CS)
144. Valderrama Guerra, Ana María	Profesora Interina (I)
145. Valle del Valle, Luis	Profesor Numerario (CS)
146. Vallines García, Luis	Profesor Numerario (DD)
147. Vega Sestelo, Consuelo de la	Catedrática Numeraria (DD)
148. Vicente Mirapeix, Rafael	Catedrático Numerario (DD)
149. Villamor Martínez, M ^a Ángeles	Profesora Numeraria (CS)
150. Viudes Méndez, Adrián	Profesor Numerario (CS)
151. Wilchepol Urbani, Roberto	Profesor Numerario (CS)
152. Yepes Martín , Carmen	Profesora Numeraria (CS)
153. Zarzo Cabello, Andrés	Profesor Numerario (CS)

MEMORIAS

TOTAL PROFESORES CURSO 2015-2016: 153

- DD = Destino Definitivo: **43** profesores (28,1%)
- CS = Comisión de Servicios: **80** profesores (52,3%)
- I = Interino: **25** profesores (16,3%)
- E = Especialista: **3** profesores (2%)
- CC = Centro Compartido: **2** profesores (1,3%)

Personal de Biblioteca, Museo y Administración

PERSONAL DE BIBLIOTECA Y ARCHIVO

- D. Fernando Gilgado López
- D. Fernando Jiménez de la Hera
- D^a. María Elena Magallanes Latas
- D^a. Mercedes Molano Amador
- D^a. María Pilar Rodríguez López
- D^a. Isabel Vera Íñiguez

PERSONAL DEL MUSEO

- Saúl Pérez-Juana del Casal

PERSONAL ADMINISTRATIVO

- D^a. Rosa María Caro Samaniego
- D^a. María Juliana Izquierdo Santos
- D. Ángel López Gómez
- D^a. María Isabel Menéndez Soria
- D^a. María del Campo Ramírez Gutiérrez
- D^a. María Isabel Rivera Rodríguez
- D^a. Ángeles Rodríguez Biehn
- D^a. África Roldán Bravo
- D. José María Sánchez Molledo

Personal de Servicios

ORDENANZAS

- D^a. María Azucena Aparicio Ortega
- D^a. María del Pilar Crespo Chivo
- D^a. María Antonia Delgado Romero
- D. Juan García Castro

D. Francisco Manuel Gómez Rodríguez
D. Juan Manuel López Benito
D^a. Ana María Morcillo Rico
D^a. Carmen Morón Díaz
D^a. Isabel Páez Ortega
D. José Soto Arcos
D. Ángel Luis Casas Martín (Mozo)
D^a. Juliana Jiménez López (Mozo)
D^a. María Luisa García Alcázar (Mozo)
D. Francisco José Santos Alcalá (Mozo)

PERSONAL DE SEGURIDAD

D. Ramón Arévalo Aguilar
D^a. María Ángeles del Río Antón
D. Javier Mayor Velasco
D^a. Iris Quintillán de la Cruz

PERSONAL DE MANTENIMIENTO

D. Felipe Montero García
D. Alberto Ureña

PERSONAL DE LIMPIEZA

D^a. Josefa Andrés de la Fuente
D^a. Montserrat Alejo Rodríguez
D^a. Zenobia García Arévalo
D. Manuel López Barrios
D^a. María Dolores Meco Blázquez
D^a. Mar Montero Rosa
D^a. María Dolores Rial González
D^a. María Teresa Rojo Herrero
D^a. Ana Belén Segovia Aiza

PERSONAL DE CAFETERÍA

D. Miguel Benítez Hurtado
D^a. Estrella Del Río Ruiz
D. Fernando De Hoyos Alonso

**ESTADÍSTICA DE MATRÍCULA OFICIAL DEL CURSO 2015-2016
NÚMERO DE ALUMNOS POR ESPECIALIDADES Y CURSOS - PLAN LOE**

ESPECIALIDADES	INSTRUMENTO	1º	2º	3º	4º	Total alumnos
Composición		11	11	13	12	47
Dirección		5	5	5	9	24
Musicología		11	4	7	13	35
Pedagogía		9	9	5	8	31
Interpretación	Arpa	2	3	0	0	5
	Clarinete	7	5	8	9	29
	Contrabajo	2	7	0	3	12
	Fagot	2	1	3	4	10
	Flauta	6	7	7	5	25
	Oboe	5	6	3	6	20
	Percusión	5	4	4	5	18
	Saxofón	4	2	5	6	17
	Trompa	8	5	2	7	22
	Trompeta	7	3	6	4	20
	Trombón	4	3	5	4	16
	Tuba	3	2	4	5	14
	Viola	6	4	7	7	24
	Violín	9	16	16	15	56
	Violonchelo	9	4	4	6	23
	Piano	16	12	11	14	53
	Guitarra	14	14	9	10	47
	Acordeón	1	1	1	1	4
	Clave	4	3	1	3	11
	Órgano	1	1	1	1	4
	Instr. Cuerda pulsada del renacimiento y el barroco	1	0	2	1	4
	Flauta de pico	2	1	0	0	3
	Traverso barroco	2	0	3	2	7
	Violín barroco	0	4	1	3	8
	Viola de gamba	1	0	2	1	4
	Viola da braccio	0	0	0	0	0
Violonchelo barroco	2	0	1	1	4	
Canto histórico	0	0	0	0	0	
TOTALES		159	137	136	165	597

