R:CoS
Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León
Salamanca vol. 14 Abril (2023)

El Conservatorio Superior de Salamanca
Un espacio abierto a la investigación

ReCOS

Vol. 14, 2023

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE CASTILLA Y LEÓN

COSCYL

ReCOS es una publicación anual del **Conservatorio Superior de Música de Castilla y León (Salamanca)** fundada en 1989 y editada por el **Departamento de Musicología y Etnomusicología**. Desde entonces, se ha mantenido abierto un espacio de reflexión, análisis y documentación. Su objetivo es publicar investigaciones originales combinando el rigor académico con la originalidad de los trabajos, y sin olvidar la apertura y pluralidad necesarias en una publicación elaborada por la propia comunidad educativa.

ReCOS es una revista que se dirige a todo aquel que se interesa por el pensamiento musical en sentido amplio, desde las fronteras de la interpretación, la investigación musicológica o la pedagogía musical. En sus páginas, el especialista puede acceder a un espacio donde publicar y contrastar sus ideas; el lector aficionado encontrará artículos, revisiones críticas y reseñas informativas; el alumno, una información de la actividad docente del COSCYL.

Todos los contenidos son de acceso abierto bajo licencia Creative Commons. ISSN: 2529-8577.

Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León

ReCOS

Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León

ISSN: 2340-2032

recos@coscyl.com

vol. 14, abril 2023

Editada por el Departamento de Musicología y Etnomusicología del COSCYL

Conservatorio Superior de Música de Castilla y León

C/ Lazarillo de Tormes 54-70

37005 Salamanca

Tel: 923 282 115

www.coscyl.com

EN ESTE NÚMERO

INDICE **3**

EDITORIAL **5**

INVESTIGACIÓN

LÓPEZ SÁNCHEZ, Ángela

Lo fijo y lo volátil interpretado por Alberto Rosado: Análisis y comparación de grabaciones **7**

PÉREZ SOTO, Daniel

Ludwig Streicher (1920-2003): El contrabajista que demostró un estilo nuevo..... 21

GONZÁLEZ TOJO, Marta

La técnica del arpegio en la guitarra clásica. Revisión de los principales métodos didácticos a partir del siglo XIX 34

CAPITÁN, Andrea

Tres obras para piano, electrónica y vídeo animación. Un estudio analítico del repertorio para piano solo de Raquel García-Tomás..... 45

ROMERO, José Luis

Béla Bartók y su labor como editor: aproximación a su faceta menos conocida 63

CALDERÓN, Juan Antonio

BVrger & gladiadol 80

CARDIEL, Daniel

Un beso en la frente: fragmentos de una mujer. Un premio accésit al COSCYL 91

MIGUEL, Judith de

M de Motocaverna 97

MOÑINO, Juan Carlos

Incógnitas en la *Sonata* en Si menor de Liszt. Interpretaciones que se le pueden dar en cuanto a su forma y significado..... 106

SOCIEDADES PROFESIONALES

YAGÜEZ, Esther

Sociedades profesionales del mundo del oboe..... 114

BLES, Marta

Sociedades profesionales de la flauta travesera 120

A NUESTRA COMPAÑERA

Lola Pérez Rivera (1971-2022) 127

EN CONVERSACIÓN

HERNÁNDEZ, Paloma; GALÁN, María

Pinceladas sonoras del pasado en el presente: entrevista a Abraham Cupeiro 132

CURES (Hugo Curto y Víctor Grande)

El nuevo dúo salmantino de música electrónica 137

1500 PALABRAS 139

EDICIÓN CRÍTICA

ESPECIALIDAD DE MUSICOLOGÍA

CABALLERO, Alejandro (2022)

Falla, Manuel de. *Piezas españolas*: No. 2. Cubana (trompeta y piano) 145

ARNAU, Jesús (2021)

Falla, Manuel de. *Siete canciones populares españolas*: No. 1. 'El paño moruno' (piano). 155

____ . *Siete canciones populares españolas*: No. 3. 'Asturiana' (piano). 161

TORRELLAS, Paloma (2020)

Liszt, Franz. *Consolations* Nos. 1 & 2 (dos guitarras)..... 169

CHACÓN, Estrella (2021)

Reinecke, Carl. *Introduzione ed Allegro Appassionato* Op. 256 (viola)..... 177

____ . *Introduzione ed Allegro Appassionato* Op. 256 (violín) 185

ESPECIALIDAD DE ETNOMUSICOLOGÍA

GALÁN, María y HERNÁNDEZ, Paloma

Los frailes de Riotuerto (transcripción 1) 187

PORTELA, Mauro y SILVA, Laura

El costal ya está roto / La barca, marinero (transcripción 2) 189

GARCÍA, Carmen Teresa y GUTIÉRREZ, Sergio

Hindewhu (transcripción 3) 191

III Jornadas de Investigación Musical (14-15 marzo 2023)

Etnomusicología Jornadas de Investigación (2-3 mayo 2023)

Coordinación
Imanol Bageneta Messeguer

Edición Dialnet
Aaron Pérez Borrajo

EN ESTE NÚMERO

Alejandro Caballero
Andrea Capitán
Ángela López Sánchez
Carmen Teresa Gª Arroyo
Daniel Cardiel
Daniel Pérez Soto
Esther Yagüez
Estrella Chacón
Jesús Arnau
José Luis Romero
Juan Antonio Calderón
Juan Carlos Moñino
Judith de Miguel
Laura Silva
María Galán
Marta Bles
Marta González Tojo
Mauro Portela
Paloma Hernández
Paloma Torrellas
Sergio Gutiérrez

EDITORIAL

Iniciábamos el curso 2022-2023 con la misma incertidumbre con la que habíamos acabado el curso anterior. El cambio de equipo directivo ha supuesto un desafío, un reto que asumimos con responsabilidad y que la comunidad del COSCYL ha sabido procesar con madurez y resiliencia pese a las circunstancias tan adversas que hemos vivido.

Muestra de esta fortaleza se desarrolla en proyectos como la revista ***ReCOS***.

Descubrirán, en el apartado de investigación, estudios sobre compositores (José Manuel López, Raquel García-Tomás y Luis Rodríguez Triguero), trabajos de corte historicista (sobre las sonatas de Liszt y la labor editora de Béla Bartók), así como investigaciones relativas a la técnica interpretativa (Ludwig Streicher, la guitarra en el siglo XIX) y a la labor divulgadora de las sociedades profesionales de intérpretes.

Dos entrevistas sobre artistas que han participado en la actividad del Coscyl (Abraham Cupeiro y el dúo salmantino *Cures*) dan paso a *Edición crítica*, un espacio en donde alumnos de las especialidades de Musicología y Etnomusicología ofrecen transcripciones y arreglos. La actividad musicológica del COSCYL se ve reflejada en las *III Jornadas de Investigación Musical* (14-15 marzo) y la primera edición de las *Jornadas de Investigación en Etnomusicología* (2-3 mayo).

En el recuerdo de todos queda el Homenaje a nuestra compañera **Lola Pérez Rivera** (1971-2022). Contribuimos a su memoria con un estudio bio-bibliográfico.

En definitiva, esta revista es parte fundamental de la vida del COSCYL. Testimonia la labor de un centro de educación musical superior –único en nuestra comunidad– que encara la estabilización de parte de su profesorado y una nueva ley de Enseñanzas Artísticas que fomente en nuestros estudiantes la creación, investigación e innovación educativas.

A partir del mes de junio, se podrá acceder a la revista ***ReCOS*** en formato electrónico a través del portal de referencia de literatura científica en castellano: la plataforma Dialnet.

Lorenzo Meseguer
Director del COSCYL

INVESTIGACIÓN

ReCOS
Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León
Vol. 14 (abril 2023), pp. 7-20. ISSN: 2340-2032

Lo fijo y lo volátil interpretado por Alberto Rosado: Análisis y comparación de grabaciones

LO FIJO Y LO VOLÁTIL *INTERPRETED BY ALBERTO ROSADO:*

ANALYSIS AND COMPARISON OF RECORDINGS

Ángela LÓPEZ SÁNCHEZ
Máster COSCYL

Resumen:

En este artículo se analizan y comparan tres grabaciones interpretadas por Alberto Rosado (1970) de *Lo fijo y lo volátil*, obra compuesta en 1994 por José Manuel López López (1956), para piano y electrónica. Cada una de las ejecuciones cuenta con una manera diferente de interactuar con este segundo elemento. ¿La manera de emitir la electrónica influye al resultado final? ¿qué diferencias encontramos en cuanto al *tempo* y las dinámicas entre las tres grabaciones?

Palabras clave: José Manuel López López, *Lo fijo y lo volátil*, Alberto Rosado, *Sonic Visualiser*, piano y electrónica.

Abstract:

En este artículo se analizan y comparan tres grabaciones interpretadas por Alberto Rosado (1970) de *Lo fijo y lo volátil*, obra compuesta en 1994 por José Manuel López López (1956), para piano y electrónica. Cada una de las ejecuciones cuenta con una manera diferente de interactuar con este segundo elemento. ¿La manera de emitir la electrónica influye al resultado final? ¿qué diferencias encontramos en cuanto al *tempo* y las dinámicas entre las tres grabaciones?

Palabras clave: José Manuel López López, *Lo fijo y lo volátil*, Alberto Rosado, *Sonic Visualiser*, piano y electrónica.

En esta investigación se trabaja con tres grabaciones de un mismo intérprete en las cuales la interacción con la electrónica ha sido diferente: por un lado, utilizando un solo archivo de audio y la guía de un cronómetro; por otro, empleando la inserción en estudio de la cinta, y, por último, usando varios archivos de audio activados por un pedal MIDI. Esto es

un ejemplo perfecto para estudiar cómo puede influir la forma de emitir ésta al resultado final puesto que la variable intérprete se mantiene en todas las versiones.

Los diferentes elementos que se han tomado para analizar las grabaciones han sido fruto de las necesidades que ha mostrado el propio análisis: el *tempo*, dividido para su estudio en duración y velocidad y las dinámicas. Para el análisis se ha utilizado el programa *Sonic Visualiser*, un *software* libre que permite analizar los parámetros de una onda sonora. En esta investigación se utilizará la versión 4.1.

1 José Manuel López López: *Lo fijo y lo volátil*

Pertenece a un grupo de compositores nacidos justo después de los años cincuenta y que desarrollan su carrera a partir de los ochenta. Vivió en España hasta el 1986, momento en el que se trasladó a París para ampliar su formación. Allí ha trabajado hasta la actualidad. La cultura francesa tiene una gran relevancia y peso en la música contemporánea, lo que está relacionado proporcionalmente con la proyección internacional de López López.

Durante los años setenta se creó en Francia el Ensemble *L'Itineraire,* un grupo de compositores que indagaban en el sonido como tal, llegando al espectralismo como técnica compositiva.

Para comprender esta técnica es fundamental indagar, por un lado, en el estudio de Jean Baptista Fourier (1768-1830) y por otro, el de Hermann Ludwing Ferdinand von Helmholz (1821-1894). En el libro *Acústica musical* escrito en el año 2011 por Vicente Pastor García y Álvaro Romero Moreno se desarrollan ambos estudios: Fourier afirma que las ondas periódicas complejas pueden ser divididas en ondas simples de diferente frecuencia, amplitud y fase. Es decir, un sonido puede ser descompuesto en una serie de armónicos, pudiendo saber cuál es la relación que existe entre cada uno de estos armónicos. El conjunto de estos armónicos conformará el espectro sonoro. Por su lado Helmholz anuncia que son precisamente las alteraciones en el número y cualidades de los armónicos de un sonido los que condicionan su timbre. Lo que auditivamente se puede llevar a la práctica,

comprobando que la nota do de un violín suena distinta a la nota do de un clarinete. Como bien afirma Jacobo Gaspar Grandal en su libro *José Manuel López López: de la música de notas a la música de partículas* publicado en 2015, por primera vez el timbre y la armonía se unen, parámetros que a lo largo de la historia habían estado claramente separados.

En cuanto a López López, su búsqueda con el espectralismo comienza con *Lo fijo y lo volátil* (1994). Se basa principalmente en dos métodos compositivos. Por un lado, los primeros 14 y los últimos 22 compases están compuestos a partir de series de armónicos. Por otro lado, la parte central de la obra mediante un agregado concebido interválicamente.

Los elementos interpretativos que se analizan son el *tempo* y las dinámicas. *Lo fijo y lo volátil* es una obra en la que hay un gran número de anotaciones sobre todos estos elementos, lo cual prácticamente no deja ninguna duda al posible intérprete. En la entrevista realizada al compositor para el Trabajo Fin de *Máster Lo fijo y lo volátil interpretado por Alberto Rosado*, realizado en el año 2022 por Ángela López Sánchez, el compositor afirma:

> Para mi todos los elementos son importantes, por eso los pongo. Pasando a otro territorio que me fascina, pienso todas las partículas son importantes en el universo. Considero que en mi música pasa lo mismo, los contrastes dinámicos, los cambios de tempo, las armonías espectrales y su evolución son todos dependientes entre sí, por esta razón no podría otorgar mayor importancia a unos elementos que a otros.

El *tempo* está concretado por anotaciones metronómicas que varían a lo largo de la obra. Sus referencias siempre son negra o corchea y los rangos incluidos son: negra = 45-100 y corchea = 80-150. En dos puntos concretos el compositor concreta además del *tempo* requerido, anotaciones agógicas como son *ritardando* y *acelerando molto*. Estos puntos son del compás 26 al 34 y en el final del compás 137 en el que en el que encontramos un pequeño *ritardando* seguido de un *a tempo* y en el compás 138 un *acelerando* hasta el final.

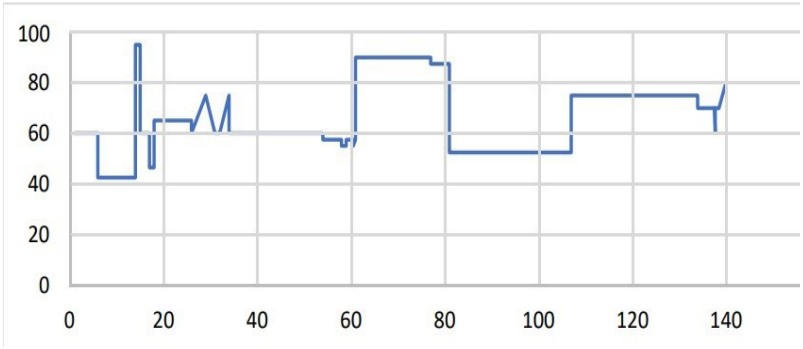


Ilustración 1. Gráfico tempo

Como se puede observar en la gráfica, en el principio de la obra (desde el comienzo hasta el compás 35), existen cambios de *tempo* más variables que en el resto.

El rango dinámico es de *ppp-fff*. Se pueden encontrar desde largos *crescendos* o *diminuendos* que duran varios compases hasta tan pequeños que comprenden tan solo dos notas. Las dinámicas serán analizadas de manera detallada en el posterior análisis de las grabaciones.

2 Grabaciones de Alberto Rosado

Alberto Rosado nació en el año 1970 en la ciudad de Salamanca. Es un pianista destacado de su generación y muy vinculado a la música contemporánea. Ha actuado como solista y participado en numerosos festivales, recitales y diversas e importantes orquestas tanto de España como del extranjero. Cabe recalcar dentro de su compromiso con esta música, dos factores que le unen a *Lo fijo y lo volátil*: su trabajo con la música para piano y electrónica y su acercamiento a las obras de José Manuel López López[1]. La primera de las versiones que se analizará fue grabada en el año 2007 en el Conservatorio Profesional de

1 Dentro de su repertorio, Rosado manifiesta en la entrevista nombrada anteriormente que *Lo fijo y lo volátil* se ha convertido en un imprescindible:

«A partir de entonces, he podido tocar la obra en una gran cantidad de conciertos y se ha convertido en una especie de "fetiche" dentro de mi repertorio. De hecho, mi relación con la música mixta, piano y electrónica, comienza exactamente en el momento en el que cae en mis manos *Lo fijo y lo volátil*».

Música Victoria de los Ángeles (Madrid, España). Se encuentra en el CD audio *José Manuel López López. Música para piano,* disco publicado ese mismo año con el sello *Verso*. En esta ocasión se grabó la parte del piano sin electrónica y posteriormente se insertó en el estudio.

La segunda interpretación fue grabada en julio de 2010 en un concierto realizado en el festival de música *Warsaw Royal Castle Music Gardens*, en Varsovia (Polonia). La interpretación de Alberto Rosado se acompañó de un vídeo realizado por José Manuel Broto (1949). De este concierto se extrajo un recopilatorio de fragmentos de obras de José Manuel López López que actualmente se pueden encontrar en *YouTube*, en el canal de Alberto Rosado. Esta grabación se encuentra en formato audio-vídeo, con el título *The sound of live* (2010), que completo tiene una duración de 8'18''. *Lo fijo y lo volátil* está incompleta, solo cuenta con los últimos 20 compases (6'46''- 8'04''). En este caso la parte electrónica estaba pregrabada en un solo archivo de audio, por lo que Rosado se guiaba de un cronómetro. Las mediciones en minutos y segundos de dicho cronómetro las tenía apuntadas en la partitura. En su mayoría, el pianista coloca su guía con el cronómetro en puntos clave, como pueden ser notas largas, silencios o calderones, con el fin de poder adaptarse a posibles desfases.

La última, es la grabación de un concierto realizado el 2 de noviembre de 2011 en Madrid (España). Fue organizado por la Fundación Juan March, en él se conmemoraba 25 años del Aula de (Re)estrenos con la cual se pretendía difundir la música de los siglos XX y XXI. En esta ocasión Iñaki Estrada dividió la electrónica en varios archivos y realizó un *Patch*, en el programa *Max* con el fin del que el propio pianista pudiera lanzar la electrónica mediante un pedal MIDI. El funcionamiento de esto es el siguiente: el ordenador, en el cual estaba instalado el programa *Max* con un *Patch*, estaba conectado a los altavoces, la tarjeta de sonido y el pedal MIDI, el cual funcionaba enviando una señal para que pasase de un archivo de audio a otro en el momento requerido.

3 Análisis

3.1 Duración

La escrita por el compositor en la partitura original es de 8’20’’. El tiempo completo de las grabaciones solo se puede conocer de las interpretaciones de 2007 y 2011. Las cuales son realmente similares entre sí, para poder tomar los datos de manera exacta previendo el error, se tomará como referencia la última nota percutida, la del 2007 dura 7’11’’493’’’; la de 2011 7’14’’259’’’, habiendo entre ellas apenas tres segundos de diferencia e indicando que, aunque es muy escasa la diferencia, la grabación de 2011 es más larga.

A continuación, se insertará una gráfica de barras relativa a la duración por compases de las tres grabaciones de Alberto Rosado. En el eje Y se encuentra la duración medida en segundos; en el eje X, el trascurso del tiempo medido por los compases. En cuanto a la leyenda, se ha marcado las barras del año 2007 en azul, 2010 en naranja y 2011 en rojo:

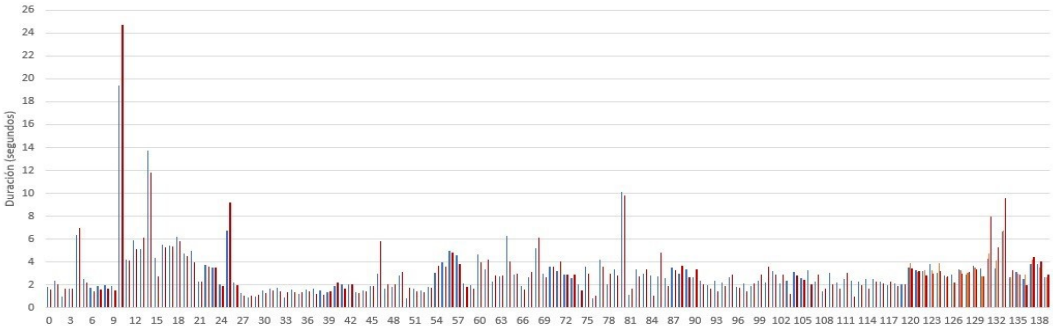


Ilustración 2. Gráfico de las duraciones

Atendiendo a la gráfica se puede concluir que hay compases que proporcionan mayor flexibilidad a la interpretación. Éstos tienen elementos –como pueden ser calderones, notas largas o compases de libre ejecución– que proporcionan una libertad superior al pianista. A causa de ello existe una mayor variabilidad de duración entre grabaciones, como pueden ser los compases 10, 25 o 46. Por ende, en los compases escritos de manera menos distendida por su cúmulo de notas y velocidad, encontramos una diferencia minúscula en

su duración. Esto se puede observar en los compases del 15 al 19. Sin embargo, otros elementos agógicos que podrían brindar al intérprete de mayor libertad (como son los *accelerandos* o *ritardando*), no afectan a la duración de las interpretaciones. Son los marcados entre los compases 26 y 34 y entre 136 y 140.

3.2 Velocidad

A continuación, se realizará un recorrido por la velocidad indicada por el compositor en la obra y la utilizada por Rosado en sus diferentes interpretaciones.

En el comienzo de la obra el compositor marca negra = 60. La media de la velocidad del año 2007 es 60.173 ppm y la del año 2011 es 57.393 ppm, por lo que se concluye que, por un lado, ambos tempos son similares y, por otro lado, también son equivalentes a los indicados en la partitura por el compositor. Lo mismo ocurre con el siguiente grupo de compases (5-9), la indicación metronómica es de corchea = 80-90. La velocidad media del año 2007 es 68.357 ppm y del año 2011 es de 78.054 ppm, en su mayoría, la grabación del 2011 es más rápida que la del 2007.

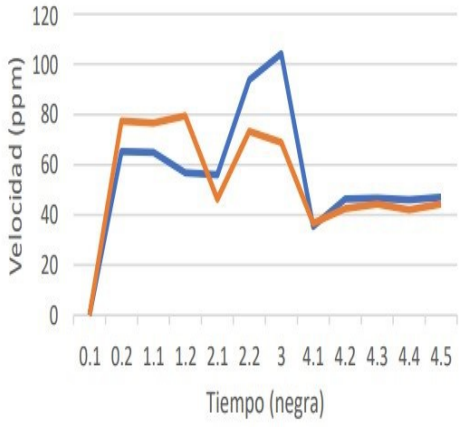


Ilustración 3. Gráfico velocidad cc. 0-4

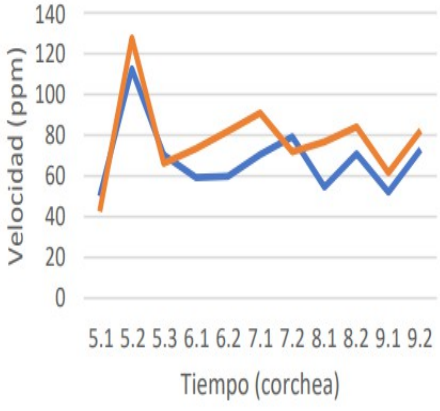


Ilustración 4. Gráfico velocidad cc. 5-9.

El siguiente fragmento (10-13) tiene un *tempo* libre. Lo forman diversos grupos de notas con la señalización de que se deben tocar lo más rápido que pueda el intérprete, además de notas repetidas o trémolos.

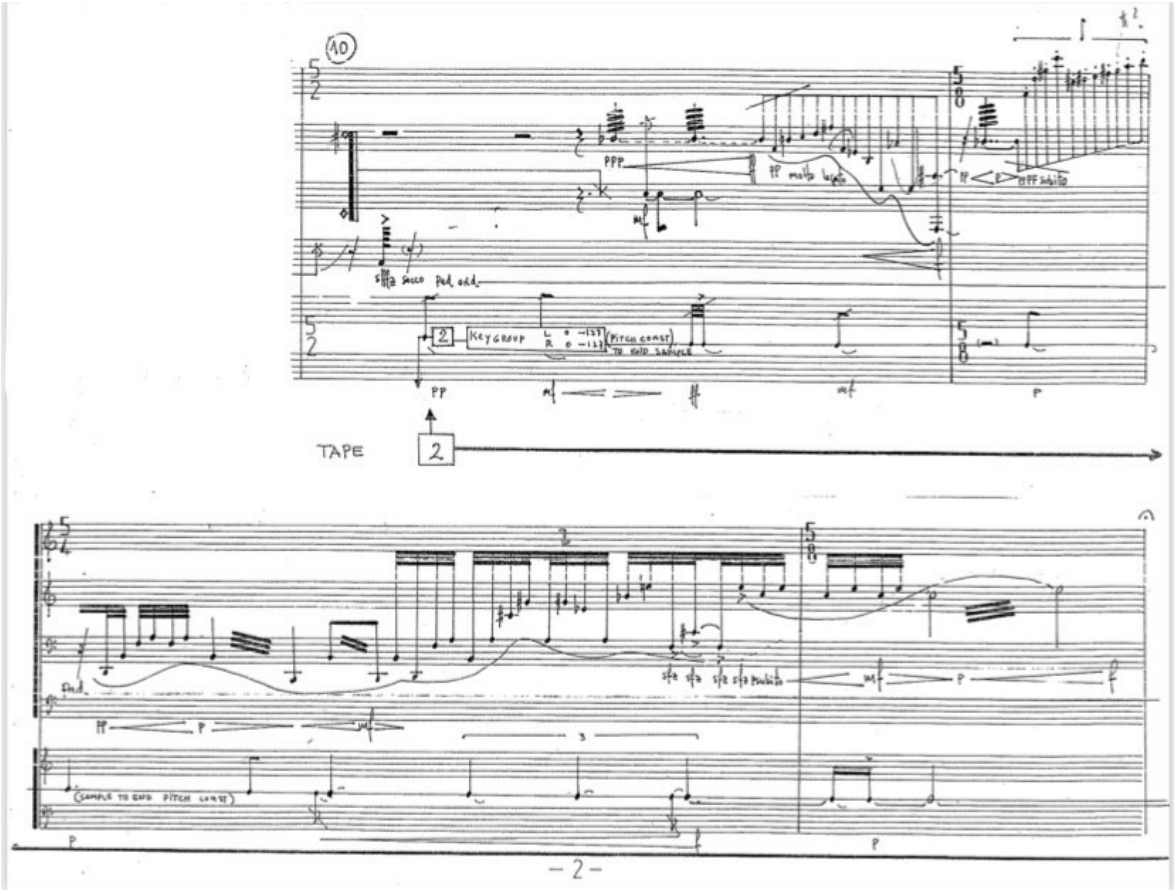


Ilustración 5. Imagen de la partitura cc 10-13.

Seguidamente, se insertará una tabla la media de la velocidad utilizada en cada grabación durante los compases del 14 al 24. La velocidad es mayor en la grabación del año 2011. Comparando ambas interpretaciones con los *tempos* indicados en la partitura se puede afirmar que no coinciden, aunque si se acercan a lo requerido por el compositor. En las grabaciones, Rosado baja el rango dinámico, ejecutando más rápido los *tempos* lentos (negra = 60) y más lento los rápidos (negra = 90).

La velocidad utilizada en ambas versiones de los compases 54 al 58 es realmente similar entre ellas. A continuación, se muestra una tabla en la que se relaciona el *tempo* metronómico indicado en la partitura con la media utilizada por Rosado en ambas versiones:

Compás	***Tempo* indicado**	**2007**	**2011**
54	Negra=55-60	56.528	60.147
58	Negra=55	52.73745	60.4062

Ilustración 6 Velocidad cc. 54-58.

Se acerca más a lo requerido por el compositor en la versión del año 2007. Como se puede comprobar, a nivel general, en esta sección la grabación del año 2011 es más rápida que la del 2007. Sin embargo, a nivel general los *tempos* utilizados por el intérprete son bastante semejantes a los escritos en la partitura. Al igual que ocurre en el siguiente fragmento (cc. 65-70): la media del año 2007 es de 83.294 ppm y la del año 2011 de 85.624 ppm. Aunque son muy aproximados, la versión del 2011 ejecuta estos compases más rápidos.

Las secciones que ocupan del 67 al 79 y del 101 al 119 están formadas por notas aisladas rodeadas de silencios o ligadas, a su vez, ninguna de éstas está escrita al comienzo de cada parte del compás. Por lo tanto, cualquier medición realizada con el programa *Sonic Visualiser* será imprecisa.

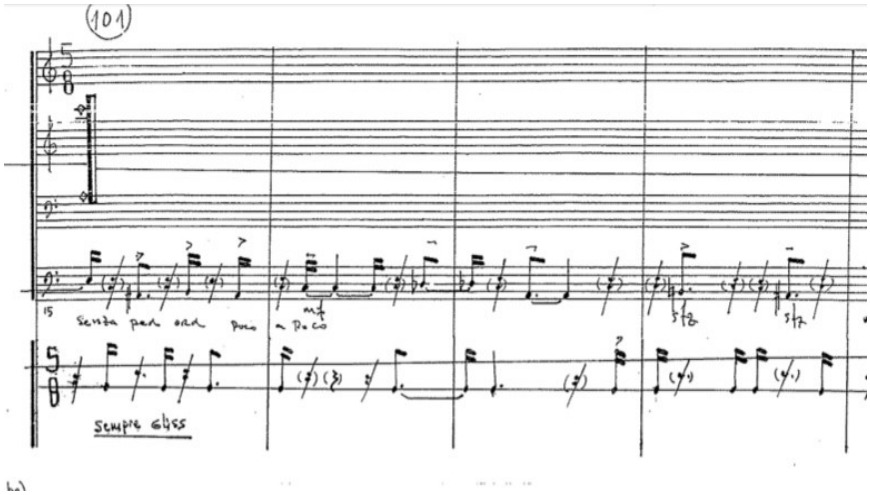


Ilustración 7. Imagen de la partitura cc.101-103.

A continuación (cc. 121-131), no se encuentra ningún cambio metronómico por lo que se mantendrá el último, corchea=150, lo que significa negra=75. La media de la velocidad utilizada en la grabación del año 2007 es 76.59 ppm, la del 2010 de 82.253 ppm, y la del 2011, 86.575 ppm. Las tres versiones tienen velocidades muy similares. Todas las interpretaciones coinciden en el punto de mayor velocidad, el tercer pulso del compás 125, en el que encontramos un grupo de notas con la señalización de tocar lo más rápido posible. En el segundo punto de mayor velocidad, 128.4, coinciden las grabaciones del año 2010 y 2007.

La siguiente sección no se ha podido analizar debido a que el paso del 131 al 132 contiene un calderón con notas ligadas. Los compases 132 y 133 tienen trémolos que se fusionan entre sí, siendo así inviable la acotación de las diferentes partes.

Para finalizar, se analizará la velocidad del 134 al final. En la partitura López López escribe negra=70, las medias de las velocidades utilizadas por el intérprete en las tres grabaciones son muy similares entre sí y con la partitura. La de los años 2007 y 2010 son las más parecidas entre sí que hemos encontrado en todo el análisis con 75.495 ppm y 75.742 ppm respectivamente. Acercándose más a lo requerido por el compositor contamos con la grabación del año 2011, con una velocidad de 72.119 ppm. Se encuentran dos

puntos claves en los que las velocidades de las tres versiones son idénticas. Del 137.4-138.3 y 139.4-fin. Justo en los compases del 137 al fin, encontramos, *ritardandos* y *accelerandos* que podrían contribuir a la variabilidad entre las interpretaciones pero que, como podemos observar en la gráfica, no lo hacen.

3.3 Dinámicas

Antes de empezar se debe considerar un dato general sobre la intensidad sonora de la parte electrónica. Ésta es claramente mayor en la versión del año 2007, por lo que, a nivel general, en las partes que el piano tiene dinámicas más estáticas y la electrónica momentos de interacción, no habrá tanta diferencia. A continuación se expondrá en primer lugar una tabla con los máximos alcanzados en cada grabación y en segundo lugar, otra tabla con los mínimos:

Máximos

	2007	2010	2011
Valor	83.5 dB	100 dB	81.1 dB
Compás	60	140	25

Ilustración 8 Máximos alcanzados en cada grabación

Mínimos

	2007	2010	2011
Valor	50.3 dB	55.4 dB	45.3 dB
Compás	15	124	115

.

Ilustración 9 Mínimos alcanzados en cada grabación

Para poder obtener datos concluyentes, a continuación, se expondrá una gráfica con los valores de las tres grabaciones. En el eje Y se encontrará la intensidad sonora medida en decibelios (dB) y en el eje X, el tiempo, medido por el número de compases.

En conclusión, las interpretaciones de los años 2007 y 2011 tienen un rango dinámico parecido, no inferior a 40 dB, y no superior a 85 dB. Aunque el nivel dinámico de ambas es similar, la versión del año 2011 tiene un rango de intensidad sonora inferior a la de 2007, estando el de 2011 entre 50 y 80 y el de 2007 entre 45 y 85 dB. Los máximos y mínimos de ellas no coinciden en ningún momento.

Los compases de grabación del año 2010 no bajan del 55 dB. Sin embargo, asciende hasta 100 dB en la última etapa, consiguiendo con ello un final muy diferente al de las otras dos interpretaciones. Además, por el contrario, terminan descendiendo en cuanto a intensidad sonora.

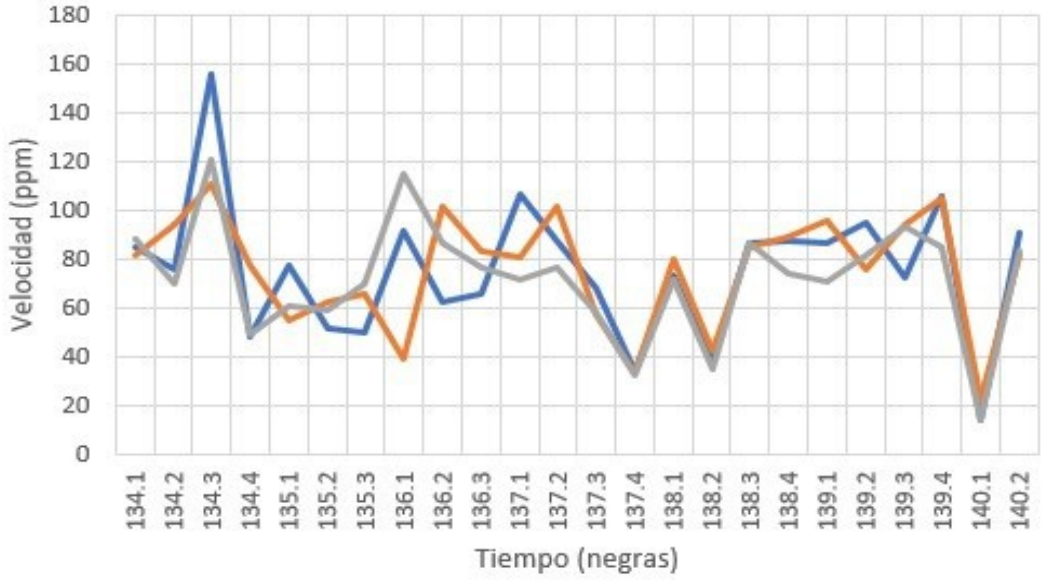


Ilustración 10. Gráfico velocidad cc. 134-fin.

4 Consideraciones finales

Tal como se ha mostrado a lo largo de este artículo, no existen diferencias notables para cada ninguno de los parámetros analizados. La duración de los compases con elementos como calderones o escritura distendida, tienen una mayor flexibilidad interpretativa. Ya que éstos proporcionan una mayor variabilidad entre las duraciones. Por ende, en los compases escritos de manera menos libre por su cúmulo de notas y velocidad, encontramos una diferencia minúscula en su duración. En cuanto a la velocidad se puede concluir que Rosado ejecuta la obra con unas velocidades muy similares en las tres grabaciones y que se asemejan bastante con la requerida por el compositor. De nuevo en las secciones en la que hay un gran número de notas ejecutadas a una gran velocidad, el intérprete toca de manera muy semejante y las secciones que tienen notas más largas o pasajes más distendidos tienen un mayor cambio entre sí.

En lo referente a las dinámicas, se puede afirmar que es una obra muy detallada lo que deja poca cabida a las diferencias entre las versiones. Pero, a pesar de que las tres grabaciones son muy similares entre sí, la del año 2007 es la que mayor rango dinámico tiene y la más fiel a la partitura. Quizás que esta versión haya sido realizada en un estudio contribuye a ello como bien corrobora Alberto en la entrevista realizada para el Trabajo Fin de Máster realizado en el año 2022 por Ángela López Sánchez, *Lo fijo y lo volátil interpretado por Alberto Rosado*:

> Es posible que la más "perfecta" sea la que grabé en CD, con la supervisión del propio José Manuel López López. Si en esta hay algún cambio respecto a la partitura, fue inducido en la grabación por el propio compositor o bien, seleccionado entre compositor e intérprete en la edición. (A. Rosado, cit.)

Como consecuencia de todo lo expuesto anteriormente, se puede afirmar que la manera de emitir la electrónica no influye en el resultado final de la obra. Quizás esto es la consecuencia de ser una obra escrita de una manera muy detallada y que, por lo tanto, si el intérprete es fiel a la partitura, no debería haber diferencias notables entre unas versiones y otras. Es relevante concluir que la electrónica en *Lo fijo y lo volátil*, prácticamente no

interfiere en la parte pianística. La parte electrónica actúa como soporte del pianista sin aprisionar al intérprete en un *tempo* determinado. Con ello, quedan reafirmadas las palabras de Alberto Rosado en la entrevista anteriormente mencionada

> Realmente es un placer tocar esta obra como pianista, ya que la electrónica te envuelve y te ayuda a sentir la plasticidad de esta música [...] Es una especie de concierto para piano y electrónica, en el que esta última hace brillar al primero.

Bibliografía

GASPAR GRANDAL, Jacobo: *José Manuel López López: de la música de notas a la música de partículas*. España, Dos Acordes D.L., 2015.

LÓPEZ LÓPEZ, José Manuel: ‹‹https://josemanuel-lopezlopez.com/.››[consulta: 10.12.2021].

___ : *José Manuel López López*. Madrid, SGAE, 1993.

MARCO, Tomás: *Historia de la música española. Siglo XX*. Madrid, Alianza, 1983.

PASTOR GARCÍA, Vicente. Y ROMERO MORENO, Álvaro: *Acústica musical*. España, Rivera editores, 2011.

RODRÍGUEZ FONTECHA, Ana Belén: ‹‹José Manuel López López. Su obra de cámara temprana y sus comienzos espectrales›› en *Revista espacio sonoro*, 28, (2012).

ROSADO, Alberto: ‹‹https://www.albertorosado.com/ [consulta: 10.12.2021].

___: ‹‹*Música española para piano y electrónica: Modelos de interacción entre intérprete y medios tecnológicos*››, (Trabajo Fin de Máster). Valencia, Universidad Internacional de Valencia, 2019.

___: *José Manuel López López. Música para piano* [CD audio]. España, Verso, 2011.

___: *The sound of live*, *Warsaw* (2011). ‹‹https://www.youtube.com/watch?v=c1Y84DRS3mM ›› [consulta: 10.12.2021].

SANTANA David: *Alberto Rosado interpreta Messiaen y José Manuel López López en el ciclo ‹‹series 20/21›› del CNDM*. *Codalario*. (17.10.2019). ‹‹https://www.codalario.com/criticas/criticas-2019/critica-alberto-rosado-interpreta-messiaen-y-jose-manuel-lopez-lopez-en-el-ciclo-series-2021-del-cndm_8506_73_26294_0_1_in.html›› [consulta: 10.12.2021].

VIANA, Juan Manuel: *25 años de Aulas de (Re)estrenos y presentación de Clamor, colección digital de música española. Fundación Juan March.* (2.11. 2011). ‹‹https://canal.march.es/es/coleccion/25-anos-aulas-reestrenos-presentacion-clamor-coleccion-digital-musica-18887›› [consulta: 10.12.2021].

ReCOS
Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León
Vol. 14 (abril 2023), pp. 21-33. ISSN: 2340-2032

Ludwig Streicher (1920-2003): El contrabajista que demostró un estilo nuevo

LUDWIG STREICHER (1920-2003): THE DOUBLE BASSIST WHO SHOWN A NEW STYLE

Daniel PÉREZ SOTO
Máster COSCYL

Resumen

Mi investigación se basó en la trayectoria del contrabajista Ludwig Streicher, las características de su método, la implantación de este en la comunidad de intérpretes y el resultado de su técnica. Además, se propuso una comparativa entre la aplicación del método Simandl y el de Streicher. Este músico y profesor aportó en su método pedagógico un manejo del arco y una posición de la mano izquierda propias. Su trabajo *My way of Playing the double bass* es el resultado de su experimentación.

Palabras clave: contrabajo, Ludwig Streicher, técnica, método.

Abstract

My research was based on the career of the double bass player Ludwig Streicher, the characteristics of his method, its implementation in the community of performers and the results of his technique. Furthermore, a comparison between the application of the Simandl method and Streicher's method was proposed. This musician and teacher contributed his own bow handling and left-hand position to his pedagogical method. His work My way of Playing the double bass is the result of his experimentation.

Keywords: double bass, Ludwig Streicher, technique, method.

1 Contexto: hablemos del contrabajo

El contrabajo es un instrumento de cuerda frotada o pulsada de grandes dimensiones que tiene su origen en el Violone, que fue un instrumento del siglo dieciséis, considerado

su antecesor. Las obras de Sperger, Hoffmeister, Dittersdorf o Vanhal fueron escritas para este instrumento, y durante el siglo XVIII hubo contrabajistas que fueron adaptándolo para que tuviese unas características similares a las del violín[1], haciendo que se pareciese más al contrabajo que conocemos hoy en día.

Se dan una serie de peculiaridades que hacen de este un instrumento único. La dimensión de un contrabajo suele ser superior al de una persona de una altura de un metro y setenta centímetros, y su cuerda supera el metro de largo. La afinación de las cuatro o cinco cuerdas de un contrabajo se realiza por cuartas, y no por quintas como el resto de los instrumentos de la familia del violín. Este gran instrumento tiene al menos cuatro tipos de arcos diferentes: el francés, el arco alemán; el arco vienés (un poco más largo y con la nuez más pequeña, diseñado a petición de Streicher) y el arco estilo Dragonetti (con la curvatura cóncava). Todos son de dimensiones menores que los de otros instrumentos porque si no fuera así, no se podría friccionar con suficiente fuerza para que suene. Además, su gran tamaño combinado con las alturas diferentes de los contrabajistas hace que los constructores de contrabajos, a lo largo de la historia, los hayan hecho de muy diversas formas y magnitudes. Desde diseños grandes, tapas superiores rectas y anchos hombros a pequeños instrumentos, de tapas abombadas y estrechos hombros.

Los más insignes contrabajistas, tales como: Pere Valls, Edouard Nanny, Giovanni Bottesini o Franz Simandl, han contribuido a la evolución de este instrumento componiéndole obras. El caso de Ludwig Streicher es distinto, ya que destacó como virtuoso del contrabajo, maestro y arreglista, no como compositor.

* * *

Normalmente, un contrabajo tiene la función de acompañante en la orquesta, esto fue así en su origen, aunque existe una disputa al situar si su procedencia se sitúa en la familia de las gambas o la de los violines. Francisco Javier Almenara apunta a autores como

1 Almenara, Francisco Javier. 2007. *El contrabajo a través de la historia*. p. 30. Murcia, España, Infides.

Planyavsky, Jóelle Morton, Michael Greeber, Marc Vanscheewijck o Paul Brun, entre otros para situar las diferentes opiniones o líneas de investigación con respecto a esto.

En el siglo XVII se usaba con el violonchelo y el clavicémbalo para hacer el bajo cifrado en orquestas, pero no siempre se mantuvo en el rol de sostén de la armonía y el ritmo. En un principio nadie lo llamaba contrabajo[2] porque en los países que existía alguno se le ponía un nombre distinto. No obstante, en Italia, en ese mismo siglo, denominaron Contrabbasso al registro sonoro del instrumento que corresponde a la segunda octava más grave que puede hacer un piano (según la escala de rangos de Rivera: Desde el Mi2, o Do2 en los de cinco cuerdas).

No se tienen fuentes que establezcan un primer contrabajista en hacer solos, pero todo apunta a Johannes Matthias Sperger y Carlo Domenico Dragonetti como los primeros solistas destacados de este instrumento. Desde este hito histórico hasta nuestros días ya no es un instrumento destinado únicamente a marcar el compás en la música, sino que puede hacer la voz melódica. Streicher fue muy explícito expresando que no es un instrumento de naturaleza melódica, aunque él mismo fue capaz de hacer ver lo contrario.[3]

Ilustración 1- Arco alemán [4]	**Ilustración 2 - Arco francés**[5]

2 Alfred Planyavsky subraya que, en esa época, siglo XVI, Bernardino Próspero escribe sobre unas violas gigantes. (*Geschichte des contrabasses*, Tutzing, Siglo XXI, 1970)
3 https://www.youtube.com/watch?v=swZOXAPuWoI (Consulta: 21 de noviembre de 2022)
4 Prodedencia de la imagen: https://qarbonia.com/
5 Extraída de https://www.thesoundpost.com/es/store/bows/bass/intermediate/knoll/arco-para-contrabajo-knoll-pernambuco-frances-3-4

Ilustración 3 - Arco vienés [6]	**Ilustración 4 - Arco Dragonetti** [7]

2 Justificación del estudio

Existen tres elementos que han sido importantes para crearme curiosidad y admiración hacia este contrabajista: Un CD, un método y un curso.

El CD me permitió descubrir un timbre y articulación diferentes del instrumento. Con la intención de acercarme a la obra que quería tocar en mi primer año de conservatorio, puse el compacto en el equipo y me quedé de frente a los altavoces sorprendido. Nunca había escuchado tocar a alguien así, era como si todo estuviese perfecto. Había escuchado el *Andante y Rondó* de Domenico Dragonetti por primera vez, tocándolo Streicher; se le escuchaban todas las notas claramente, y parecía que me estaba contando una historia durante su interpretación. Hizo que esa experiencia fuese imborrable.

El método se me expuso para iniciarme al acceder al conservatorio, y cuando me sentía cansado de tocar miraba sus fotos e imitaba sus posturas. Simplemente creía que con la imitación se me quedarían grabadas en el subconsciente. Fue esencial para aprender rápido y eficientemente. Recurrí a él como ayuda en muchas ocasiones, cuando me costaba adquirir comodidad en las posiciones agudas del contrabajo.

El curso me abrió los ojos a una manera de tocar simple y a la vez funcional. Con menos esfuerzo se lograba un resultado sonoro rico en resonancia y armónicos. Además, la

6 Procedencia: https://torresdase.wordpress.com/arcos/arco-contrabaixo-atelier-dolling/
7 La imagen procede de: https://bridgewoodandneitzert.london/product/bass-bow-by-w-e-hill-sons-dragonetti-style-c-1820-6/

colocación de ambas manos permitió que el instrumento pudiese cantar sin ahogarse; sin ser forzado. Se impartió por Damián Arenas en A Coruña, en el año 2005[8].