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Estimado lector:

En previsión de la próxima publicación, en 2017, de la Revista *Música* del RCSMM (ISSN 0541-4040), la Dirección del centro y la de la revista le invitan a colaborar a través del envío de cualquier estudio inédito que crea de interés para la comunidad musical. Las categorías a las que pueden adscribirse los artículos que se presenten, las normas de envío y la información relativa al proceso de selección de los mismos, son las siguientes:

Categorías

- **Investigación:** Estudio sobre cualquier tema expresamente musical, o relacionado directa o indirectamente con la música, que siga metodológicamente un planteamiento definido de indagación, desarrollo (descriptivo o interpretativo) y presentación de conclusiones.
- **Creación:** Composición musical inédita de corta extensión (mínimo: cualquiera/ máximo: entre seis y ocho páginas) acompañada de un breve estudio descriptivo o reflexivo que la ilustre en su génesis, estética, en el análisis técnico de los elementos que la constituyen, en su orientación interpretativa y/o pedagógica o en cualquier aspecto trascendente de la misma.
- **Ensayo:** Reflexión, semblanza o argumentación sobre algún tema musical de carácter histórico, social, musicológico, teórico o interpretativo, entre otros.
- **Reseña:** Breve descripción de algún estudio, actuación o trabajo de interés que, en forma de libro, concierto, conferencia o cualquier otro medio de difusión haya sido merecedor de comentario.
- **Trabajo de Fin de Título los de alumnos del RCSMM:** Todos aquellos profesores del RCSMM que tutelando oficialmente el trabajo de algún alumno crean que este alcanza la madurez suficiente como para ser publicado en la revista, tanto por la temática, como por la coherencia y organización de sus contenidos o por el nivel de reflexión que contenga, podrán sugerir a su tutelado el envío de dicho trabajo a la dirección de la revista en un formato de artículo.
- Cualquier otra propuesta podrá ser tratada puntualmente con la dirección de la revista para su consideración.

Normas de envío

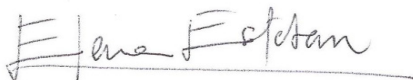
- Los artículos serán enviados a la dirección de correo electrónico revista@rcsmm.eu
- Formato y Tipografía: Remitir el artículo tanto en WORD como en PDF., letra Times New Roman 12. Todas las tablas, fotografías, partituras y gráficos, de haberlos, deben quedar insertados en el lugar oportuno entre el texto, en formato jpg., e ir acompañados de su correspondiente referencia en la base (numeración/contenido. Ej.: Tabla 1. *Análisis comparativo de datos*).
- Extensión: No existe límite sobre la extensión razonablemente mínima y, aunque existe flexibilidad, se considera un artículo de extensión media aquel que contenga entre 4000 y 6000 palabras.
- El plazo de presentación de los artículos para la edición número veinticuatro finaliza el **26 de febrero de 2017, domingo, a las 23:00.**

Proceso de selección de artículos

- Los artículos serán evaluados siguiendo un proceso de *doble revisión ciega*.
- Los autores de los artículos recibirán, en un plazo aproximado de un mes desde de la recepción de su artículo, una notificación sobre la evaluación del mismo, indicándose en cada caso si el artículo es aceptado en su totalidad, aceptado con alguna modificación pertinente o no aceptado. Las modificaciones o precisiones de los artículos aceptados, si fuesen requeridas por los evaluadores, deberán ser enviadas a la dirección electrónica de la revista en un plazo máximo de **diez días** a partir de la fecha en que hayan sido devueltos los artículos a sus autores con tal fin para su posterior publicación.

La Dirección y el Comité Científico y Editorial de la revista se reservan el derecho a invitar a algún investigador o estudioso a presentar un trabajo inédito de merecida difusión.

Un cordial saludo,



Elena Esteban Muñoz
Dirección Revista *Música* RCSMM
Mayo de 2016



SE ACABO DE IMPRIMIR EL PRESENTE NÚMERO DE LA REVISTA «MÚSICA»,
EN SU 2ª ÉPOCA, EN LOS TALLERES DE ARTES GRÁFICAS IMPRENTA
TARAVILLA EN LA MUY NOBLE Y LEAL VILLA DE MADRID
EL DÍA 20 DE MAYO DE DOS MIL DIECISÉIS,
FESTIVIDAD DE SANTA ELENA.

LAUS DEO