3 Filosofía de un oficio: la Técnica Streicher

Streicher dio a conocer la importancia de cómo tocar en la profesión musical en cinco volúmenes[9]. En estos, se dieron soluciones desde el prisma de su experiencia, tocando con la ayuda del descanso en el cuerpo, para evitar problemas físicos. Se explicaron las 24 posiciones en el mástil del contrabajo, desde una visión práctica; con fragmentos cortos que se repiten y pausas entre un ejercicio y otro. Es una forma pragmática de tocar, que muestra los fragmentos más importantes de las partes orquestales para el contrabajo. Enseña a abordar los pasajes del repertorio solista de una manera simple, y guía con el aprendizaje de las posiciones con ejercicios en modo de repaso de lo anterior. A Streicher no le faltaba razón, al exponer en el principio del primer volumen, que no es un método para contrabajo sino una compilación de consejos que él consideró provechoso para otros músicos.

Streicher fijó las pautas para tener como máximo objetivo eximirse de la tensión. Al respecto, se recomendó usar prioritariamente la posición de tercera menor y de tercera mayor[10] en el registro agudo, poner el pie en la parte trasera del instrumento para no tener que aguantar su peso con la mano izquierda, colocar la mano izquierda ejerciendo fuerza contra la cuerda, pero sin ayuda del dedo pulgar; y hacer lo mismo con la derecha. No se optó por la forma convencional de sujetar el arco porque el dedo índice de la mano derecha (no el pulgar) ejercerá la presión suficiente para que el instrumento suene de manera eficiente.

8 Esta investigación se ha visto en la necesidad de ser contada en primera persona en los apartados del problema de estudio y las justificaciones para clarificar esta técnica desde el prisma de la experiencia propia.
9 *My way of playing the double bass*, de Ludwig Streicher fue una publicación pionera a nivel mundial donde constan consejos a tener siempre en cuenta, según su autor.
10 Lo que Franco Petrachi designó, en *Simplified Technique for the Double Bass*, como posición cromática y semicromática.

Para afrontar el estudio musical, según Streicher, se debe tener un uso positivo de la mente, adquiriendo conocimientos por pequeños fragmentos seguidos de una pausa antes de su repetición. Él expuso que no se puede llegar al virtuosismo repitiendo series iguales de una manera irreflexiva, sino que afirmó la necesidad de poner la concentración en el detalle y aprender el contrabajo siendo consciente de los errores más usuales para no cometerlos. Además de alcanzar la excelencia, dejó claro que la perseverancia y constancia en el estudio diario, son imprescindibles si se pretende llegar lejos.

Practicar a la manera de Streicher requiere tener presentes tres componentes: lógica, comprensión y conocimiento. Con ello, se debería aprender sin dificultad a tocar el contrabajo además de tener en cuenta sus advertencias.

Streicher no valoraba a otros músicos por tocar muchas notas sin pasión alguna, sino que aquellos que conseguían proclamar con su instrumento la noción del mensaje que hay detrás de ellas. De ese documento visual se extrae la duda; ¿Que hay detrás de las notas? ¿Depende del compositor? ¿Del medio que las hace llegar al público?

Si bien, es el mensaje del compositor lo que un intérprete musical debe hacer llegar al público, este debe tener en consideración cual es y hacerlo llegar lo mejor posible. Consciente de ello, Streicher tuvo en cuenta los conceptos más importantes en música porque los expuso en su publicación pedagógica. Para aconsejar a los contrabajistas con su método, puso el foco en las soluciones, argumentando cuales son las equivocaciones más comunes con el objetivo de no cometerlas.

4 La implantación del método Streicher y su uso

Tengamos ahora en cuenta, el movimiento físico de fricción, que es el que hace sonar las cuerdas. Si la fuerza que hace mover al objeto que frota las cuerdas está tenso, ¿Cómo podemos esperar un resultado óptimo y natural?[11] Streicher demostró que no se trata de llegar al máximo sonido colocando el pulgar sobre el arco del instrumento, sino que

11 No se trata de no hacer nada, sino de no aplicar la fuerza y esfuerzo suficientes para obtener un resultado mejor. Esto provoca un sonido menos forzado, aunque pueda parecer contradictorio.

dejándolo sonar con ayuda del peso muerto del brazo y con este completamente relajado sobre el punto que efectúa la fricción (el dedo índice), es suficiente para manejar el rango completo de las dinámicas. Adoptar esta forma, no supondría dejar de tener capacidad de articulación (ya que la muñeca está sin tensión y suelta), y el resultado es un sonido más que suficiente. Además, con la misma hipótesis, se ayudó para bajar las cuerdas al mástil, para esto se necesita fuerza, pero esta no debe provenir de una acción de apretar el pulgar contra el mástil, sino de relajarlo para que sean los dedos restantes los que ejerzan la fuerza suficiente para bajar la cuerda hacia el batidor, y crear el sonido que se desea.

Tal y como indican los resultados de la encuesta a profesores, en mi TFM, toda la comunidad docente de contrabajistas en España conoce a Streicher y sabe que existe esta forma práctica. Si es así, ¿Cuántos de ellos siguen fielmente la técnica? Es una minoría quién la usa siempre con independencia del repertorio, a pesar de reconocer haberla aprendido. Parece que, en la práctica, la mayoría utiliza variantes de ella u opta por otras. ¿Por qué no la usan siempre? Una mayoría de profesores usa la técnica Streicher dependiendo del repertorio que toquen, optando así por una ejecución bajo las indicaciones de una escuela u otra en función de lo que consideran que exige la obra. Aludiendo al legado del contrabajista objeto de la investigación, lo que se entendió que eran sus grabaciones, se apuntó de valoración de ellas un notable y sobresaliente (de un siete a un diez), como resultado tras su escucha.

Con respecto a los pedagogos que no usan ni enseñan la técnica Streicher, se extrajeron una serie de hallazgos de investigación que ofrecen como conclusión, que la preferencia por la tradición de uso del arco francés del contrabajo sigue todavía arraigada en algunos conservatorios. Si la respuesta mayoritaria menciona una inclinación hacia el arco francés como arco favorito, se encontró que muchos de los maestros que usan este conocen y pueden tocar el alemán al modo de Streicher, aunque no sea su manera favorita. Además, se apuntó a incomodidad, rechazo y falta de funcionalidad hacia la técnica del contrabajista austríaco. En el capítulo 4 y anexo II, se concluyó que la naturaleza del uso francés o

italiano rechazó el interés por aprender el otro arco, siendo el principal factor de la falta de aprendizaje en este ámbito, la inutilización del arco alemán.

Por otra banda, en el ala de quienes usan la técnica y la enseñan, se argumentó en defensa de su arco favorito, a tres componentes; la producción de la calidad de sonido, buena afinación y buen uso de este. Se decantaron por la escuela vienesa porque se le consideró más natural y de mejor sonido resultante. Un interrogante de la encuesta dirigida a quienes tocan a la manera de Streicher fue si dejaran de hacerlo, y se obtuvo como resultado que se encontraban en satisfacción con su uso, no teniendo intención alguna de abandonarlo.

De todos los entrevistados, la mayoría conocen la técnica y se la enseñaron. Si ponemos el foco en el futuro, todo indica que el uso de la técnica de Ludwig Streicher tendrá continuidad y se seguirá usando; siempre en convivencia con el arco francés que no parece estar en peligro de desaparición.

Si en el TFM se ha entrevistado a alumnos de Streicher, ¿Qué opinión tienen de su profesor? Y el resto de los maestros que participaron en la investigación, ¿Qué valoración tienen de este virtuoso?

5 Los pros y contras en las técnicas de arco alemán: resultado sonoro

Hasta la creación de la manera diferente de tocar propuesta por Streicher, un contrabajista que fuese instruido con los métodos de Simandl o Montag[12], tendría asimilado que se necesita sacar el máximo sonido posible al contrabajo gracias a la presión ejercida por el dedo pulgar encima de la vara del arco alemán. Guiándonos por el oído, esta no es una afirmación errónea porque si el resultado que se desea es obtener la máxima potencia sonora, esto funciona, al menos dentro de una dinámica que así sea indicada.

12 Montag Lajos quisó ir más allá que la escuela Simandl, porque aconsejó sacar el máximo sonido posible del instrumento. Las indicaciones a este respecto se encuentran en su método; Lajos, Montag. 1962. *Double bass methos*. Pág. 13. Budapest, Hungría, EMB.

La técnica de poner el dedo sobre la vara del arco alemán[13] puede ser empleada con rigor, y usada con destreza da buenos resultados. Según Streicher, esta técnica tenía una clara desventaja, cuando el arco está en la punta la muñeca no se encuentra suelta. Además, carece de la libertad que tiene la mano para articular con los dedos, ya que, con el pulgar en esa posición no se mueven con la facilidad que con el pulgar situado en línea recta al antebrazo.

Si pensamos en manejar un lápiz, o cualquier otro objeto, su movilidad, lo que queramos hacer con él, no va a estar definida por la soltura de los dedos que lo cogen, sino por la de toda la mano, la muñeca y el brazo. Por eso, era tan importante para Ludwig Streicher, la soltura que debía tener la mano y el brazo izquierdos.

Un contenido de mi TFM han sido las gráficas de sonido de las grabaciones de Streicher y Posta, y se han explicado las diferencias entre ambas técnicas. Se han podido expresar en el capítulo 5. Las interpretaciones analizadas fueron de una obra de Giovanni Bottesini titulada *Elegía* nº3.

Ambas técnicas tienen ventajas y desventajas, y se pueden resumir de esta forma. De la técnica de Posta se resaltó la potencia de sonido, la intensidad sonora y el marcado vibrato; como desventaja, la inconstancia del *tempo*, los cambios a octavas inferiores de la melodía y sonido generalmente acentuado y poco homogéneo.

La técnica de Streicher permitió hacer ver una versión homogénea en sonido, *tempo* y fraseo. Los cambios de cuerda y de posición eran impecables y casi todas las articulaciones eran más suaves, salvo en notas con *sforzando* o acentos. El rango dinámico es mayor y más variado en timbres. Como desventaja de su grabación respecto a la de Posta era que se escucha menos.

Durante el proceso de análisis auditivo me he dado cuenta de que el maestro Streicher era uno de los mejores contrabajistas de la historia de este instrumento. Es relevante su

13 Para más información, se aconseja la lectura de los prefacios de los métodos de Franz Simandl y Lajos Montag.

forma de frasear, su tempo (que respetaba de principio a fin), su manejo del arco y su afinación entre otras cosas, hacen de él uno mejores referentes a seguir.

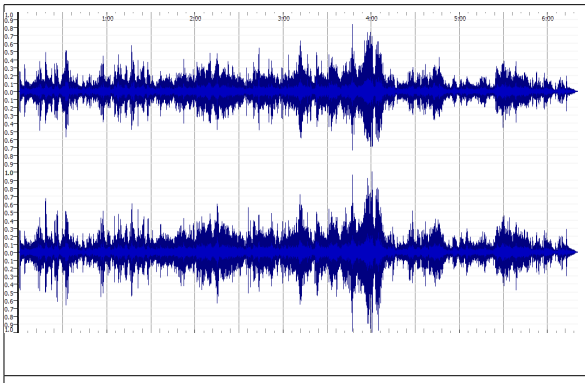


Ilustración 5. Imagen de onda de Frantisek Posta en *Sonic Visualiser*.

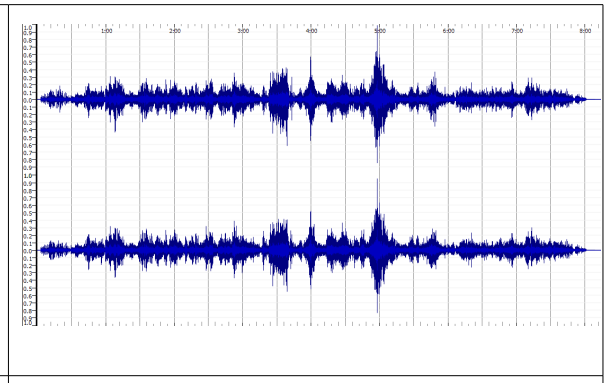


Ilustración 6. Imagen de Ludwig Streicher (autoría propia)

6 Streicher como referente en España: opiniones y resultados

Si creen que no es posible transmitir emoción con un instrumento sin esfuerzo físico, quizás no le interese emplear la forma que aconsejó usar Streicher. Además, si usted ya es un contrabajista profesional y toca de otro modo, quizás ya esté satisfecho con su técnica. No obstante, lo que sí resulta atrayente es informarse del método del contrabajista de Ziersdorf[14] para conocer su visión nueva de aprender repertorio.

En las entrevistas a seis alumnos de Streicher, se supo que la enseñanza era algo serio para él[15]. La disciplina no era ajena en su aula. Si como persona se ha dicho que era una persona de personalidad muy amable, de índole ingeniosa, carácter fuerte, aunque en muchas ocasiones divertido y muy vehemente; en sus clases todo podía suceder. Su forma de trabajo era muy eficiente, porque todos los maestros entrevistados lo destacaron como el mejor de sus profesores, recalcando su enorme saber y experiencia. Fue una experiencia enriquecedora aprender de Streicher para sus alumnos y ello dio para plasmar alguna que otra anécdota.

14 Localidad austríaca donde nació Ludwig Streicher.
15 Idem con las encuestas del anexo II.

Del anexo I, también se acentuó su voluntad de hacer mejorar a todos los alumnos, y en especial a los que más motivación necesitaban. Si bien se dejó claro la labor de Ferrán Sala y Antonio García, en relación con el afán de una transición española del contrabajo hacia esta nueva tendencia, que fue apoyada por la iniciativa de traer al maestro por parte de la Escuela Superior de Música Reina Sofia, de Madrid. Él siempre estaba para ayudar y hacer que los estudiantes se percatasen de que no había que complicarse. Tenía siempre en cuenta los elementos de mayor valor en la interpretación y, detestaba escucharse a sí mismo porque le hacía revivir algunos errores, que según él cometía[16].

Otro interrogante que surgió durante la investigación fue ¿Qué opinión tienen los alumnos de Streicher sobre su manera de tocar? Es precisamente, esa opinión tan positiva, lo que les hizo ir a estudiar con él. Como no todos tenían a su alcance poder acudir a sus clases, gracias a su esfuerzo y talento fueron consiguiendo becas para poder estar en Madrid con él. Valía la pena, tratándose de poder tocar mejor que antes y a la vez aprender de Streicher.

7 Sobre el estilo y el problema de estudio

Si es cierta la definición de talento, se refiere a una especial habilidad que alguien posee. Para el músico de oficio es una expresión a través de algo físico que es el instrumento. ¿Puede uno, expresarse musicalmente, sin esfuerzo físico? Si Streicher tuvo como resultado de sus investigaciones en el aprendizaje la manera más simple de tocar, se puede llegar a pensar que vale la pena a aventurarse de qué se trata.

En mi opinión, la adopción de una técnica para tocar debería ser por elección propia o el resultado de años de práctica. Hay muchas opciones posibles, pero la mayoría de los contrabajistas que he podido ver, han optado por la que le enseñaron y es su preferencia, porque les gustó y encontraron comodidad en ella. Otro caso frecuente, es usar una manera combinada con otra u otras. Un ejemplo podría ser, usar la técnica Streicher para la mano

16 Extraído de la conversación con el contrabajista Juan Cañada (Anexo I), donde se trató la autoexigencia de Streicher entre otras temáticas.

derecha, siguiendo la técnica Simandl en la izquierda y sentado en una postura cómoda; poniendo los dos pies sobre el suelo y el cuerpo lo más derecho posible. Bajo mi criterio, toda opción de modo de tocar es válida, siempre y cuando se obtengan buenos resultados (buen sonido, ritmo, afinación, articulación, etcétera). Tres ingredientes indispensables de cualquier escuela, sea personal o tomada como propia, es la naturalidad (asociada con la personalidad de uno mismo), la laxitud del cuerpo y la positividad de la mente con relación a la interpretación.

El problema del estudio surgió después de una sesión de práctica individual con la técnica Streicher. Es decir, la mano izquierda y derecha carecían de dolor con el uso que advertía el autor, pero cuando se probó con la técnica poniendo el pie en la tapa trasera, al término de una sesión de estudio normal de cuarenta minutos surgieron dolores en la espalda, el tendón de Aquiles y el empeine. Y aquí, se dio una contradicción; si esta es una técnica cómoda ¿Por qué dolía el pie al usarla? Se tomó en consecuencia, la posibilidad de hacer variantes de la técnica porque el dolor podría provocar alguna lesión. En este caso, este contratiempo originó un avance interpretativo propio, haciendo resultar una versión diferente de la técnica a aprender[17].

8 Ultimas consideraciones

Streicher encontró su propia forma, aquella que a él le funcionaba e intentó ir más allá en sus actuaciones por todo el mundo que demostrar su habilidad. ¿Hay una técnica para tocar el contrabajo que funciona para todos? Quizás sea la que él inventó y le haya que hacer modificaciones o es probable que dependa de lo que es cómodo y competente para uno. Lo que sí es cierto, es que sí hemos de estar en el desarrollo de nuestras habilidades para estar en un continuo proceso de aprendizaje, queriendo llegar más allá. Es muy posible que Streicher supiera más de lo que expresó en sus libros, pero siempre se podrá recurrir a ellos y sus grabaciones, que son su legado artístico.

17 Procedencia de la imagen: https://www.pinterest.es/pin/718816790502163834/

Con relación a la investigación, no se ha querido adentrar en aspectos personales del contrabajista porque se consideraba poco ético y que carecían de interés académico y científico. ¿Vale la pena buscar esa manera de no complicarse más de lo necesario a uno mismo o es necesario obstaculizarse con las obras de mayor dificultad? Al menos intentándolo, se van encontrando variaciones propias que van atrayendo la inspiración. Seguramente sea ese el camino a seguir, trabajar mucho para mejorar con ello. Recordemos, por último, lo que Streicher decía acerca de la música: «Lo importante no son las notas. Es el mensaje que hay detrás de ellas».

Bibliografía

ALMENARA, Fr. J. 2007. *El contrabajo a través de la historia.* Murcia, España. Infides.

BRUN, P. (2000). *A new history of the double bass*. Villeneuve d´Ascq, Francia. Paul Brun Productions

GARCÍA PELAYO Y GROSS, R. (1972). *Pequeño Larousse en color*. Barcelona, Larousse.

KOBER, M. (2014). *Simandl oder/ und Streicher*. Tesis de licenciatura. Salzburgo, Austria. pp.14-23.

MARTIN, TH. (2012). *Two Melodies*. Nueva York. Estados Unidos. International Music Company.

MCCREERY, L. (1987). *Ludwig Streicher – Portrait of a Musician*. International Society of Bassists magazine, vol. 13, nº2: 30-33.

NORDSTROM, R. (1974). *Ludwig Streicher*. International Society of Bassists magazine, vol.1 nº1: 20.

ORTIZ, L. (1995). *El fenómeno Ludwig Streicher.* Tesis. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Viena.

PLANYAVSKY, A. (1970). *Geschichte des kontrabasses*. H. Schneider. Tutzing.

Real Academia Española. Diccionario de la lengua. https://www.rae.es

STREICHER, L. (1977) *My way of playing the double bass*. Viena, Austria. Doblinger.

STREICHER, L. (2000) *Scale and chord studies for double bass*. Viena, Austria. Doblinger. www.ludwig-streicher.at/site/sgggggite_0.htm (consulta: 10.12.22).

ZIEGLER, BERNHARD Y MAYER. *Ludwig Streicher # Curriculum vitae* (04.10.04)

ReCOS
Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León
Vol. 14 (abril 2023), pp. 34-44. ISSN: 2340-2032

La técnica del arpegio en la guitarra clásica. Revisión de los principales métodos didácticos a partir del siglo XIX

The arpeggio in classical guitar technique. Review of the main teaching methods from the 19th century onwards

Marta González Tojo

Grado en Interpretación COSCYL

Resumen

Este artículo aborda los puntos clave a considerar en el estudio de la técnica del arpegio en la guitarra clásica. En lo referente al plano físico, se reseñan una serie de consideraciones con respecto a la colocación de la mano derecha sobre las cuerdas -en donde se diferencian el *full planting* y el *sequential planting*-, al tiempo que se destaca la importancia del uso de fijaciones voluntarias que permitan trabajar los movimientos desde todo el brazo. En cuanto a la dimensión mental, se resalta la necesidad de estudiar desde la concentración para desarrollar la memoria muscular, siempre sin perder de vista la función de la parte técnica de la interpretación como un medio para hacer arte y no como un fin en sí mismo.

Palabras clave: técnica, arpegio, guitarra clásica, *full vs. sequential planting*, fijaciones voluntarias

Abstract

This article tackles the key points to consider when studying the arpeggio technique in classical guitar. Concerning the physical level, a series of considerations are reviewed with respect to the position of the right hand on the strings -where *full planting* and *sequential planting* are distinguished-, while stressing the importance of using intentional fixing in order to do the movements using the whole arm, when required. As for the mental dimension, it is emphasized the need to concentrate while studying so as to be able to develop muscle memory, never losing sight of the technique's role on the interpretation as a medium for creating art and not just as an end in itself.

Keywords: technique, arpeggio, classical guitar, full vs. sequential planting, intentional fixing

1 Introducción

Como paso previo al estudio de las propuestas elaboradas con respecto a la ejecución de los arpegios, se identifica el origen etimológico del término técnica, y con ello también su definición. Esta palabra proviene de la raíz indoeuropea *tekhn-,* asociada al trabajo con madera (Mitcham, 1994: 117-118). Mitcham identifica para el τέχνη griego una distinción en su uso en la literatura no filosófica y filosófica, haciendo referencia al ingenio a la hora de crear diferentes artilugios o a unas determinadas habilidades, en el primer caso, o a un conocimiento específico, en el segundo, en donde Sócrates afirma que entra en juego el lenguaje. Este vocablo griego irá ampliando su significación desde un primer momento y es a través de su uso en la literatura mitológica que se hace posible establecer una relación con el término actual entendido a nivel pedagógico como la habilidad para tocar la guitarra, en este caso particular (Tulian Labiano, 2020: 18-19).

A continuación, se exponen una serie de consideraciones, identificadas por algunos de los grandes pedagogos de la guitarra clásica, a tener en cuenta con respecto a la colocación de la mano derecha sobre las cuerdas, por descansar en ella, principalmente, la técnica del arpegio central para este artículo.

2 Definiciones

Con tal fin, es necesario definir qué es un arpegio (véase fig. 1) para, a partir de ello, ser capaz de comprender el modo de abordar su ejecución e interpretación en el instrumento. Emilio Pujol define el arpegio en su *Metodo Razionale per Chitarra. Basato sui principi della Scuola di Tarrega. Vol II* (1976b) de la siguiente forma: «l'arpeggio dovrà essere considerato come un accordo orizzontale, cioè le note anziché essere eseguite con un movimiento simultaneo delle dita (nel senso verticale della scrittura) dovranno essere pizzicate l'una dopo l'altra per mezzo di impulsi successivi»[1] (p. 33).

1 «El arpegio deberá entenderse como un acorde horizontal en el que las notas, en lugar de tocarse con un movimiento simultáneo de los dedos (en el sentido vertical de la escritura), deberán puntearse una a continuación de la otra mediante impulsos sucesivos». [traducción propia] (Pujol, 1976b ed., p. 33).

Fig. 1 - Ejemplo de arpegio

A partir de aquí, Pujol aborda la ejecución de los arpegios ascendentes de tres notas[2] centrándose en las acciones de ambas manos, de forma que en la mano derecha destaca la necesidad de que los dedos no toquen las cuerdas adyacentes para que, de este modo, las duraciones de las notas que conforman el arpegio se prologuen en el tiempo hasta que las mismas cuerdas deban ser pulsadas de nuevo (*idem*), de forma que al tocar la última nota que conforma el arpegio puedan percibirse auditivamente todas las notas que constituyen el acorde. En el caso de los movimientos de la mano derecha en los arpegios descendentes de tres notas, Pujol (1976b ed.) indica lo siguiente:

> la direzione inversa dell'arpeggio modifica il movimento di questa mano. Dato che appoggiando il dito su una corda vicina di registro più basso non si ostacola la vibrazione della corda pizzicata, il suono non resta interrotto e pertanto non vi è alcuna ragione di astenersi da questo procedimento che è assai più comodo per la mano[3].

Con respecto a esta diferenciación en la preparación de los dedos de la mano derecha para la ejecución de arpegios en función de su dirección ascendente o descendente, se incluye posteriormente la clasificación realizada por Tennant en *Pumping Nylon* (1995).

Por su parte, con respecto a los movimientos de la mano izquierda en la ejecución de arpegios -tantos ascendentes como descendentes- de tres notas, Pujol (1976b) afirma:

2 No se incluyen en este artículo indicaciones con respecto a las acciones de ambas manos en arpegios de mayor número de notas por ser posible inferir su modo de ejecución a partir de las explicaciones recogidas con respecto a la forma básica del arpegio de tres notas.

3 «La dirección inversa del arpegio cambia el movimiento de esta mano. Dado que el apoyar el dedo sobre la cuerda adyacente de registro más bajo no impide la vibración de la cuerda punteada, el sonido no se interrumpirá y, por lo tanto, no hay razón por la que abstenerse de utilizar este procedimiento que resulta mucho más cómodo para la mano». [traducción propia] (Pujol, 1976b: 35).

> per l'esecuzione dell'arpeggio le dita di questa mano si collocheranno con movimenti simultanei in posizione, come se si trattase di accordi, premendo in anticipo (per quanto è possibile) quelle note che dovranno essere premute successivamente nello stesso quadruplo e mantenendo le dita negli stessi tasti e nelle stesse corde sino a che ciò non impedisca l'esecuzione delle note seguenti[4].

Es decir, con el fin de mantener la duración de las notas del arpegio que conforman el acorde, Pujol (1976b) coordina los movimientos de ambas manos de forma tal que estos permitan la identificación auditiva del acorde tocado de forma arpegiada, de modo muy similar al que se haría si este se hubiese ejecutado en su presentación estándar, con todas sus notas pulsadas simultáneamente.

Seguidamente, se recogen las apreciaciones de carácter más general expuestas por Pascual Roch en *A Modern Method for the Guitar (School of Tárrega) in Three Volumes* (1921), quien destaca la importancia de que los dedos índice, medio y anular de la mano derecha -de aquí en adelante *i*, *m, a*- estén lo más pegados posible a las cuerdas para la ejecución de los arpegios, de forma que estos no necesiten separarse de estas excesivamente y puedan llegar a su máxima velocidad cuando la interpretación así lo requiera (p. 56). Asimismo, Roch sitúa al pulgar (*p*) junto al *i* para la ejecución de los arpegios (*idem*).

En relación a esto, Tennant (1995) identifica dos formas diferentes en las que preparar los dedos sobre las cuerdas para la ejecución de la técnica de los arpegios: el *full planting* y el *sequential planting* (p. 78). En el primero de ellos, todos los dedos de la mano derecha a excepción del pulgar se colocan simultáneamente sobre las cuerdas, lo cual resulta especialmente práctico para tocar arpegios ascendentes (*idem*). El procedimiento a seguir consiste en situar los dedos *p*, *i*, *m y a* sobre las cuerdas antes de empezar a tocar y, después de haber tocado con el anular, se colocaría el pulgar únicamente sobre la cuerda

4 «Para la ejecución del arpegio los dedos de esta mano se colocarán de forma simultánea en posición, de igual modo que se haría con un acorde, presionando de forma anticipada (en la medida en que sea posible) aquellas notas que deberán tocarse en la misma posición y manteniendo los dedos en los mismos trastes y cuerdas hasta el momento en que ello impida la ejecución de las siguientes notas». [*traducción propia*] (Pujol, 1976b: 33).

correspondiente, para tocarla y solo posteriormente situar ya *i*, *m y a* en sus respectivas cuerdas (*idem*). En el segundo caso, los dedos se colocan uno de cada vez según estos se vayan necesitando, lo que se recomienda para la ejecución de arpegios descendentes (*idem*). Tennant (1995) identifica, además, aquellos casos en los que es preferible utilizar una u otra aproximación, siendo el *full planting* más conveniente para el estudio técnico del arpegio, al obligar a mantener los dedos cerca de las cuerdas en todo momento –como sugería Pascual Roch (1921, p. 56)–, así como para ciertos pasajes especialmente rápidos, en donde este tipo de interpretación hace que los arpegios suenen bien definidos y articulados (Tennant, 1995, p. 79). Por su lado, el *sequential planting* es preferible en pasajes lentos, en donde la resonancia creada debe mantenerse, evitando que el sonido se corte (*idem*).

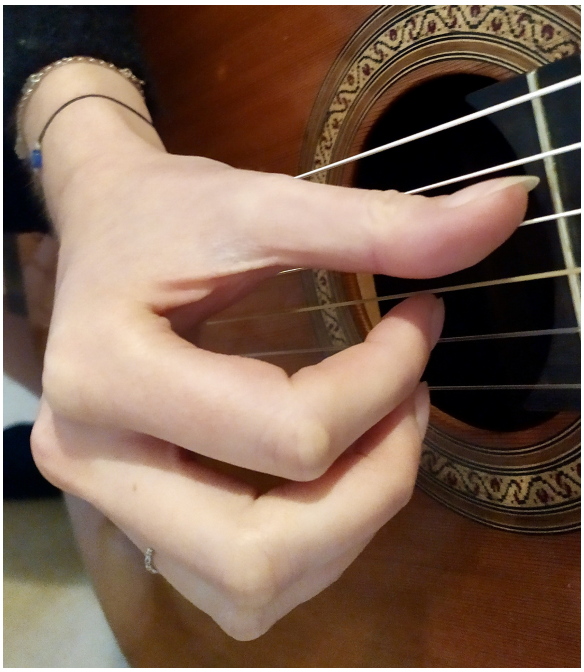
Asimismo, cabe mencionar con respecto a esto las dos posibles aproximaciones con respecto a la forma de producir sonido con la guitarra según el modo en que se pulsen las cuerdas: el *apoyando* y el *tirando*, complementando lo ya expuesto en referencia al modo de ejecutar técnicamente los arpegios (*ibidem*, pp. 35, 36).

El *apoyando* (véase fig. 2) se ejecuta colocando la mano que va a pulsar las cuerdas de forma que el nudillo del dedo que tocará la cuerda esté situado sobre la siguiente cuerda en orden descendente, desde esta posición, la articulación desde la que se realizará el impulso para llevar a cabo el movimiento es la del nudillo[5], que llevará el dedo en cuestión en dirección hacia la mano, permitiendo que la cuerda vibre en dirección a la tapa armónica cuando esta es liberada al tocar con el dedo empleado la cuerda directamente adyacente, lo que originará un sonido cálido y lleno fruto de las profundas resonancias creadas tanto en el interior de la guitarra como en la propia tapa (*ibidem*, pp. 35, 36).

5 En relación con esto se explica posteriormente el concepto de fijaciones y cómo y con qué fin estas se utilizan en la interpretación guitarrística.

Fig. 2 - Colocación de la mano para tocar *apoyando* con el *i*

Fig. 3 - Colocación de la mano para tocar *tirando* con el *i*



Por su parte, en el *tirando* (fig. 3), si bien en esencia es similar al apoyando, la colocación de la mano varía ligeramente, ya que el nudillo del dedo que tocará la cuerda se sitúa justo encima de esta para evitar que el impulso provenga de alguna de las falanges cortas de este en lugar de la articulación del nudillo, completando el movimiento hasta la palma de la mano (*ibidem*, p. 36).

Por último, Tennant (1995) identifica los tres pasos involucrados en cualquiera que sea el tipo de ataque utilizado para la obtención de sonido con la guitarra: la preparación o *planting* (en donde se incluyen los dos tipos expuestos), la presión utilizada, y la forma en que se suelta o libera la cuerda (1995 35-36). El *planting*, como ya se ha visto previamente, consiste en la colocación –o preparación– de los dedos requeridos sobre sus correspondientes cuerdas para tocar, lo que permite detener la vibración existente entre

nota y nota lo suficiente para evitar que la cuerda cree sonidos indeseados al rozarla con la uña cuando esta aún está vibrando. Tennant (1995) afirma que esta preparación tiene siempre lugar, independientemente de si el intérprete utiliza la técnica del *apoyando* o del *tirando* en su ejecución, mientras la calidad del sonido producido sea la adecuada tanto en tono como en articulación (*idem*). En cuanto a la cantidad de presión utilizada para tocar las cuerdas, esta debe siempre desplazarlas hasta cierto punto, resultando en un mayor o menor volumen según la distancia que estas recorran (*ibidem*, p. 36). Finalmente, la forma en que se libera la cuerda será la que determine el tipo de sonido que se obtendrá, que por lo tanto variará en función del tipo de ataque escogido (*idem*).

En otro orden de cosas, se destaca la necesidad de trabajar la educación de los dedos de forma conjunta con la de la mano, muñeca y brazo en su totalidad, de forma que puedan utilizarse uno u otros elementos en función del fin que se persiga a través del uso de fijaciones voluntarias que bloqueen el uso de alguno de ellos y lo deleguen en otros. Carlevaro define el término *fijación* en *Escuela de la guitarra. Exposición de la teoría instrumental* (1979):

> Definimos la fijación como la anulación (no movilidad) voluntaria y momentánea de una o varias articulaciones con el objeto de dar paso a la actuación de los elementos más aptos y fuertes para cumplir determinado fin. La fijación es entonces un acto voluntario que controla una determinada articulación y la lleva a un cierto estado de anulación momentánea para permitir la transmisión de un movimiento o fuerza a través de ella, que sirve así de puente o nexo. (Carlevaro, 1979: 34)

De este modo, en función de los requerimientos de cada pasaje, el movimiento realizado por los dedos puede delegarse en los músculos más grandes de la mano, la muñeca o incluso el brazo (Carlevaro, 1979: 35).

Según la intensidad sonora que se busque producir con el ataque empleado, Carlevaro diferencia hasta cuatro tipos distintos de toques: el libre, aquel en el que se fija la última falange, el toque en el que el movimiento nace de la articulación del dedo con la mano y, por último, el que fija todas las articulaciones de los dedos originando el impulso necesario

para el movimiento a partir de la muñeca o incluso el brazo (pp. 65, 66). El primer caso se utiliza para la producción de intensidades en piano, en él, el dedo se mueve libremente sin que ninguna de sus falanges experimente ningún tipo de fijación, de forma que justo después de tocar la cuerda el dedo se repliegue de nuevo para no llegar a rozar la cuerda adyacente (*idem*). En cuanto a los tres ataques siguientes, la presión del dedo sobre la cuerda se va incrementando de forma progresiva respectivamente al sumarse nuevos músculos al trabajo llevado a cabo para ponerlo en movimiento (*idem*). Asimismo, se diferencia un último tipo de toque en función de la tímbrica producida: aquel en el que la última falange del dedo se fija creando con ello un ángulo relativamente pronunciado del que dependerá el timbre que se obtiene del instrumento (Carlevaro, 1979: 66-67).

Hasta este momento, se han descrito los principales movimientos a ejecutar, principalmente, con la mano derecha[6] (a nivel general o enfocados en la técnica de los arpegiados). A continuación, se exponen unas breves reflexiones en relación con el estudio de la técnica.

Carlevaro identifica, en el anteriormente mencionado tratado, el aspecto clave que se debe perseguir en el estudio de la técnica, a saber: un adecuado nivel de concentración (1979: 36). Por medio de este, se hace posible reducir la carga horaria de estudio, de forma que también se reduzca el cansancio, al tiempo que "se evita el automatismo inconsciente y la repetición en forma absurda de pasajes o trozos de obras con un mecanismo falso" (*idem*). Asimismo, a través del ya reseñado uso de fijaciones voluntarias, es posible relajar y permitir el descanso de aquellos músculos que no estén participando en el movimiento de manera activa, disminuyendo con ello la tensión muscular, de forma que se maximice el rendimiento del esfuerzo que se esté realizando. A este respecto, Carlevaro menciona la llamada memoria muscular, cuyo desarrollo se produce ligado a un determinado movimiento que ha sido repetido a través del tiempo (1979: 36). La memoria muscular se

6 Se han mencionado de forma muy breve en este artículo las indicaciones con respecto a la colocación y a los movimientos de la mano izquierda al ejecutar arpegios por no entrañar ninguna dificultad añadida con respecto a la mecánica de dicha mano en cualquier otro tipo de pasajes técnicos.

identifica como tal una vez que el movimiento ha sido desprovisto del papel desempeñado por la inteligencia como coordinadora de este, es decir, una vez que el movimiento ya no está enteramente supeditado a la consciencia, sino que es ya una acción condicionada a lo que se haya asimilado durante su aprendizaje consciente. Se identifica aquí, además, otro tipo de relajación conveniente para la interpretación instrumental: la mental, que descansa en la apreciación de la técnica como una suma de asociaciones mentales en base a las cuales se realiza cada movimiento. Carlevaro afirma:

> Si todo el mecanismo de la técnica es la suma de cada movimiento aislado y cada actitud de 1os dedos responde también a una imagen mental paralela, debemos considerar entonces que la técnica es, en definitiva, una serie de asociaciones mentales, una educación de la mente que regirá todos nuestros impulsos y movimientos de los dedos; una total coordinación e identificación que responderá a la voluntad como impulsora directa y como principal elemento motor. (Carlevaro, 1979: 37)

De este modo, tanto la relajación física como la mental provienen del aspecto cognitivo del estudio –es decir, son hechos fruto de la voluntad– así como del factor temporal. Estas ideas de Carlevaro se complementan con las aportaciones de Pujol (1976), quien establece una serie de reglas necesarias para que el estudio pueda llevarse a cabo de forma provechosa, de las cuales se destacan: (a) en relación con la relajación física de la que habla Carlevaro en su tratado, Pujol también establece como norma de eficacia en el estudio el evitar realizar esfuerzos y movimientos innecesarios (1976: 44); (b) resalta la importancia de una escucha activa y constante que acompañe en todo momento aquello que se esté interpretando para identificar aspectos a corregir o a mejorar.

Para finalizar esta disertación, se incluye una breve reflexión sobre la que Cardoso hace una advertencia en su *Ciencia y método de la guitarra* (1981) con respecto a la función de la técnica dentro de la interpretación instrumental. Si bien la parte técnica posibilita en gran medida una buena interpretación musical, lo cierto es que esta no debe entenderse como nada más que un medio para lograr dicho fin, en lugar de como un objetivo en sí misma, lo que resultaría en detrimento de la creación y el placer musical, así como del contenido que a través de la música se pretende transmitir.

Carlevaro (1979 ed.) también aborda este aspecto en su tratado, en donde establece una asociación entre la técnica y la razón, mientras que la parte artística del proceso interpretativo la relaciona con el espíritu, si bien será de la unión de ambas dimensiones que resultará la manifestación artística final (p. 32). A este respecto, diferencia, al igual que hará Cardoso (1981 ed.) posteriormente, entre la noción de intérprete y ejecutante:

> La diferencia básica entre el verdadero intérprete y el simple ejecutante radica en que este se basa en el trabajo mecánico apartándose de toda otra idea, haciendo resaltar únicamente el malabarismo digital al que cuida como un precioso don, dándole a la técnica un valor en sí, una personalidad, una autonomía que no le pertenece. Orgulloso de su poder, cree conseguir con ello todo lo que puede anhelar el virtuoso. Y esa técnica, producto de tantos sacrificios, ¿al servicio de que está? ¿Cuál es la razón que nos demuestre la verdad de tal hipertrofia? Es un absurdo pretender lograr hacer música utilizando la técnica como único fin, sin pensar en nada más, deshumanizando el arte. (Carlevaro, 1979: 32)

En definitiva, en el estudio de cualquier aspecto de la técnica instrumental, no debe perderse nunca de vista el objetivo que se persigue a nivel musical, ya que la interpretación es un arte y no un simple despliegue de virtuosismo mecánico.

A modo de resumen, para la ejecución de la técnica de los arpegios en la guitarra clásica es necesario una serie de consideraciones, tanto a nivel específico como a nivel general, con respecto a la misma, referentes, en el primer caso, a la habilidad necesaria para la ejecución de los movimientos de, especialmente, aunque no de manera única, la mano derecha conforme a las apreciaciones aportadas por grandes guitarristas como Pujol (1976b ed.), Roch (1921) y Tennant (1995) en relación a las acciones de ambas manos con vistas a mantener todas las notas del acorde para su apreciación auditiva, a la colocación de los dedos de la mano derecha sobre las cuerdas y a su preparación, respectivamente. Asimismo, en un plano general, cabe atender a aquellos aspectos de carácter más integral en relación a la producción de sonido según el tipo de ataque empleado (Tennant, 1995), así como a la utilización de fijaciones voluntarias para evitar en la medida de lo posible tensiones musculares innecesarias (Carlevaro, 1979), todo ello, como ya se ha mencionado, con vistas a ser utilizado en la ejecución de los arpegiados en el instrumento. De igual

modo, se han expuesto los factores determinantes a tomar en consideración para la consecución de una productiva sesión de estudio, tomando como referencia las aportaciones de Carlevaro (1979 ed.) y Pujol (1976a ed.), a la vez que se reconoce la importancia de identificar el papel mediador de la técnica como instrumento para lograr el fin artístico en la comunicación de aquello que se busca transmitir a través de la música (Cardoso, 1981).

Bibliografía

CARDOSO, J. (1981 ed.). *Ciencia y método de la guitarra.* Editorial de la Universidad de Costa Rica.

CARLEVARO, A. (1979 ed*.). Escuela de la guitarra. Exposición de la Teoría Instrumental.* Barry Editorial.

MITCHAM, C. (1994). *Thinking through technology. The Path between Engineering and Philosophy.* The University of Chicago Press.

PUJOL, E. (1976a ed.). *Metodo Razionale per Chitarra. Basato sui principi della Scuola di Tarrega. Vol. I (Terzi).* Ricordi.

PUJOL, E. (1976b ed.). *Metodo Razionale per Chitarra. Basato sui principi della Scuola di Tarrega. Vol. II (Terzi).* Ricordi.

ROCH, P. (1921). *A Modern Method for the Guitar (School of Tárrega) in Three Volumes.* New York: G. Schirmer, Inc.

TENNANT, S. (1995). *Pumping Nylon.* Alfred Publishing.

TULIAN LABIANO, H. Y. (2020). *La técnica y el método de Abel Carlevaro: una propuesta de revisión y ordenamiento del Cuaderno N°4 de la Serie Didáctica para Guitarra* [Tesis de máster]. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

ReCOS
Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León
Vol. 14 (mayo 2023), pp. 45-62. ISSN: 2340-2032

Tres obras para piano, electrónica y vídeo animación. Un estudio analítico del repertorio para piano solo de Raquel García-Tomás

Three pieces for piano, electronic and video animation. An analytical study of the solo piano repertoire of Raquel García-Tomás

Andrea Capitán
Máster COSCYL

Resumen:

La creación interdisciplinar de Raquel García-Tomás (1984) ha sido reconocida por el jurado que le otorgó el Premio Nacional de Música en 2020, calificándola por tener un carácter innovador y arriesgado de un lenguaje compositivo singular y propio. Esta interdisciplinariedad se refleja también en su repertorio para piano solo que es, para el campo de la investigación, un mundo todavía por descubrir.

Palabras clave: *Alice*, gramófono, electrónica, piano, vídeo animación.

Abstract:

The interdisciplinary creation of Raquel García-Tomás (1984) has been recognized by the jury that awarded her the National Music Award in 2020, qualifying it for having an innovative and risky character of a singular and own compositional language. This interdisciplinarity is also reflected in her repertoire for solo piano, which is, for the field of research, a world yet to be discovered.

Keywords: *Alice*, gramophone, electronics, piano, video animation.

1 ¿Quién es Raquel García-Tomás?

Raquel García-Tomás

Raquel García Tomás es una compositora catalana especializada en la creación de contenido interdisciplinar y su música se conoce e interpreta tanto a nivel nacional como internacionalmente. En 2018 se doctoró en la *Royal College of Music* de Londres y ha trabajado junto con el *English National Ballet*,

la *Royal Academy of Arts o el Dresdener Musikfestspiele*. Además, le ha sido otorgada una de las Beca Leonardo de la Fundación BBVA para el desarrollo de su nueva ópera *Alexina B*, obra que ha sido seleccionada para los premios Fedora 2021.

Raquel García-Tomás nace en 1984 en Barcelona y empieza a tocar el piano a la edad de 10 años. Desde un primer momento es capaz de controlar las funciones armónicas y muestra facilidad para tocar melodías de oído. Además; estudia en la Facultad de Bellas Artes. En el último curso de la carrera, se verá obligada a abandonar la especialidad de intepretación debido a una tendinitis, haciendo que ingrese en la rama de composición de la ESMuC. No le fue fácil renunciar a su carrera como pianista y abandonar Bellas Artes, hecho que le acabó afectando al componer, haciéndolo con desmotivación y sin la magia que sentía antes. Pese a que le resultó duro, considera que le ha hecho desarrollar un respeto por los intérpretes, a quienes tiene en cuenta a la hora de componer escribiendo sus obras como si estuviese en su lugar: cuando alguien ve por primera vez una partitura de Raquel no piensa que es una escritura de música contemporánea porque, si hay una manera de representar lo que quiere de una manera más fácil, siempre optará por ese camino.

En Londres realizó el máster y el doctorado estudiando con Jonathan Cole (1970) y Dai Fujikura (1977), e investigó sobre la creación interdisciplinar. Para la compositora hay dos formas de realizar contenido interdisciplinar: la primera, colaborando con otros artistas; la segunda, solo con su trabajo, creando la imagen y la música por cuenta propia. Raquel es una persona sinestésica. Su interés por la creación interdisciplinar está relacionado con ello. Aunque no fue hasta tener avanzada su carrera compositiva, el interés por las diferentes disciplinas siempre estuvo presente en su obra.

2 Tres obras para piano, electrónica y vídeo animación

Tangible (2011-2012)

Tangible es una obra dedicada a Mireia Vendrell, amiga de la compositora. Pensada en un principio para ser interpretada por piano amplificado y *tape*, se incorpora en 2019 una vídeo animación del ilustrador Pere Ginard titulada *Lack of Light*, "una fantasmagoría que explora la vida y la muerte y las cosas intermedias", creado conforme a lo que él

escuchaba. Fue creada antes de su doctorado en investigación interdisciplinar, por lo que se considera una obra multidisciplinar (los elementos no se crearon a la vez, sino de manera distinta y en momentos diferentes).

Según las notas de Raquel:

> *Tangible* relata la relación entre un pianista y un material aparentemente efímero, que emerge del corazón del instrumento y crece hasta convertirse en una sustancia corpórea. El intérprete interactúa con el sonido que emerge permitiéndole florecer y contribuye en su desarrollo a través de la interacción y el diálogo. Mientras que el pianista provoca reacciones en la electrónica, la electrónica inicia una relación simbiótica con el intérprete. En otras palabras, aportan nuevas ideas musicales que el pianista toma y desarrolla. Todo junto crea una atmósfera cautivadora en la que el sonido del piano se fusiona con la electrónica logrando una comunión inseparable.

Ilustración 2 *Tangible. Ilustración de Pere Ginard*

Tangible es considerada la obra más abstracta de las tres. No está basada en ninguna obra literaria como la de *Alice's Adventures in Wonderland*, y tampoco procura representar un sonido en concreto como lo hace *My Old Gramophone #1*. Por ello, a la hora de realizar un estudio sobre esta pieza se toman como premisas las notas de la compositora. En ellas expone que, el principal cometido de esta obra es que el sonido del piano y la electrónica se relacionen y desarrollen hasta resultar ser un todo.

En primera instancia, la relación entre el pianista y la electrónica puede observarse ya desde un comienzo con la indicación de que el intérprete deba levantar la tapa del piano con el primer sonido del tape –electrónica–.

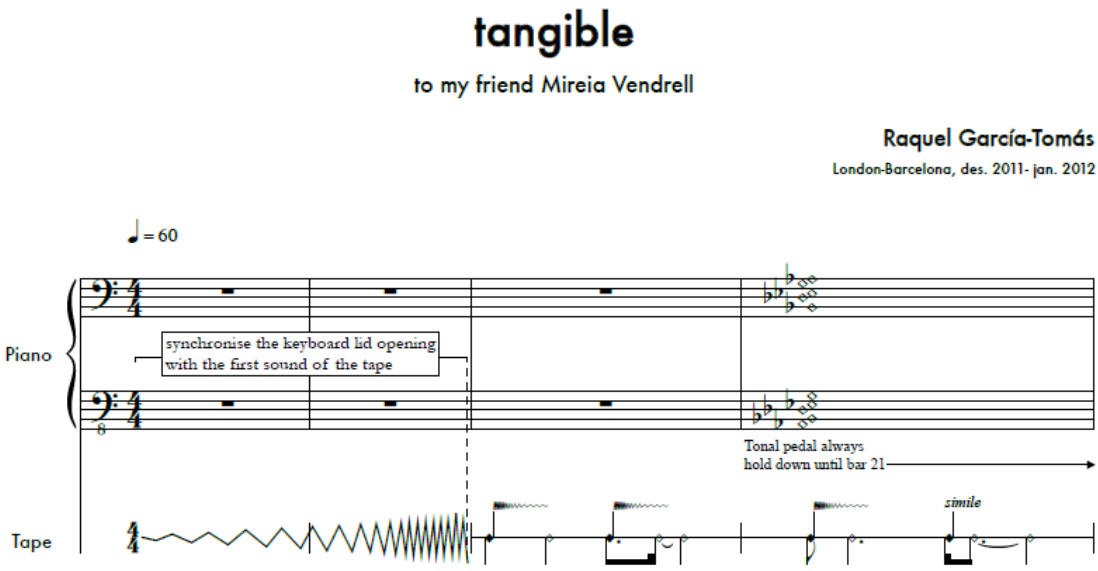


Ilustración 3. Tangible comienzo de la obra

La obra se divide en dos grandes secciones, y a lo largo de ella se identifican ciertos elementos con los que se ha ido construyendo el discurso musical, y con los que se ha conseguido entablar un diálogo entre la electrónica y el piano.

Estos elementos se clasifican en cuatro recursos diferentes: el recurso número 1 consta de una nota suelta, ya sea en el pulso o en parte débil. El recurso número 2, en un grupo de notas de ejecución rápida. El recurso 3, en una célula rítmica de tresillo de corchea + dos corcheas o viceversa. Por último, el recurso 4, se compone por un grupo de cuatro semicorcheas estando la primera de ellas acentuada. Los recursos 1 y 2 se emplean para crear una simbiosis entre el piano y la electrónica, mientras que los recursos 3 y 4 para generar diálogo. Estos son algunos ejemplos:

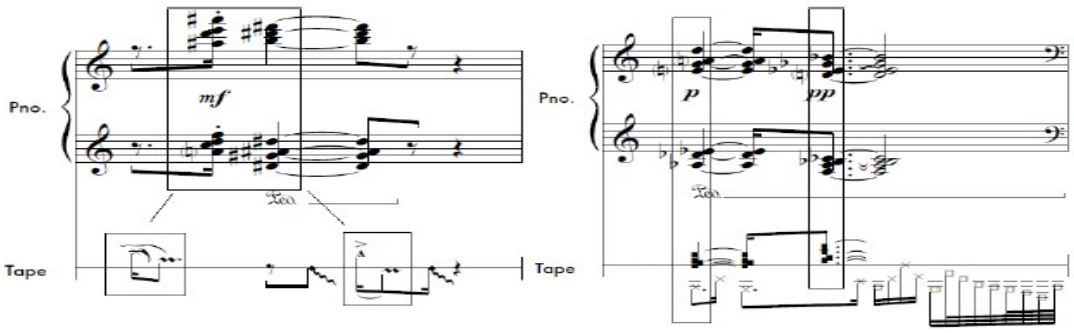


Ilustración 4. *Tangible.* Diálogo y unión entre el piano y la electrónica

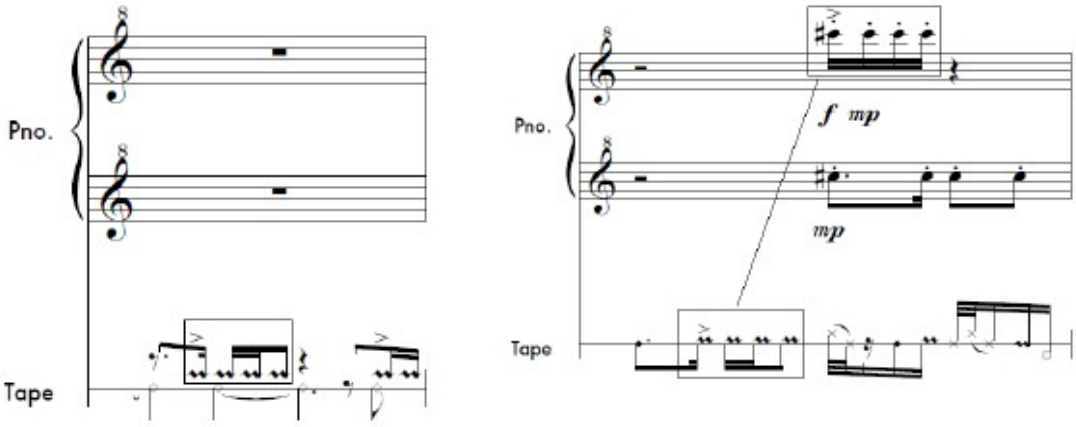


Ilustración 5. *Tangible.* Idea rítmica convertida en diálogo

En cuanto a la electrónica, la compositora le asigna una determinada cabeza de nota dependiendo del objeto sonoro o timbre, realizando una aproximación de las alturas dado que no es una información útil para el pianista como sí lo sería para un instrumento que tuviese que afinar:

> La electrónica siempre es una interpretación de lo que suena, a no ser que sea una electrónica que es otra melodía. Para que sea útil para el intérprete es necesario que sea lo más parecido a lo que suena. Los símbolos siguen un criterio: las cabezas de notas las pinto oscuras o vacía –ya sea rombo, cuadrado o cualquier otro tipo de cabeza– según si el timbre es más grave o más agudo. Coloco los símbolos en una línea para que se entienda que no es un pentagrama pero que ayuda a entender la altura del sonido o si el símbolo es un grupo de notas rápidas, simplemente basta su representación rítmica para que el intérprete entienda ese objeto sonoro.

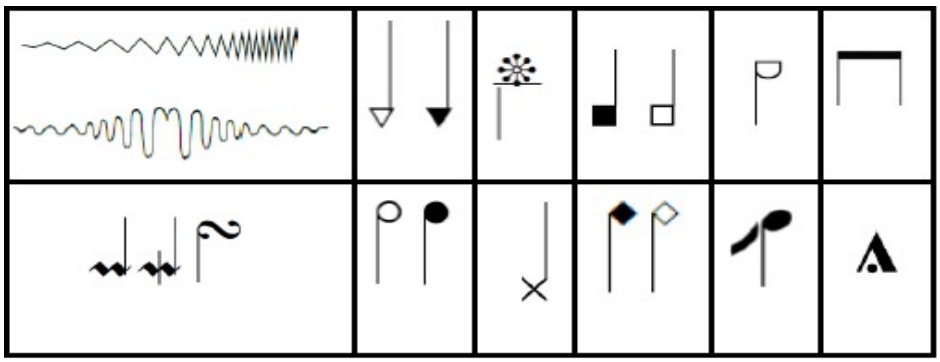


Tabla 1. Tangible. Elementos gráficos con los que se representan la electrónica.

Alice's Adventures in Wonderland (2014)

Ilustración 6. *Alice's Adventures in Wonderland. Cap. V, Consejos de una Oruga.*

Alice's Adventures in Wonderland, estrenada el 8 de noviembre de 2014 en el Bernaola Festival de Vitoria (España), es una obra dedicada a la pianista Rei Nakamura. Fue creada en colaboración con la ilustradora Ainhoa Sarabia fruto de la conmemoración del 150 aniversario de la primera publicación de la obra literaria de Lewis Carroll.

Al contrario que en *Tangible*, esta obra se creó con un archivo *click* con el fin de ayudar al intérprete a seguir los cambios de *tempo* y así tener más libertad a la hora de componer, pero la pianista que la estrenó llegó a tocarlo sin él.

Es la primera obra programática que componía Raquel García-Tomás y supuso un reto para ella dado que iba a necesitar utilizar nuevos métodos compositivos. Lo primero que hizo fue componer la música, aunque teniendo en cuenta el desarrollo del vídeo. Pese a que

las ilustraciones estaban a cargo de Ainhoa, fue Raquel la que montó la vídeo animación, y el hecho de componer la música antes le dio pie a poder resaltar ciertos momentos del vídeo en una fracción de *tempo* calculada.

Raquel sólo contaba con ilustraciones fijas divididas en capas sin ningún desarrollo de movimiento por lo que tenía que tener en cuenta cómo cobrarían vida esas imágenes una vez el vídeo estuviese terminado, y cómo su movimiento estaría representado con la música, dando pie a la búsqueda musical que crease la ilusión del movimiento visual. En palabras textuales de la compositora:

> La pieza tiene un propósito particular: un lenguaje audiovisual coherente relacionado con la estética del antiguo cine mudo –específicamente películas de animación– utilizando los recursos técnicos actuales. Los componentes de la obra reflejan esta estética: ilustraciones en blanco y negro, intertítulos que ayudan a esclarecer el desarrollo de la historia, un piano en el escenario que interactúa de forma extremadamente mimética con la proyección, y una electrónica que se fusiona con el piano creando una ilusión del sonido de un piano viejo.

García-Tomás respeta tanto el número de capítulos –doce– como los títulos de la obra original y en cada uno de ellos inserta, en la vídeo animación, cuatro imágenes de los momentos más importantes.

En el vídeo los personajes no se mueven *per se,* sino que son ciertos recursos los que se utilizan para dar la sensación de movimiento. Estos son, por ejemplo, el contraste de luces y sombras en la imagen, el tintineo del correspondiente personaje u objeto, o la repetición de una imagen cada vez con un tamaño diferente –como cuando ocurre en el cambio de tamaño del personaje de Alicia–. Esta técnica rememora a la del *flip-book* o folioscopio. Además, la manera en la que Raquel emula el deterioro del vídeo es mediante la introducción de parpadeos y rasgueos en la imagen y fallos de enfoque.

El estudio de esta obra no es un análisis con un marco teórico de siglos anteriores, sino uno que consta de dos partes: un análisis del papel que cumple el piano con respecto a la vídeo animación, y el de la electrónica con el piano también junto a la vídeo animación.

En esta obra hay elementos musicales con los que García-Tomás ilustra una acción y que tienen un objetivo concreto dentro del discurso de esta obra. Esos elementos se han dividido en tres funciones: *situacional* –y efectos de sonido–, *motívico* y de *diálogo* a

modo de sustitución de las voces de cada personaje. Un elemento musical tendrá función *situacional* cuando se identifique con las circunstancias que engloban al personaje que representa. Será *motívico* cuando la vídeo animación se centre en ese personaje, como por ejemplo cuando aparece en escena. Por último, será de *diálogo* cuando acompañen a un intertítulo y dos o más personajes interactúen. Cabe mencionar que no todos los personajes se identifican con un *leitmotiv*. La obra tiene, al igual que la narrativa de Lewis Carroll, estructura circular: comienza y termina con el motivo del personaje de Alicia:

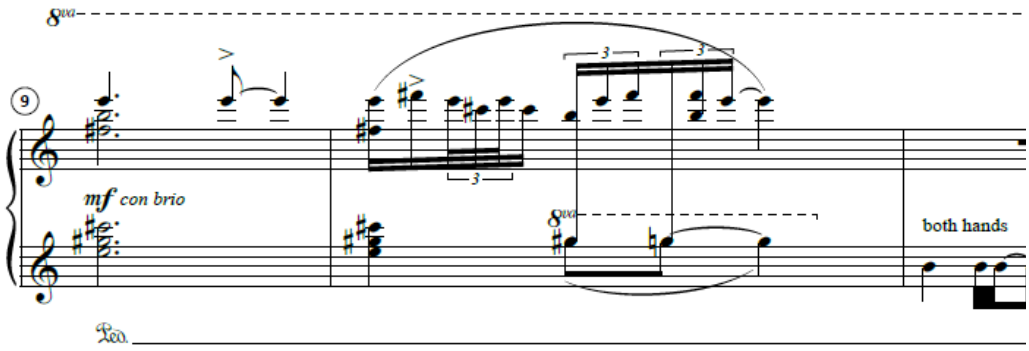


Ilustración 7. *Alice's Adventures in Wonderland. Leitmotiv de Alicia*

Leitmotiv de los animales

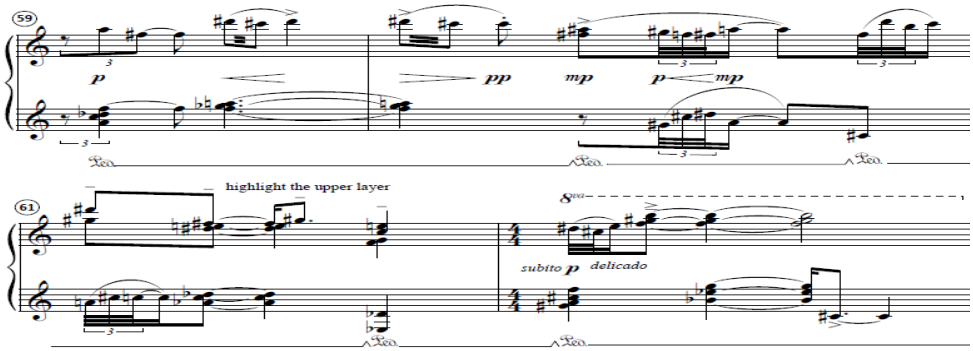


Ilustración 8. *Alice's Adventures in Wonderland. Leitmotiv de los animales.*

Leitmotiv del Sombrerero

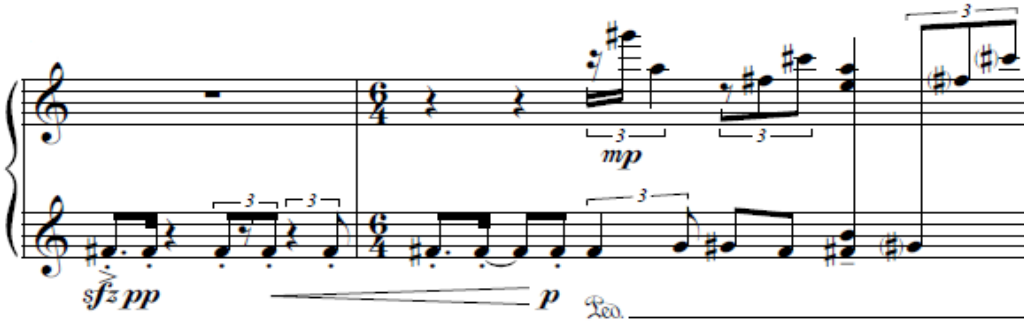


Ilustración 9. *Alice's Adventures in Wonderland. Leitmotiv del Sombrerero*

El Sombrerero es descrito en la narración como un personaje que vive siempre en la hora del té, las seis de la tarde. En la animación el personaje aparece sosteniendo un reloj de bolsillo, y es justo en ese momento cuando suena el motivo presentado en la ilustración 9. El motivo está construido con una nota base rítmica que simula el tic tac del reloj, y que lo refuerza el sonido de la electrónica con el sonido de un reloj de verdad.

Leitmotiv de la Reina de Corazones

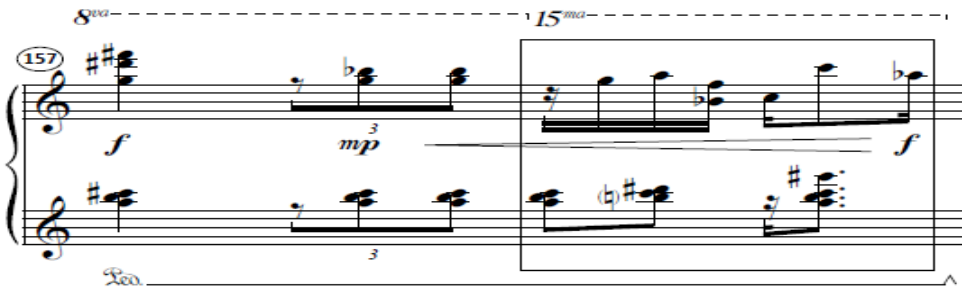


Ilustración 10. *Alice's Adventures in Wonderland. Capítulo VIII, Leitmotiv de la Reina de Corazones –célula encuadrada–*

Leitmotiv de la Falsa Tortuga

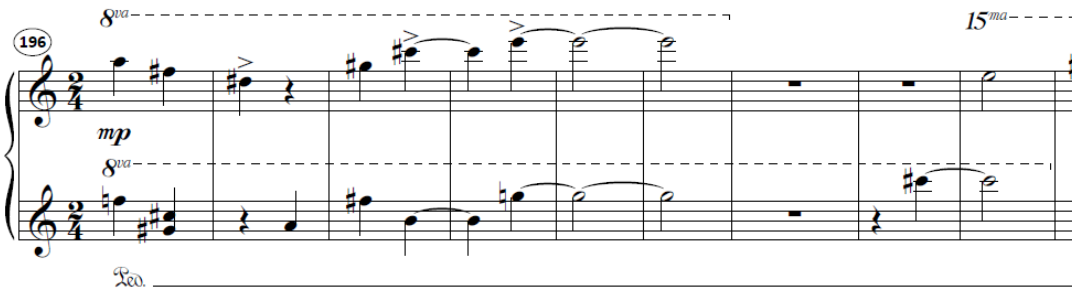


Ilustración 11. *Alice's Adventures in Wonderland. Leitmotiv de la Falsa Tortuga.*

Cabe destacar una célula motívica que, pese a que no se relaciona con ningún personaje, sí que se relaciona con una circunstancia en concreto. Resalta el momento en el que Alicia o la Falsa Tortuga se ponen a llorar (cap. II y cap. IX):

En la siguiente tabla se resume la jerarquía de cada uno de ellos:

Leitmotiv	Diálogo	Motívica	Situacional
Alicia	X	X	X
Sombrerero Loco	X	X	
La Reina de Corazones	X		X
Los animales		X	
Lágrimas			X
Falsa Tortuga	X		

Tabla 2. Jerarquía de los personajes en Alice's Adventures in Wonderland y su función.

A continuación, se van a exponer todos los motivos situacionales con finalidad de efectos de sonido. El primero de ellos aparece en la introducción y justo después de presentarse el *leitmotiv* de Alicia: un grupo de notas repetidas; el momento donde más se usa es para resaltar cuando Alicia sufre los cambios de tamaño.

El siguiente pertenece al Capítulo VI, *Pig and Pepper* –Cerdo y Pimienta–, cuando Alicia llama a la puerta de la Duquesa; el sonido, junto al movimiento de la imagen, alude esa acción.

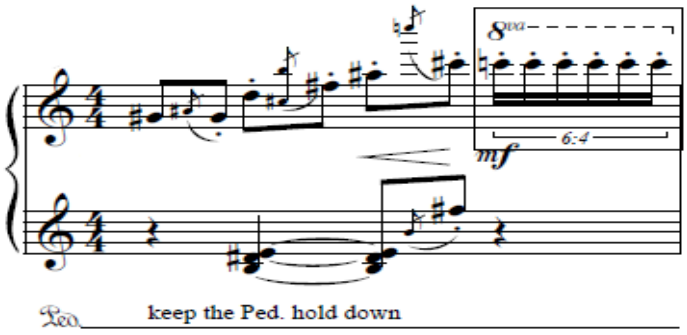


Ilustración 13. *Alice's Adventures in Wonderland. Efecto de sonido de llamar a la puerta.*

Tras exponer los leitmotiv de los personajes, cabe destacar los capítulos o personajes a los que no se le identifica ningún motivo concreto con los que relacionarlos: (1) el capítulo V –el de la Oruga– que funciona a modo de diálogo, Alicia habla con ella y empieza a confundirse sobre quién es en realidad generando espirales de duda; (2) el capítulo VI es situacional, describe el momento en el que Alicia va a la casa de la Duquesa, y al marcharse se encuentra con el gato de Cheshire; (3) finalmente, el propio personaje del gato de Cheshire al que no se le atribuye ningún *leitmotiv,* pese a que aparece en más de una ocasión.

Esta obra no tiene representada la parte de la electrónica como sí ocurre en *Tangible*, pero fueron varias razones por las que no se llegó a incluir en la partitura. En primer lugar, Raquel comenzó a transcribirla, pero por petición de la pianista que quería empezar a estudiarla cuanto antes, dejó la tarea a un lado. Además, teniendo el archivo de *click* tampoco tenía mucho sentido incluirla junto a la parte del piano, dado que el intérprete ya tendría la referencia metronómica. Por último, si hubiese incluido la transcripción de la electrónica el pianista tendría que pasar las páginas muchas más veces y no habría resultado tan cómodo.

> *La* música tiene que sonar antigua, tan vieja como si procediese de un archivo olvidado rescatado después de décadas de haber estado perdido.

La compositora tuvo muy en cuenta cómo tratar el sonido del piano y la electrónica en esta obra para conseguir su principal objetivo de simular el antiguo cine mudo:

> Usé la electrónica para colorear el timbre del piano y alcanzar un cierto nivel de verosimilitud con las películas antiguas al incluir sonidos de proyectores de películas, estallidos y fallos. Incluso si estos sonidos parecían un error mecánico, se insertaron con mucho cuidado para crear un ritmo interno y una sensación implícita de irregularidad.

Raquel no consideró modificar el sonido del piano dado que la electrónica estaba pregrabada para lograr la mayor exactitud de sincronía posible con la vídeo animación. Por ello, para hacer la parte de la electrónica creó dos pistas de piano que casi tocaban al unísono con la parte del pianista, pero modificando constantemente la afinación –que también tiene como finalidad el fraseo–. Además, a la electrónica le sumó reverberación y modificó una de las dos pistas de audio para eliminar el sonido del martillo cuando golpea las cuerdas del piano, técnica a la que denominó como *smooth piano.*

Igualmente, la electrónica completa el fondo musical narrativo añadiendo efectos de sonido como lo son el acompañar el movimiento de los animales o el aleteo de aves. En ocasiones se escuchan maullidos de gato cuando aparece el gato de Cheshire, al igual que sonidos de ambiente como ocurre en el Capítulo VI, donde pueden escucharse ruidos de utensilios de cocina y movimiento cuando aparece la escena de la casa de la Duquesa y, además, de manera muy sutil, puede percibirse el llanto del bebé-cerdo.

Como apunte, aunque en las notas previas de esta obra no vienen directrices sobre cómo tratar el pedal –como sí viene indicado en *Tangible*–, la partitura denota una gran pulcritud sobre cuándo y cuánto quiere que se use, no dejando opción al intérprete a especular sobre cómo colocarlo.

My Old Gramophone #1 (2019)

Emile Berliner (1851-1929) patenta en 1887 un aparato llamado gramófono. Esta era una versión mejorada del fonógrafo, inventado por Thomas Alva Edison (1847-1931) que a su vez era la evolución del fonoautógrafo, primer aparato inventado por Leon Scott

(1817-1879) que podía grabar sonidos, pero no reproducirlos. A diferencia de los dos predecesores del gramófono, los cuales eran aparatos de cilindro, éste es un aparato de disco. El disco de vinilo –anteriormente fabricado con material goma laca– se coloca sobre una placa giratoria donde una aguja se desplaza en espiral por las ranuras del mismo, generando vibraciones que recoge una pastilla la cual las convierte en impulsos eléctricos que proyecta el sonido. Algunos problemas que suelen tener los vinilos son; ruidos debido a la ondulación o a la suciedad acumulada en los surcos del disco, saltos de aguja que provocan bucles al desplazarse constantemente sobre la misma hendidura, deslizamiento del brazo, aguja en mal estado o fluctuaciones en la velocidad de la placa giratoria.

Raquel empezaba la residencia con La Pedrera y tenía como encargo componer tres obras: una para piano, otra para contratenor y piano y otra para clarinete solo, también para intérpretes residentes. Tras tener en mente durante mucho tiempo los sonidos de los errores de gramófono y haberlos tanteado en obras como en la de *Alice's Adventures in Wonderland* o en la del cuarteto de clarinete *Like Someone in Love* (que es un arreglo de la música de Jimmy Van Heusen), decidió hacer un ciclo de obras bajo el nombre de *My Old Gramophone* y así poder centrarse de manera más explícita. Hasta la fecha, ha compuesto cuatro obras de este ciclo, siendo *My Old Gramophone #4* una obra para cuarteto de saxos con electrónica pregrabada.

My Old Gramophone #1, obra dedicada al pianista Albert Cano Smit, se compuso en 2019 para la Fundació Catalunya La Pedrera, y se estrenó el 15 de diciembre del mismo año en el Auditorio de La Pedrera. De las tres obras, es la única en la que el piano está preparado, habiendo de colocar Patafix en las cuerdas *sol*$_6$ y *si*$_7$ de manera que cuando se toque en ese registro el sonido obtenido sea sin resonancia y percusivo.

> La obra debe tocarse acompañada del crepitar de un gramófono. Lo ideal sería usar un gramófono en el escenario. Si no es posible, elija el grupo de archivos de vídeo que contiene una pista de audio con el sonido de un gramófono. El vídeo se expone en vivo activando las pistas de acuerdo con el tempo y la interpretación del pianista.

Esta composición pretende evocar el sonido de un gramófono antiguo, y en ella pueden diferenciarse tres partes: la primera presenta todos los recursos musicales que evocan

errores mecánicos; en la segunda parte, se pueden escuchar pinceladas de un acompañamiento al que más tarde se presentará una melodía unida a esos errores presentados anteriormente, que se irán integrando hasta formar parte del discurso musical; la tercera funciona a modo de coda, y difiere de todo el material presentado anteriormente: es el más lento de toda la obra y se percibe cómo la vida del aparato va progresivamente en decadencia hasta que llega al final.

Cuatro elementos evocan estos fallos mecánicos: (1) el uso de valores rápidos y repentinos, (2) transposiciones exactas descendentes a distancia de medio tono, (3) el uso de notas en el registro de 15ª –donde se encuentra colocado el Patafix– y (4) las repeticiones de un motivo a modo de bucle –*loop*–.

Este primer elemento, construido en el ámbito modal de *mi* mixolidio, tiene una variante: siendo la primera un grupo de 8 fusas en *staccato*, y la segunda un grupo de 8 fusas en *legato*, por ello se le ha denominado error 1.1 y error 1.2.

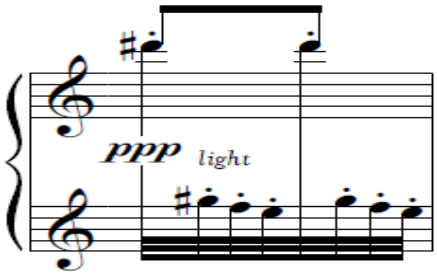


Ilustración 14. *My Old Gramophone #1. Error mecánico 1.1*

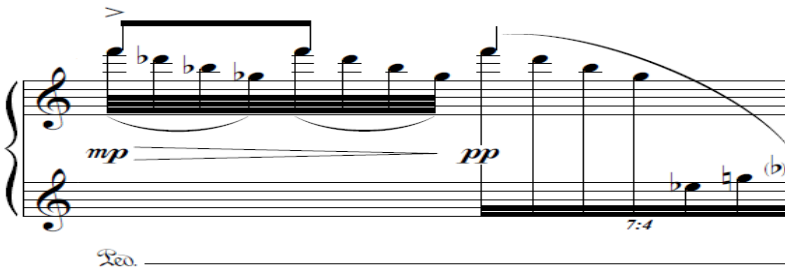


Ilustración 15. *My Old Gramophone #1. Error mecánico 1.2*

Construido sobre un acorde de *mi♭* mayor/menor, esta variante siempre va acompañada de un grupo irregular de septillo de semicorcheas.

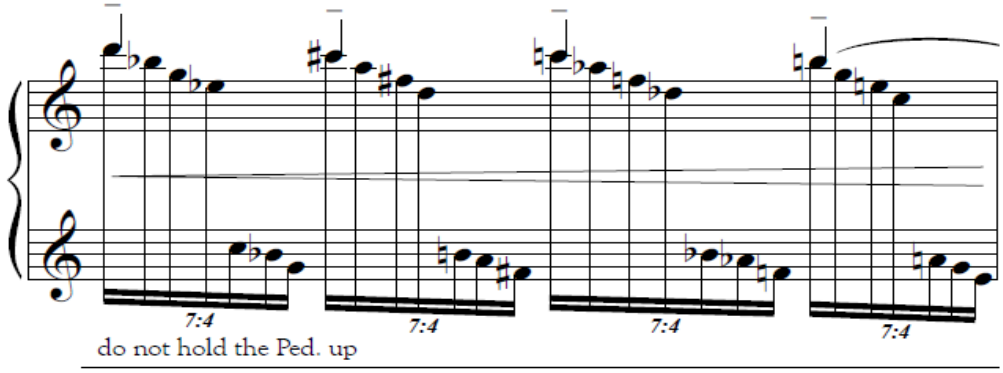


Ilustración 16. *My Old Gramophone #1. Error mecánico 2*

El siguiente elemento es un pasaje de cuatro grupos descendentes de valores irregulares de septillo, donde cada uno realiza una transposición exacta a distancia de medio tono. Los acordes correspondientes a cada grupo son *mi♭* mayor séptima con sexta añadida, *re* mayor séptima, *re♭* mayor séptima y *do* mayor séptima.

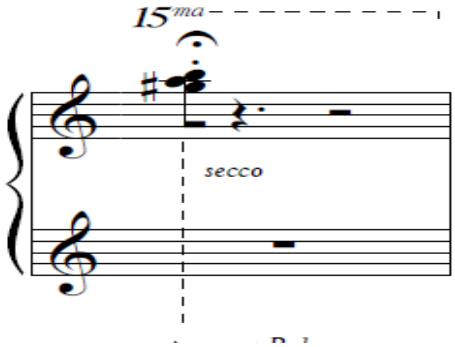


Ilustración 17. *My Old Gramophone #1. Error mecánico 3 ubicado en el registro del Patafix.*

Este acorde aparecerá tanto de manera individual como en el pasaje de bucle expuesto en la siguiente imagen.

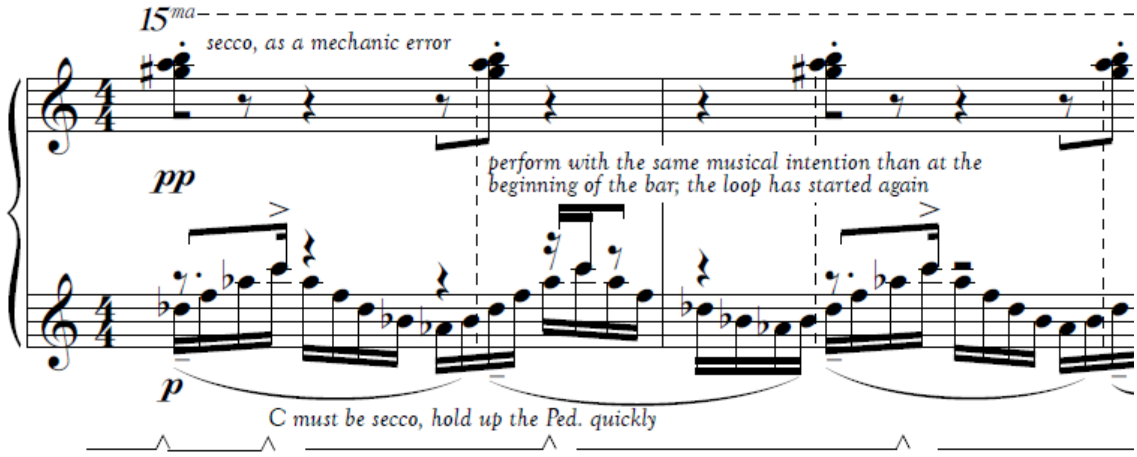


Ilustración 18. *My Old Gramophone #1. Error mecánico 4, pasaje en bucle.*

Como se ha mencionado anteriormente, el gramófono puede generar ciertos errores que afectan al sonido de la grabación. Los errores 1.1 y su variación 1.2 se identifica con la fluctuación en la velocidad de la placa giratoria. El error 2, con el desplazamiento del brazo el cual provoca una deformación del sonido por no centrar la aguja en la hendidura del vinilo correctamente. El error 3, con el ruido generado por la aguja debido a la ondulación del vinilo o a suciedad acumulada, y por último el error 4, con el salto de aguja combinado con el ruido originado por el error 3. Se puntualiza que en esta obra habrá numerosos cambios en las figuraciones, donde la mayoría son grupos irregulares, con la intención de evocar el sonido generado por la desviación de la velocidad giratoria del plato, traduciéndose en una reproducción del sonido inadecuada – demasiado rápida o demasiado lenta– [1].

La vídeo animación de *My Old Gramophone#1* es creación de la propia compositora. Al igual que en *Alice's Adventures in Wonderland* se considera indivisible música y vídeo, en *My Old Gramophone#1* el vídeo sólo se proyectó en el estreno porque es como se había acordado, pero, en palabras de la compositora «lo encuentro imprescindible, más bien

1 El plato debe girar a la velocidad a la que se grabó el disco. Cualquier desviación se traduce en una reproducción de sonido inadecuada (demasiado rápida o demasiado lenta), por lo que la precisión adecuada de los mecanismos es muy importante.

decorativo». De hecho, la compositora cree que no venderá más esta obra como una obra para piano, electrónica y vídeo animación, sino que pondrá el vídeo como algo opcional.

Por otro lado, la electrónica no cumple más que la función de proporcionar el sonido crepitante de un vinilo que acompaña al piano y hacer que parezca la reproducción de un vinilo de verdad.

Conclusiones

La música que se compone en la actualidad está muy viva, sujeta a modificaciones y revisiones constantes del compositor tal y como se ha podido observar en estas tres composiciones. Además, el proceso de estudio analítico de estas obras pertenecientes al siglo XXI se aleja mucho a lo que se espera al enfrentarse a un análisis convencional de una partitura, pero a través de él se aprecia que el estilo de la compositora es muy personal. Se ha entendido el proceso compositivo de obras que interactúan con otras disciplinas, determinado, además, los distintos grados de interdisciplinariedad en las obras de Raquel, descubriendo que la primera de ellas no pertenece a esta clasificación, sino a la de una obra multidisciplinar.

El aspecto más importante sobre este trabajo de investigación ha sido la posibilidad de comunicación con la propia compositora, ya que, sin esta oportunidad, el resultado habría sido definitivamente muy efímero. En la entrevista realizada durante el proceso de estudio de sus obras permitió no solo obtener información académica y bibliográfica, sino pensamientos e inquietudes sobre el papel de la mujer en esta profesión.

Uno de los objetivos a cumplir era dar visibilidad a una compositora actual, y no solo se considera que este objetivo se ha cumplido, sino que, por encima de todo, se ha confirmado la importancia de realizar una investigación sobre mujeres compositoras actuales. De este modo las futuras generaciones tendrán mujeres referenciadas y se les dará, de algún modo, la credibilidad y el lugar que le corresponden para que no se sientan con la necesidad de demostrar más simplemente por el hecho de ser mujer, y así los prejuicios de género puedan desaparecer por completo. De esta forma se espera despertar

en el lector esa misma inquietud que me llevó a mí a decantarme por descubrir sobre nuestra generación de compositoras.

Bibliografía

LIBROS

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana (1925). Barcelona, Espasa-Calpe.

GARCÍA-TOMÁS, R. (2018) *Interdisciplinarity: an expansion of my creative approach.* Royal College of Music, London (Thesis).

PAJARES ALONSO, R. L. (2010) *Historia de la música en bloques. Bloque 3*. Madrid, Vision Libros.

WEBGRAFÍA

ENELFACE, N. (s.f.). *Música escrita por mujeres*: Raquel García Tomás. https://musicaescritapormujeres.wordpress.com/2021/06/02/raquel-garcia-tomas/

GARCÍA-TOMÁS, R. https://www.raquelgarciatomas.com/

GENÉ, M. (mayo de 2021). Raquel García Tomás. Revista Musical Catalana. Recuperado 27/08/2021, de http://www.revistamusical.cat/raquel-garcia-tomas/

GINARD, P: https://www.pereginard.com/

NAKAMURA, R: http://www.reinakamura.de/

VENDRELL, M: https://www.mireiavendrelldelalamo.com/

ReCOS

Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León
Vol. 14 (Abril 2023), pp. 63-79. ISSN: 2340-2032

Béla Bartók y su labor como editor: aproximación a su faceta menos conocida

BÉLA BARTÓK AND HIS WORK AS AN EDITOR: AN APPROACH TO HIS LESSER-KNOWN SIDE

José Luis ROMERO REDONDO

Máster COSCYL

Resumen

La figura de Béla Bartók ha resultado ser en la historia de la música un punto de inflexión en el desarrollo de ésta. Esta investigación presenta un análisis comparativo entre la notación presente en sus composiciones, ediciones pedagógicas y grabaciones propias comprendidas entre los años 1907 y 1930, así como una aproximación a su práctica interpretativa por medio de la información presente en los prefacios y añadidos de sus ediciones.

Palabras clave: Bartók, ediciones pedagógicas, práctica interpretativa, notación, siglo XX.

Abstract

The figure of Béla Bartók has proved to be a turning point in the history of music. This research presents a comparative analysis of the notation present in his compositions, pedagogical editions, and his own recordings between 1907 and 1930, as well as an approach to his interpretative practice by means of the information present in the prefaces and additions of his editions.

Keywords: Bartók, pedagogical editions, performance practice, notation, 20th century.

1 Introducción

En enero de 1907, y sin apenas experiencia docente, un joven Béla Bartók de veintiséis años es nombrado profesor de piano en la Academia de Música de Budapest; habiendo heredado de manera repentina la clase y la cátedra de su antiguo profesor, el pupilo de Franz Liszt István Thomán. En este punto se le presenta una realidad ligada al mundo formativo; más alejado de los primeros tanteos que dio en el mundo compositivo en los años anteriores, donde las principales composiciones del joven músico húngaro se trataban

mayoritariamente de pequeñas piezas, polkas y mazurkas sueltas. Por otro lado, las composiciones que realizó durante su etapa como profesor de piano en la Academia guardan, en gran medida, una estrecha relación con las ediciones de carácter pedagógico que le fueron encargadas en ese momento.

De esta manera, señala Somfai (1987: 73-74), se daría la existencia de un "triángulo" de fuentes parcialmente relacionadas entre sí cuyo estudio comparativo podría conducir a observaciones importantes. Los tres puntos del triángulo serían:

1. Versiones de las composiciones de Bartók realizadas antes y después de su publicación.

2. Las interpretaciones grabadas de Bartók de música suya y de otros compositores, realizadas entre 1910 y 1945, que comprenden un total de diez horas.

3. Ediciones interpretativas de obras para piano de los siglos XVIII y XIX, realizadas por Bartók entre 1907 y 1926, que comprenden en total unas 2.000 páginas de música impresa.

Estos tres ejes que forman dicho triángulo no adquieren una misma importancia ni interconexión. Es entre el grupo 2 y 3 donde más interesante se hace esta relación para el estudio de la notación y la práctica interpretativa del compositor húngaro. Y es que resulta ser un caso único en la historia de la música que un compositor de esta índole, quien fuera a su vez un gran concertista y por encima de todo un destacado profesor de piano directamente conectado con la tradición pianística del s.XIX (Ota, 2012: 161) haya contribuido de una manera tan directa al legado interpretativo y proporcionado instrucciones detalladas a través de sus dos ediciones de todo *El Clave bien temperado* de Bach, diecinueve sonatas de Haydn, veinte sonatas de Mozart, veintisiete sonatas y otras cinco obras de Beethoven, así como obras de Couperin, Scarlatti, Schubert, Schumann y Chopin.

2 Bartók como editor

El primer contacto con el mundo de la edición tuvo lugar cuando un editor de música de Budapest, Károly Rozsnyai[1], decidió poner a la venta ediciones de música de cámara y de piano impresas en el país, con la finalidad de competir y sustituir las ediciones alemanas importadas publicadas principalmente por Cotta'sche Buchhandlung[2] de Stuttgart. La preparación de estas nuevas ediciones se confió exclusivamente a los profesores de la Academia de Música de Budapest. Cabe destacar que Bartók guardaba una gran familiaridad con el empleo de ediciones pedagógicas revisadas por las grandes figuras pianísticas del s. XIX desde el momento en que pudo tener contacto durante su completa etapa de estudiante con varias de ellas.

El período dedicado a este campo se encontró comprendido principalmente entre los años 1907 y 1930 y no fue una etapa lineal, ya que las motivaciones cambiaron en función del contexto y momento en el que Bartók se encontraba:

1 Editorial fundada en 1889 en Budapest por Károly Rozsnyai, aunque posteriormente la dirección fue asumida por Róbert Rozsnyai, presumiblemente un hijo u otro miembro de la familia. La actividad editorial se concentró en gran medida en obras de carácter pedagógico, con una serie de trabajos aportados por el profesorado de la Real Academia Nacional de Música de Hungría: József Bloch (violín), Coloman Chován y Arpad Szendy (piano) y Albert Siklós (voz). Béla Bartók contribuyó con ediciones del Clave bien temperado de Johann Sebastian Bach en los primeros años del siglo XX. Varias de las primeras obras originales de Bartók también fueron editadas por Rozsnyai, como son las 14 Bagatelas. La empresa fue absorbida por Rózsavölgyi és Társa en 1936.

Petrucci Music Library. https://imslp.org/wiki/R%C3%B3zsav%C3%B6lgyi

2 Editorial alemana fundada en 1659 por Johann Georg Cotta. Dicha editorial adquirió fama mundial hacia 1787 bajo la dirección de Johann Friederich Cotta. Fue hacia 1881 cuando uno de los fundadores de la Musikhochschule de Stuttgart, Sigmund Lebert, impulsó en primer una primera instancia con la ayuda de Emanuel Faisst e Ignaz Lachner, y en segunda instancia junto a Franz Liszt y con la colaboración de Hans von Büllow la creación de la famosa edición Cotta de las sonatas de Beethoven, Schubert y Weber entre otros.

Klett-Cotta Verlag.
https://www.klett-cotta.de/verlag?subsubnavi_verlag=11643&vartikel_id=11661

2.1 Primera etapa. Colección de ediciones y composiciones realizadas entre 1907 y 1913[3]

Fecha	Ediciones pedagógicas	Composiciones propias
1907-1908	-Bach, *El Clave bien temperado*, Completo, 4 volúmenes. (Ed. Rosznayi)	*-Tres canciones folclóricas húngaras de Csik Sz.35a* *-Concierto para violín nº1 Sz.36* *-14 Bagatelas Sz.38* *-10 piezas fáciles para piano Sz.39* *-Cuarteto de cuerda nº1 Sz.40* (Terminado en 1909)
1909	-Beethoven, 5 Sonatas (Ed. Rózsavölgyi)	*-Dos elegías Sz.41* *-For Children Sz.42*
1910	-Beethoven, piezas para piano: Op.33, 34, 35, 89, 119. (Ed. Rosznayi) -Mozart, Fantasía K.396, Fantasía K.475 y 4 Sonatas (Ed. Rosznayi) -Beethoven, 11 Sonatas (Ed. Rózsavölgyi)	*-2 Danzas rumanas Sz.43* *-7 Sketches Sz.44* *-4 Dirges para piano Sz.45* -El número 2 de *Burlesques para piano Sz.47* *-2 Pictures* para orquesta Sz.46
1911	-Schumann, *Jugendalbum* (Ed. Rosznayi) -Schubert, *2 Scherzi* (Ed. Rosznayi) -Mozart, 15 Sonatas (Ed. Rosznayi) -Haydn, 4 Sonatas (Ed. Rosznayi) -Liszt (1911-1918), edición de las obras húngaras de Liszt para la edición completa de Breikopf & Härtel.	*-Allegro Barbaro Sz.49* -El número 3 de *Burlesques para piano Sz.47* *-El Castillo de Barba Azul Sz.48* *-2 Retratos Sz.37* para orquesta.
1912	-Mozart, 1 Sonata (Ed. Rosznayi) -Haydn, 7 Sonatas (Ed. Rosznayi) -Beethoven, 9 Sonatas (Ed. Rózsavölgyi)	-Proyecto de *4 Piezas para orquesta Op.12*
1913	-Haydn, 6 Sonatas (Ed. Rosznayi) -Bach, El Clave bien temperado, volúmenes I y II (2ª edición) (Ed. Rosznayi)	*-First Term at the Piano*, escrito junto a Sándor Reschofsky

3 *Nota.* Adaptado de "*Nineteenth Century Ideas Developed in Bartók's Piano Notation in the Years 1907-14"*, por Somfai, L, 1987.

2.2 Segunda etapa. Colección de ediciones y composiciones realizadas entre 1915 y 1924[4]

El segundo período en la elaboración de ediciones pedagógicas de otros compositores se encontraría a partir del año 1916, resultando ser una etapa menos relevante en cuanto a la producción de dichas ediciones debido a la motivación desesperada de Bartók por obtener ingresos durante los últimos años de la I Guerra Mundial y los inmediatamente consecutivos (1917-1920). No obstante, sus ediciones de Couperin y Scarlatti pertenecientes a este periodo alcanzaron un alto nivel ya que tanto la selección como el método editorial fueron completamente suyos.

Fecha	Ediciones pedagógicas	Composiciones propias
1915		-*Sonatina Sz.55* para piano -*6 Danzas folclóricas rumanas Sz.56* -*Villancicos rumanos Sz.57* -*Cuarteto de cuerda nº2 Sz.67* (terminado en 1917) -*El príncipe de madera Sz.60* (1914-1917)
1916	Bach, selección del *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*, 12 piezas. (Ed. Rozsavölgyi)	-Suite Sz.62 (*Suite Op.14*) para piano -Dos ciclos de *5 canciones Sz.61* y *Sz.63* para voz y piano
1917-1919	Estudios para piano: -Köhler Op.242 -Heller Op.45-47, Op.119, Op.125 (Ed. Rozsavölgyi)	-Versión orquestal de las *6 danzas folclóricas rumanas Sz.56* (1917) -*15 Canciones campesinas húngaras Sz.71* (1918) -*Estudios para piano Sz.72* (1918) -*El mandarín maravilloso Sz. 73* (terminado en 1924)
1920-1923	-Haydn, 2 Sonatas -Scarlatti, volumen I (volumen II	-*8 Improvisaciones sobre canciones campesinas húngaras Sz.74*

4 Adaptado de "*Nineteenth Century Ideas Developed in Bartók's Piano Notation in the Years 1907-14"*, por Somfai, L, 1987.

	en 1926) (Ed. Rosznayi) -Chopin, 14 Valses -Beethoven, Ecossaises (Ed. Bárd)	-*Sonatas para violín y piano Sz75* y *Sz.76* (1921 y 1922 respectivamente) -*Tanz Suite Sz.77* (1923 y su versión para piano en 1925)
1924	-Couperin, volúmenes I y II	-*Sonata Sz.80* para piano (1926) -*Al aire libre Sz.81* (1926) -*Concierto para piano y orquesta nº1 Sz.83* (1926) -*Cuarteto de cuerda nº3 Sz.85* (1927)

2.3 Tercera etapa. *Colección de ediciones y composiciones entre 1928 y 1930*

En cuanto al tercer período, se le considera de una relevancia secundaria en cuanto a la producción de ediciones, siendo por otro lado de vital importancia en lo que a su propia producción musical se refiere, ya que a partir de 1921 encontraríamos las obras más significativas de su obra.

Fecha	Ediciones pedagógicas	Composiciones propias
1928	Para el editor Carl Fischer de Nueva York: transcripciones de Marcello, Rossi, Della Ciaia, Frescobaldi, y Zipoli.	-Rapsodias para violín y piano Sz.87 y Sz.89 -Rapsodias para violín y orquesta Sz.86 y Sz.90 -Cuarteto de cuerda nº4 Sz.91
1929	Edición póstuma de la transcripción de 2 preludios de Purcell	-*20 canciones populares húngaras Sz.92* para voz y piano
1930	Bach, transcripción de la Sonata para órgano en Sol Mayor, BWV 530 (Ed. Rozsavölgyi)	-*Cantata profana Sz.94* -*Concierto para piano y orquesta nº2 Sz.95* (terminado en 19319

Siguiendo esta cronología, observamos como la producción propia de Bartók incrementó a partir de 1921, consolidando su faceta compositiva hacia 1930 y alcanzando la madurez como compositor, perfeccionando aún más su faceta compositiva a partir de 1934, año en el que tuvo que dejar a un lado su puesto como profesor de piano en la Academia de Budapest. Es por ello, que observamos una tendencia decreciente en la

producción de ediciones pedagógicas de obras de otros compositores, cesando por completo dicha actividad en 1930, cuatro años antes de dejar su puesto de profesor.

3 El tratamiento de la edición

El principal elemento para dilucidar la intención de Béla Bartók en sus ediciones es su propia notación. La evolución de la notación del músico húngaro sigue una dirección paralela a sus investigaciones en el campo del folclore y evidentemente a su estilo musical en general, siendo variada según la experimentación y la búsqueda del propio compositor en cada una de estas ediciones. En el caso de las ediciones revisadas por él, esta variación de su propia notación se desarrolla de la misma manera, cambiándola ya no sólo en función de la búsqueda de una sonoridad y musicalidad concretas, sino debido a la aparición de criterios relacionadas con la motivación pedagógica.

Es importante señalar que las influencias en la notación del propio Bartók y en su manera de editar las obras clásicas y tradicionales del repertorio pianístico del momento, beben de la relación directa con el empleo de Bartók, en su juventud, de las ediciones Cotta, y en concreto de la edición que Franz Liszt realizó de varias obras de Schubert y Weber (Somfai, 1987). Se entiende pues que los pasos de Bartók en la edición estuvieran ligados a los que Liszt tuvo cincuenta años atrás, compartiendo ambos la manera de abordar la edición de este tipo de repertorio, pretendiendo respetar lo máximo posible el texto original y añadiendo sugerencias según su interpretación mediante letras distintivas, notas y signos. En referencia a ello, se puede examinar el contenido de una carta que Liszt envió en 1868 a Sigmund Lebert y a los editores de Cotta'sche Buchhandlung cuando fue invitado a participar en las ediciones de Schubert y Weber:

> […] como normas para la edición Cotta de Schubert y Weber para la que se me ha dado la responsabilidad sostengo lo siguiente:
>
> Completa y escrupulosa conservación del texto original, junto a humildes indicaciones añadidas, según mis métodos interpretativos, por medio de diferentes tipos de letra, notas y signos – sobre el cual me gustaría volver a preguntarle una vez más para facilitarle la tarea al impresor[5].

5 SHORT, M. (2003): *Liszt Letters in the Library of Congress*, Pendragon Press: 170.

Por su parte, en Bartók también se puede observar esto en su prefacio del primer volúmen de la edición de la selección de diez Sonatas de Scarlatti junto a otras obras de Couperin y Rameau (1921):

> Se ha adoptado el texto original sin ninguna alteración (con los signos de ejecución, las notas y la digitación adecuados), es decir, se ha evitado en principio la "modernización" del mecanismo del piano y el "perfeccionamiento" de algunos pasos que, según la antigua teoría, eran "erróneos", como era habitual en el pasado[6].

No obstante, la consideración hacia el texto original que Bartók que manejaba en cada edición realizada por él no quiere decir que no hiciera uso de esta práctica como un campo de pruebas para el desarrollo de su propia notación.

4 El tratamiento de la edición: *El clave bien temperado* (1907-1913)

El caso de *El clave bien temperado* resulta valioso para observar la evolución de la gestación de la propia notación que Bartók desarrolló en esos años. En su edición, Bartók dejó escrito un prefacio y apéndice en los que explicaría de manera minuciosa el significado, intencionalidad y razón de la notación que él mismo emplea durante la obra.

Acerca del prefacio escrito por Bartók, éste sólo se encontraría presente en la primera edición que se realizó de los cuatro volúmenes (1907-1908); mientras que en la segunda edición que el músico húngaro realizó de los volúmenes I y II dicho prefacio se encuentra omitido. En él, Bartók deja claro desde el primer párrafo el carácter pedagógico con el que abordó dicho trabajo, ya no sólo para sus propios alumnos de la Academia, sino para los que tuvieran prepararse las pruebas para el ingreso a la misma:

> Explicamos un cierto exceso de signos de interpretación en esta edición por el hecho de que la recomendamos como guía también para aquellos alumnos que no pueden ser asistidos en sus estudios por un profesor capaz y experimentado[7].

6 Prefacio original disponible en el primer volumen de su edición de las sonatas de Domenico Scarlatti. Budapest: Rosznayi Károly, 1921.

7 Prefacio de la primera edición (1907), primer párrafo.

Es reseñable el hecho de cómo Bartók define el *molto legato*, explicado en una nota a pie de página como un *legato* muy exagerado y siendo comparado con toque más organístico. Acerca del uso del pedal, establece una relación directa con el toque de *molto legato*, aunque señala que la importancia de la pedalización no debe entorpecer la música ni notarse en la interpretación, haciendo mayoritariamente uso del medio pedal y enfocando su empleo a una facilitación del toque *legato* "sin que el oyente note su uso"[8].

En cuanto a los *tempi*, Bartók deja clara su postura defendiendo un uso de un tempo más moderado frente a los más vivos o "excesivamente rápidos". Esta postura la defiende desde la apreciación de la concepción de *El clave bien temperado* como una obra para órgano; por lo que, según Bartók, Bach escribiría esta obra pensando en el órgano, siendo éste un instrumento más perfecto que el clavecín. Para esta afirmación, Bartók se basa en que el empleo del clavecín obedecería a una cuestión de mayor accesibilidad, mejor precio y comodidad que pudiera tener en la época frente al órgano[9].

Como se ha comentado con anterioridad, tras esta primera edición de *El clave bien temperado* de 1907, Bartók realizó una segunda edición de los volúmenes I y II seis años más tarde, en 1913. En dicha edición no se puede encontrar un prefacio como sucedía en 1907, pero si consta de una pequeña introducción y de un apéndice similar en el que se explican cuestiones específicas de la notación que se emplea. En primer lugar, la pequeña introducción consta de un pequeño texto en el que se explica muy brevemente la importancia que supuso la obra de Bach en su momento histórico y como se enfoca en esta edición con un fin pedagógico, alterando el orden que Bach le otorgó por un orden en base a la escala de dificultad de cada uno de los preludios y fugas. Esto se especifica de la siguiente manera:

> Por razones pedagógicas, hemos decidido cambiar este orden original y dividir el material en cuatro volúmenes según su dificultad. Al principio de cada número se halla un número entre paréntesis que indica el lugar que ocupaba la pieza en cuestión en el orden original tan significativo para los propósitos del compositor[10].

8 Prefacio de la primera edición (1907), cuarto párrafo.

9 Prefacio de la primera edición (1907), quinto párrafo.

10 Introducción a la 2º edición (1913), último párrafo.

Por otro lado, como ya se ha señalado, el apéndice de esta segunda edición comparte en cierta medida mucho de lo que el apéndice de la anterior edición exponía, por lo que el contenido de dicho apéndice varía, manteniendo muchos comentarios ya presentes en la anterior edición y añadiendo nuevas observaciones al mismo. Estas nuevas observaciones se corresponderían con la aparición de una especificación más detallada del uso del pedal mediante una diferenciación y de una explicación para símbolos como la barra vertical "**I**", donde escribe:

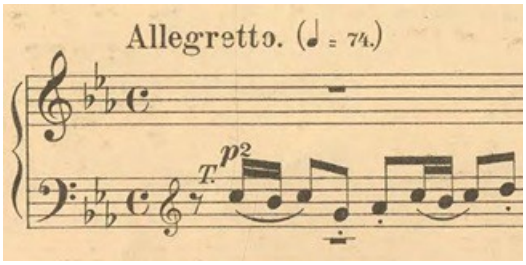


Ilustración 1: Fuga en Do menor, vol. I y II, 1ª edición (1907), compás 1.

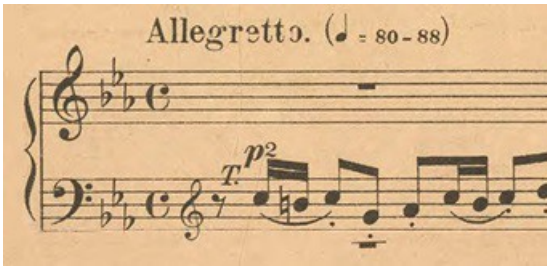


Ilustración 2: Fuga en Do menor, vol. I y II, 2ª edición (1913), compás 1.

Respecto a la forma musical, Bartók utiliza signos para delimitar las secciones de cada obra y facilitar así al intérprete (más enfocado al ámbito educativo según expone en el prefacio de 1907) el entendimiento de esta. Así mismo, facilita mediante la indicación T, T^2…, la aparición de los sujetos y contrasujetos en las fugas. No obstante, se aprecia comparando las respectivas ediciones que el signo que utiliza para definir las secciones formales varía de posición en algunas obras:

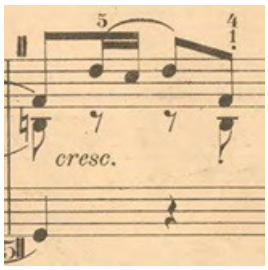


Ilustración 3: Fuga en Do menor, vol. I y II, 1ª edición (1907), compás 25.

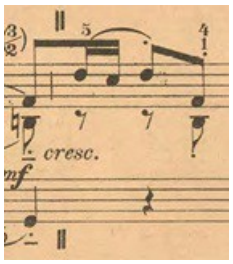


Ilustración 4: Fuga en Do menor, vol. I y II, 2ª edición (1913), compás 25.

Por lo que concierne a las indicaciones de compás, es reseñable la agrupación que Bartók hace de determinados compases con intención de ayudar a la conducción del fraseo melódico y musical. No obstante, es necesario señalar que, a pesar de encontrarse escritos los mismos ejemplos que Bartók señala específicamente tanto en el apéndice de la primera edición de 1907 como en el de la edición de 1913, dichos ejemplos sólo se encuentran presentes en la partitura de la segunda edición:

> Por ejemplo, en el 6º compás del preludio en Fa sostenido mayor de este cuaderno, en el que la primera mitad del compás pertenece en realidad al compás anterior y debería formar con él un compás de 18/16, mientras que la segunda mitad de ese compás pertenece a la primera mitad del compás siguiente, y así sucesivamente hasta el 8º compás, cuya segunda mitad junto con el 9º completo vuelve a formar un compás de 18/16; a partir de ahí, esta irregularidad cesa. Por cierto, existen más cambios de compás en este preludio[11].

11 Apéndices de la 1ª y 2ª edición (1907 y 1913), penúltimo párrafo.

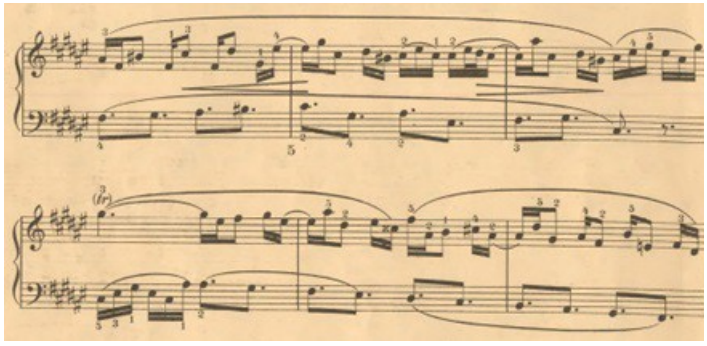


Ilustración 5: Preludio en Fa# Mayor, vol. I y II, 1ª edición (1907), compases 4-9.

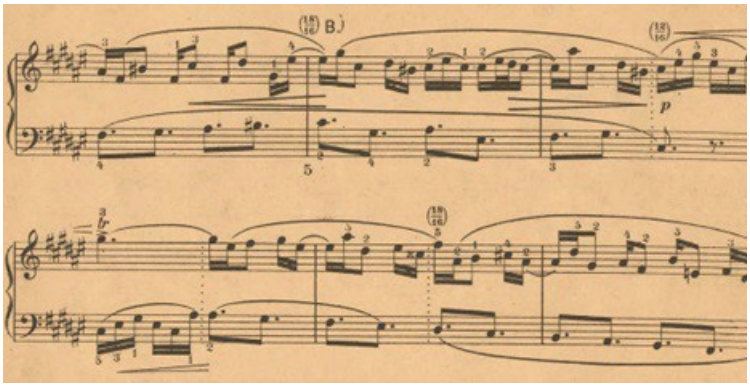


Ilustración 6: Preludio en Fa# Mayor, vol. I y II, 2ª edición (1913), compases 4-9.

El compás 25 de la fuga en do menor y la primera mitad del compás 26 forman en realidad un compás de 3/2, por lo que, de aquí al final de la fuga, vemos las líneas de compás desplazadas en 2/4, de modo que el acento más fuerte no recae en la nota que sigue a la línea de compás, sino en la mitad del compás aparente (y "aparente" porque los límites del compás real no están limitados por las líneas de compás, sino por el principio y el final de la frase; por lo tanto, no hay que dar demasiada importancia a las líneas de compás)[12].

12 Apéndices de la 1ª y 2ª edición (1907 y 1913), último párrafo.

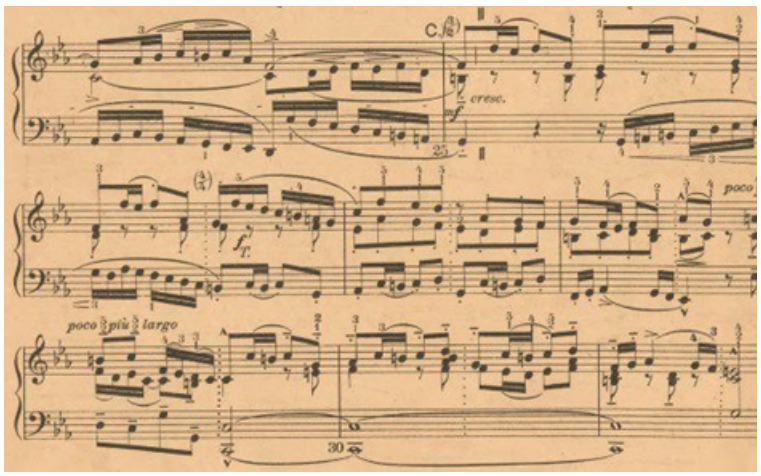


Ilustración 7: Fuga en Do menor, vol. I y II, 1ª edición (1907), compases 24-31

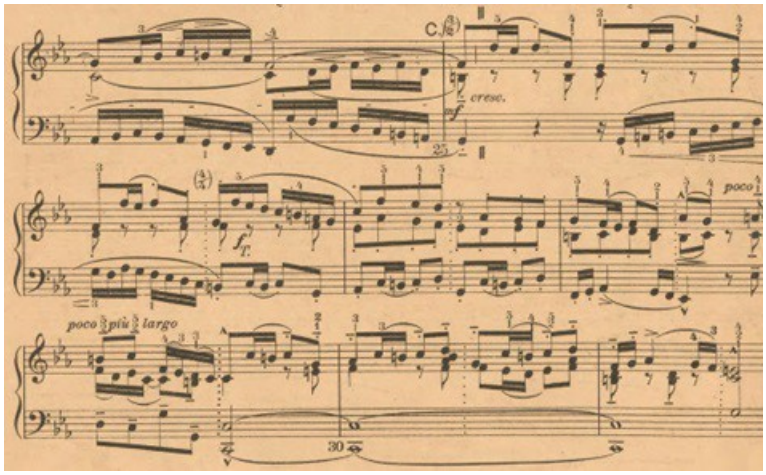


Ilustración 8: Fuga en Do menor, vol. I y II, 2ª edición (1913), compases 24-31.

Igualmente, es preciso señalar la aportación de Bartók en lo que a la ornamentación se refiere, añadiendo notas guía en cada ornamentación escrita por Bach para realizar una correcta interpretación de esta. En muchas ocasiones, sobre todo en la primera edición de los primeros volúmenes, deja libertad al intérprete en la realización de los ornamentos, mientras que, en otras escribe exactamente el ritmo y la métrica en la que se debe realizar una ornamentación concreta. Es a su vez interesante mostrar cómo Bartók varía la explicación de algunas ornamentaciones de una edición a otra:

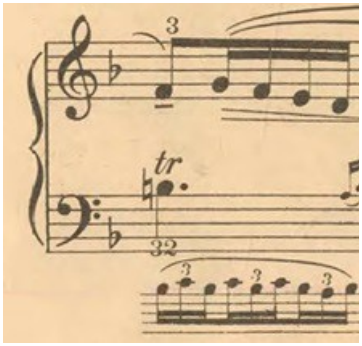


Ilustración 9: Fuga en Fa Mayor, vol. I y II, 1ª edición (1907), compás 7.

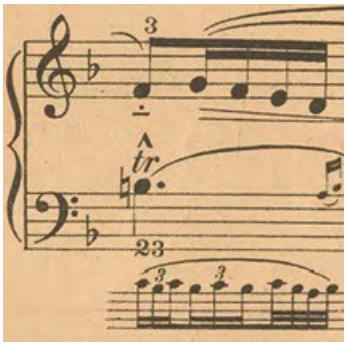


Ilustración 10: Fuga en Fa Mayor, vol. I y II, 2ª edición (1913), compás 7.

5 *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* y Sonatas de Scarlatti (1916-1924)

La segunda etapa en la vida de Bartók respecto a la edición no posee la relevancia que pudiera suponer la primera; sin embargo, es en esta etapa donde se encuentran dos documentos relevantes para entender su visión, el *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* (1916) y la edición de una selección de 10 sonatas de Scarlatti (1921-1926).

En el caso del prefacio del *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* quedó establecida una clasificación precisa de sus signos de notación, mientras que la edición de las sonatas de Scarlatti quedó definida como un alegato propio en beneficio de una reivindicación del repertorio de compositores como Scarlatti, Couperin o Rameau frente a un repertorio trillado de compositores de menor nombre del s. XIX. Esto se podría leer en dicho prefacio, apreciándose el claro fin pedagógico:

> En consecuencia, estas obras valiosas estarían destinadas, ya en el nivel inferior, a asumir parcialmente el papel de las obras no especialmente valiosas de los epígonos de Mendelssohn -y Schumann-, incluso a relegarlas progresivamente a un segundo plano (por no hablar de los diversos Jugendalbums y obras de título similar de los epígonos de segunda categoría que caminan tras los pasos de estos epígonos)[13].

13 Traducción del prefacio del Vol. I de las Sonatas de Scarlatti (1921).

Otro punto interesante en cuanto a la notación presente en ambas obras es la presencia de las líneas verticales y comas como pequeños puntos de respiración y pausa[14].

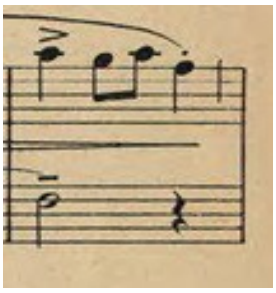


Ilustración 11: Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach (1916), pieza 1, compás 20.

Ilustración 12: Scarlatti, Sonata nº8 en La Mayor, vol. II (1926), compás 10

Estas marcas, si se presta atención a la grabación de la interpretación del propio Bartók de la sonata en La Mayor K. 212[15], se observa cómo utiliza la coma para principalmente los cambios grandes de sección (Fig. 13) mientras que la línea vertical es interpretada de diferentes formas: o bien para realizar pequeñas respiraciones entre frases (Fig. 14), para cambios de carácter en una misma sección – realizando en este caso una pausa más larga – (Fig.15 y 16) o para separar la articulación en una sóla voz (Fig.17):

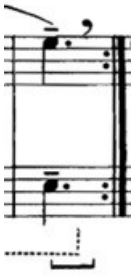


Ilustración 13: Scarlatti, Sonata nº8 en La Mayor, vol. II (1926), compás 60

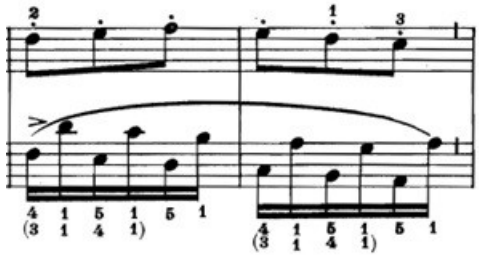


Ilustración 14: Scarlatti, Sonata nº8 en La Mayor, vol. II (1926), compases 9-10.

14 Acerca de las pausas y respiraciones, es interesante señalar el empleo de estas que François Couperin escribe en su obra para clave, como es el ejemplo de *L'Apotheose de Lully* de 1725. En ella, Couperin hace uso de un símbolo similar al de una coma alargada.

15 Se puede escuchar en el siguiente enlace a partir del minuto 01:01 https://www.youtube.com/watch?v=0ZpRjXNU9uI

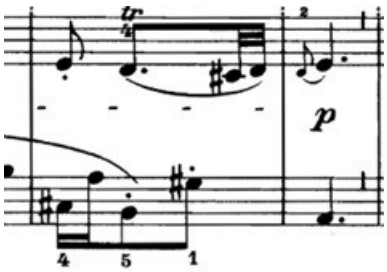


Ilustración 15: Scarlatti, Sonata nº8 en La Mayor, vol. II (1926), compases 97-98.

Ilustración 16: Scarlatti, Sonata nº8 en La Mayor, vol. II (1926), compás 116.

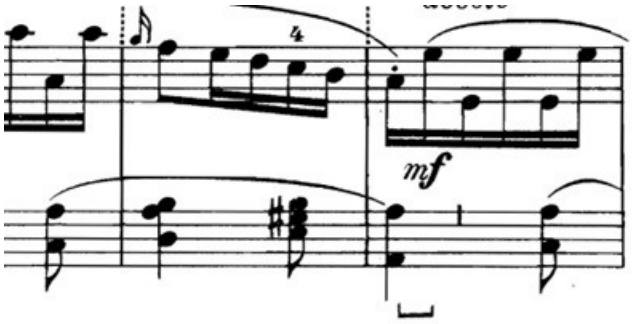


Ilustración 17: Scarlatti, Sonata nº8 en La Mayor, vol. II (1926), compases 134-135.

6 Consideraciones finales

Como se ha podido observar, resulta interesante la cantidad de información que se puede encontrar entorno a la práctica interpretativa de Bartók. No obstante, la importancia de tener en conocimiento toda esta información entorno a Bartók y su escritura y práctica interpretativa debe quedar enmarcada en las palabras que el propio Bartók realizó acerca de ello, recogido por Benjamin Suchoff:

> Es un hecho bien conocido que nuestra notación registra en el papel musical, de forma más o menos inadecuada, la idea del compositor; de ahí que la existencia de artilugios con los que se pueda registrar de forma precisa cada intención e idea del compositor sea realmente de gran importancia. Por otro lado, el propio compositor, que es el intérprete de su propia composición, no siempre ejecuta su obra exactamente igual. ¿Por qué? Porque vive; porque la variabilidad perpetua es un rasgo del carácter de un ser vivo. (Suchoff, 1976: 298)

Bibliografía

OTA, M. (2012). "Bartók's Wrists and 19th -Century Performance Practice: An Essay on the Historicity of Piano Technique". *Studia Musicologica*, 53 (1/3): 161-170.

SHORT, M. (2003): *Liszt Letters in the Library of Congress*, Pendragon Press.

SOMFAI, L. (1987): "Nineteenth Century Ideas Developed in Bartók's Piano Notation in the Years 1907-14". *19th Century Music*, 11(1): 73-91.

SUCHOFF, B. (1976): *Béla Bartók Essays. Selected and edited by Benjamin Suchoff*, Univesity of Nebraska Press.

Partituras

Domenico Scarlatti. *Sonatas*. Budapest: Rosznayi Károly, 1921

Johann Sebastian Bach. *El Clave bien temperado*. Budapest: Rosznayi Károly, 1907-1913.

Johann Sebastian Bach. *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*. Budapest: Rozsavölgyi, 1916.

Webgrafía

Klett – Cotta Verlag: Gesichte.
https://www.klett-cotta.de/verlag?subsubnavi_verlag=11643&vartikel_id=11661

IMSLP Wiki: Rózsavölgyi.
https://imslp.org/wiki/R%C3%B3zsav%C3%B6lgyi

ReCOS
Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León
Vol. 14 (abril 2023), pp. 80-89. ISSN: 2340-2032

BVrger & gladiadol

Juan Antonio Calderón Castellano
COSCYL. Musicología

«El hedonismo en una sociedad produce mártires del ocio».
(Guillermo Alonso Iriarte, 2021)

Las modas en cada época son como las olas en la superficie del mar: la agitan y con mayor o menor fuerza arrastran todo lo que en ella se asentaba, creando un absurdo baile de eterna inestabilidad. La estética consolidada, en cambio, representa la tierra firme, aquella donde nos sentimos seguros, hasta que se produce un terremoto y, tras él, otro período de nueva estabilidad. Pero si se pierde del todo la consistencia, entonces, ya no es el mar, ya no es la tierra, es el tsunami, tras cuyo paso lo que no fue arrasado queda impregnado de lodo. Decía una antigua canción lo siguiente: «He estado soñando lo que aquí va a pasar/ la tierra dará un giro y se mezclará con el mar./ Si los pájaros nadan, los peces volarán».[1] Hoy este tipo de reflexiones apocalípticas en la letra de una canción nos produce una sensación desconcertante y un rechazo tajante, tal como correspondería a algo venido de otro tiempo, muy lejano, que irrumpe como un

1 Ñu, *Profecía.* Del álbum "Cuentos de ayer y de hoy", Chapa Discos, 1978.

espectro en la actualidad para interponerse entre nosotros y una felicidad que estamos a punto de alcanzar. Porque nos interesa lo alegre, lo divertido, lo nuevo, lo que nos pertenece (o a lo que pertenecemos). Queremos lanzarnos sobre la última ola, la de mayor fuerza. Y para eso se escriben estas palabras: para arrojarnos sobre ella, sin miedo a, tal vez, sumergirnos hasta lo más profundo de lo superficial.

Todas las sociedades presentan elementos compartidos por sus individuos. Es lógico y necesario, ya que sirven como fundamento de cohesión. De ellos, los ideológicos son los más fuertes, más aún cuanto más se fundamenten en lo emocional y lo irracional. Y tras ellos, los artísticos. Por tanto, podríamos decir que hay unos pensamientos y unos cánones de belleza que han regido las sociedades humanas, propios en cada caso de los conocimientos y circunstancias de cada tiempo y lugar. Y muchos de estos elementos tienen un origen espontáneo, anónimo, ancestral. Han permeado en las personas a lo largo de su propia convivencia y condicionan a esta en mayor o menor medida. Pero, ¿qué sucede en una sociedad como la actual, globalizada, inmensa, con medios de comunicación inmediatos? Todo parece que cambia a velocidad vertiginosa y todo lo nuevo llega rápido. Pero tal vez sólo sea aparente, pues tal vez las corrientes que nos arrastran no son tan nuevas, ni tan inmediatas. Como en el caso del tsunami, se produce el temblor, y posteriormente aparece una gran ola que lo inunda todo.

Y en la sociedad de nuestros días, los temblores que nos hacen tambalear a todos, provienen de nuestro Imperio Romano particular: los Estados Unidos de América. Allí surgió un tipo de planteamiento vital, considerado por muchos incluso filosofía, que se ha ido extendiendo por las entrañas de la conciencia social: el pensamiento positivo. Bajo unos postulados sencillos, prácticos, seductores y aparentemente no sólo inofensivos, sino beneficiosos, nos ofrece una forma de acercarnos a la felicidad y la prosperidad, sólo cambiando algunos paradigmas vitales. Sonreír, pensar en cosas agradables, concentrarse en la idea de conseguir todo lo que deseemos, se presentan como un camino directo al éxito. ¿Qué podría salir mal? Abrazamos, por tanto, sin dudas ni temor, esta ola de nuevo pensamiento. Aunque, una sociedad positiva y sonriente necesita también manifestaciones artísticas a su altura. Y qué mejor que la música para celebrarlo, sobre todo porque no

presenta las molestias derivadas de la visita hasta un museo, como sucede en el caso de la pintura, o la escultura; ni el esfuerzo de tener que leer algo que exceda el tamaño de un tuit, o como mucho un pequeño artículo de internet. Y la tendencia dominadora en los últimos años, en lo que respecta a la música comercial, se engloba bajo un término muy utilizado por la industria discográfica: «latino», una etiqueta que abarca toda la música cantada en español (quizá en algunos casos hay que esforzarse un poco para reconocerlo) y una amalgama de estilos eclipsados y dominados por el exitoso reguetón, que ha transformado a todos los demás. La tendencia general es que sea música bailable, que hable de playa, fiesta, y de bailar (simbolizando siempre mantener relaciones sexuales).

Así, llegados a este punto, tenemos el binomio que conforma nuestro «mainstream»: un pensamiento positivo y una música divertida, que cubren todas nuestras necesidades vitales y nos hacen sentir llenos. Por tanto, parece que nada puede decirse contra estas propuestas: sonreír, no protestar, pensar en el éxito para atraerlo y disfrutar del tiempo de ocio sin preocupaciones, bailando, de fiesta y practicando sexo. No es extraño que una gran mayoría se arroje a la gran ola divertida, dejándose arrastrar sin preocuparse de hacia dónde. Y es que hay un argumento arraigado en la conciencia colectiva: la mayoría no puede estar equivocada. Compartir actitudes, o pensamientos aceptados por la colectividad nos hace sentir seguros e integrados. Tal vez, porque se trate de un saber ancestral, un instinto.

Una manada de antílopes se acerca, con precaución, a un pequeño lago. Pero cuando están bebiendo, algo se mueve en la superficie de la turbia agua. El ejemplar que está más cerca brinca, comenzando a correr para alejarse del lago. Los demás, sin haber visto el peligro y sin dudar, huyen despavoridos en estampida. Podría ser simplemente una pequeña rama flotando, empujada por el viento, o por la actividad de los antílopes; o, quizá, el movimiento de un anfibio; pero también podría

tratarse del primer apéndice visible de un cocodrilo, que emerge como peligro real. En estos casos, ese instinto colectivo se convierte en imprescindible para la supervivencia. Pero, ¿este tipo de instintos son compartidos por la especie humana y han podido mantenerse en nuestro interior hasta nuestros días? Charles Darwin afirmaba que en los humanos pervivían pocos instintos y definía a estos como comportamientos que son típicos de la especie y, de igual manera, varían relativamente poco a través de las generaciones[2]. Y, ya sea por instinto, o como elemento integrado mediante el aprendizaje en la conciencia colectiva, parece muy importante el hecho de compartir actitudes e ideas. Aunque quizá hubiera alguna razón por la que, refiriéndose a la necesidad de buscar un apoyo mayoritario como validación de los pensamientos, un filósofo dijo estas palabras: «¿Qué estás buscando? ¿Quieres multiplicarte, centuplicarte? ¿Buscas prosélitos? Buscas ceros»[3].

El pensamiento positivo no es un invento reciente, ni son mis pretensiones determinar sus orígenes y analizar de forma exhaustiva su difusión y evolución en este texto, ya que habría que remontarse a las reacciones contra la doctrina calvinista (a finales del siglo XIX, en Estados Unidos) y la inclinación de esta por el sometimiento total a la voluntad de Dios y el sufrimiento como camino hacia la redención. Pero, en las últimas décadas, lo ha inundado todo en forma de evangelios (libros de autoayuda), predicadores (coaches, gurús), oraciones (frases en tazas, camisetas, llaveros, etc.). No es que la mayor parte de la sociedad sea seguidora consciente de esta especie de nueva religión, ni conozca las obras representativas de la misma; pero, en sus conversaciones y actitudes es frecuente que se vislumbren algunas viruelas de positividad. Básicamente, han conseguido extender una serie de planteamientos elementales de fácil asimilación y difusión que han pasado a formar parte del ideario de la sociedad occidental actual. La idea básica es que nuestros pensamientos y su exteriorización a modo de actitud pueden modificar el curso de la realidad. De la concentración en nuestros anhelos y nuestra jovialidad exterior manaría una energía capaz de alterar las leyes naturales, haciendo que cumplamos nuestros deseos y sanemos nuestras enfermedades. Esta visualización interior de nuestros objetivos y su

2 Darwin, Ch. *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre.* 1873.

3 Nietzsche, F. *El crepúsculo de los dioses*. 1888.

consecución exterior es lo que se denomina «ley de la atracción». Equivale a una infantilización de teorías que han existido en el campo de la filosofía durante muchos siglos y que tuvieron gran protagonismo durante la Ilustración. Son aquellas que realzan la importancia del propio sujeto en el acto de la percepción. Las capacidades para percibir del ser humano condicionarían las realidades percibidas. El máximo exponente de estas teorías de la percepción fue Schopenhauer, quien llegó a decir «el mundo es mi representación»[4]. Pero de esta disertación sobre las capacidades humanas, a los postulados mágicos de Rhonda Byrne[5] sobre la extraordinaria ley de la atracción, hay un abismo, que no responde a una reflexión racional y está muy alejada, por abajo, de un pensamiento filosófico.

Para modificar las leyes del universo sólo con nuestra voluntad también es necesario, supuestamente, huir de la negatividad y por tanto de aquellas personas que la representan (porque se quejen, se opongan a nuestros objetivos, o intenten contarnos algún problema). Los otros no cuentan, ya que, o bien puede que consigan lo que nosotros deseamos (si su capacidad de concentrarse en lo positivo es mayor que la nuestra), o bien nos entorpecen en nuestro propósito vital con su negatividad. Estos planteamientos los define Barbara Ehrenreich como «déficit masivo de empatía»[6]. Se trataría, pues, de un pensamiento mágico que nos arrojaría con una sonrisa hacia el aislamiento, la soledad y el choque contra una dura realidad que nos producirá una frustración contra la cual la única arma con que se nos provee es culpabilizarnos a nosotros mismos por no haber sido lo suficientemente positivos. No parece, pues, que sea en realidad positiva esta creencia (pues es más acertado llamarla así) para la vida de las personas. En realidad, el origen de su éxito y su funcionalidad residen en aumentar la productividad de los empleados en las empresas y es un arma ideológica del capitalismo más feroz; pero se ha convertido en una moda pseudofilosófica cuyos lodos están en la conversación cotidiana, artículos de internet, programas de televisión y radio, libros, talleres de yoga…

4 Argumento con el que inicia su obra, publicada en 1819, El mundo como voluntad y representación (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, en alemán original).

5 Ronda Byrne es definida en Wikipedia como «escritora pseudocientífica, guionista, productora de televisión, conferencista y cuentista australiana».

6 EHRENREICH, Bárbara. *Smile or die: How possitive thinking fooled America and the world*. New York, Ed. Granta Books, 2009.

En cuanto a la música, el mencionado término «latino» como etiqueta comercial existe desde hace muchos años y se ha aplicado a diversas manifestaciones musicales, de distintos niveles de calidad, antes de que apareciera el popular reguetón, cuyo origen se sitúa en los años 80 del siglo XX, cuando músicos de Panamá improvisaban letras sobre pistas de reggae, a la vez que los de Puerto Rico hacían lo propio con las pistas de rap norteamericano. En 1985, en ambos lugares empezaron a utilizar letras en español y desde los años 90 fusionaron sus estilos, resultando el primigenio reguetón, que desde los primeros años del nuevo milenio comenzó a popularizarse, primero por toda Latinoamérica y luego por el resto del mundo. No es sorprendente, ya que en todas las épocas han existido modas y estilos que se imponen sobre los demás y son imitados, contaminando al resto. Tampoco lo es que se creen clichés y los productos musicales comerciales sean sintetizados en el estudio, caricaturizando esos patrones que son del gusto público. Lo es el hecho de que, por primera vez, no se necesita ninguna habilidad musical para convertir en estrella de la música a un individuo. Las nuevas estrellas de la música ya no son Elvis, que tenía que cantar y acompañar las canciones que le componían; ni mucho menos los «guitar heroes» del heavy rock de los años 80, que debían ser virtuosos del instrumento.

Y una vez que el género surgido en la calle se convierte en fenómeno comercial, los trabajadores de la industria musical no son elegidos de la calle. No hay que obviar, además, la naturaleza de los propios estilos (electrolatino, reguetón, trap), cuyo proceso de gestación evitaré describir, supliendo tal empresa con estas palabras de Jim Morrison, en 1969, a propósito de cómo vaticinaba que sería la música del futuro: «Imagino, quizá, a una persona, con muchas máquinas (cintas y montajes electrónicos), cantando, o hablando y usando máquinas»[7]. Los componentes étnico y urbano, que pudieran encontrarse en los orígenes, se sustituyen por clichés con gancho comercial: un lenguaje que se «tranforma», con pronunciaciones deliberadamente ridículas y enorme profusión de términos en inglés norteamericano. Pero eso sí, el sustrato folklorista y la etiqueta de latino son un efectivo escudo frente a las críticas, que pueden ser tachadas impunemente como xenofobia. Sin

7 Jim Morrison, sobre la música del futuro, el 29 de abril de 1969 en una entrevista con Richard Goldstein para una edición del programa cultural de televisión "Critique". Puede verse completa en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=spNkr9Bn_sY

embargo, la selección de un género concreto y, dentro de él, de aquellas temáticas más escabrosas y conflictivas; sumada a una pronunciación que no es en realidad representativa de una variedad dialectal (respetables todas, pues dotan de diversidad y riqueza a una lengua), sino sólo una mera imitación artificial; acompañada de una farsa de impostada estética callejera, y todo ello con el fin de hacer más comerciales los productos de la industria discográfica, reguetonizándolos; esconden justamente aquello que utilizan como defensa de las mencionadas críticas, presentando una legión de Baltasares de llamativo manto que, con la cara pintada de negro, nos ofrecen un caramelo amargo.

Otro argumento que parece incontestable es el que afirma que hay que respetar los gustos ajenos. Y por ello, manipular dichos gustos con ocultamiento, o con un tsunami de propaganda, privaría de capacidad de elegir. Entre el secretismo de los monasterios y el bombardeo de las multinacionales, se encontraban aquellas reflexiones de los ilustrados, como Friedrich Schiller, que defendió que la perseverancia en el conocimiento, junto con el cultivo de la sensibilidad, podrían llevar al ser humano hacia la libertad, consolidando una sociedad ideal denominada «Estado estético», que triunfaría sobre el egoísmo y la ciega fuerza bruta. Era la idea de mejorar los sentimientos humanos mediante la libertad desprendida del conocimiento. Aunque parece que dicha cultura era solo para quienes no estaban subyugados por el trabajo: es decir, las clases sociales altas. Mientras que ahora, inmersos en la revolución tecnológica que acerca el conocimiento a todos y navegando por el océano de posibilidades de internet, naufragamos en una isla desierta de calidad musical, en la que encontramos una botella aparentemente nueva que porta un mensaje que, en un idioma impostado, nos habla de una diversión tosca y una sexualidad primitiva y machista, que ha reguetonizado en los últimos veinte años a todos aquellos que nunca conocieron allende el mar. Allí hacia donde todos nos deberíamos dirigir: la libertad. Al menos, la de elegir por nosotros mismos cómo divertirnos, cómo apaciguar nuestros anhelos, cómo expandir nuestras conciencias. Porque, sin libertad, somos esclavos arrastrados por una absurda ola de brutalidad destructiva. Así pues, por todo lo mencionado, «y por otras cosillas que no digo», estos consumibles no me parecen nuevos, ni musicales, ni con

mensajes útiles, ni creados en la calle. Y lo único que tienen estos productos comerciales de latinos es que se puede declinar escucharlos.

Adónde habría llegado Ulises, el héroe que se ató al mástil de su nave para no sucumbir a los cantos de las sirenas, si se hubiera entregado sin más a la primera ola que le arrojaba el ofendido Poseidón. Desde luego, no a la isla de Ítaca, lugar donde se encaminaba su voluntad y se encontraban su felicidad y su libertad, sino quizá aquella otra de Rügen, donde el gobierno nazi se apresuró a construir una ciudad vacacional para el pueblo. Para el mismo al que, además, se ofrecían por todos los rincones del creciente III Reich espectáculos, música radiada, etc. Todo ello para hacer más atractivas las consignas belicistas y de odio que escondían. Y es que controlar el tiempo de esparcimiento y ocio de una sociedad, manipulando sus gustos, es privarla totalmente de libertad. Contra gustos ¡los criterios! El criterio se basa en el conocimiento de diferentes opciones. El criterio es libertad. Gobernemos el timón de nuestro propio tiempo y no dejemos nunca de remar hacia la empatía, la sensibilidad y la libertad. Rememos contra la voluntad colectiva de las olas y busquemos nuestra Ítaca personal, cada cual la suya, por más que sea un viaje amplio en distancia y tiempo.

Sin embargo, no son estas palabras una invitación a embarcar en la nave de Ulises sintiendo la seguridad del niño cuando en sus juegos de persecución se apoya en cualquier pared y grita ¡casa! Y es que un primitivo barco de madera, de hace tres mil años, que

naufragó sin llegar jamás a Ítaca, no es el lugar seguro, ni tampoco la isla griega nuestro destino. De Ulises aprendimos el valor enriquecedor del viaje, la capacidad de un héroe para seguir siempre buscando su camino sin desistir, su inteligencia para vencer enemigos contra los que resultaba ridícula su fuerza física, la hospitalidad de los que le ayudaron en su travesía. Pero a la vez, desechamos su violencia en conflictos bélicos; sus coitos con diferentes amantes, aunque fueran diosas, mientras su mujer le esperaba fiel durante años; la fantasía de su linaje divino y las criaturas increíbles con las que lidió. Y es que en la Odisea, además de un viaje literario estimulante de nuestro ánimo y nuestra búsqueda de sabiduría, había pensamiento mágico y reguetón. Por ello, si hemos de volver la mirada atrás, que sea para recuperar elementos útiles y no para arrojar por la borda nuestros costosos avances y que sean devorados por el primitivismo de los monstruos mitológicos vencidos hace miles de años.

Más de dos mil han pasado desde que el poeta Juvenal criticó que un gobierno populista manipulaba al pueblo, engatusándolo con alimentos y espectáculos de baja calidad. Pero, consecuentemente, reprobaba también la despreocupación de la sociedad hacia las cuestiones políticas (es decir, la propia organización social) y su gusto por los espectáculos de brutalidad, mostrando un desinterés absoluto hacia las sutilezas artísticas y buscando sólo cubrir sus necesidades básicas. Este nuevo Imperio de ocio voraz y de entrega ciega a un pensamiento positivo, exento de negatividad y crítica, que nos acerque al éxito económico, desconcertaría al poeta; pero mucho más aún lo haría comprobar que todavía sigue vigente su célebre sentencia: «panem et circenses».

Bibliografía

ALLEN, James. *De la pobreza al éxito*. Barcelona, Ed. Sirio, 2009.

BERNAYS, Edward. *Propaganda*. Ed. Melusina, 2010 (segunda edición).

BLANCO CASTILLO, Yuliet y RIVERO CRUZ, Lizandra. «El uso de anglicismos en canciones del género reggaetón» en *Onomázein*, 56 (2020), pp. 68-79.

CALZADILLA WALDMANN, Luis. «Reggaetón: objeto cultural no identificado» en *Comunicación: estudios venezolanos de comunicación*, 138 (segundo trimestre) (2007), pp. 24-31.

EHRENREICH, Bárbara. *Smile or die: How possitive thinking fooled America and the world*. New York, Ed. Granta Books, 2009.

PENAGOGAS ROJAS. Yesid. «Lenguajes del poder. La música reggaetón y su influencia en el estilo de vida de los estudiantes» en *Plumilla Educativa*, X, 2 (2012), pp. 290-305.

SELIGMAN, Martin E.P. *La auténtica felicidad*. Barcelona, Ed. Penguin Random House Grupo Editorial, 2003.

ReCOS
Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León
Vol. 14 (abril 2023), pp. 90-96. ISSN: 2340-2032

Un beso en la frente: fragmentos de una mujer. Un premio accésit al COSCYL

Daniel Cardiel Manso
Grado en Musicología COSCYL

Resumen

Durante estos últimos años en la ciudad de Salamanca se organizan los *Premios Alumni*, un concurso impulsado por la Universidad de Salamanca con el objetivo de reconocer la excelencia académica en todos los ámbitos del conocimiento.

En la última edición de 2022, en la categoría de Igualdad, se presentó la obra *Un beso en la frente: fragmentos de una mujer* del exalumno del COSCYL Luis Rodríguez Triguero, premiada con el Accésit. Su currículo como compositor no solo se reduce a este premio accésit, sino que en la edición de 2021 del mismo concurso ganó el primer premio con la obra *Un beso en la frente: salir a respirar.*

La categoría de Igualdad de los "Premios *Alumni"* de la USAL está abierta a propuestas tanto musicales como de diseño de moda y ambas deben estar basadas en la novela gráfica publicada en 2015 por Ediciones Universidad de Salamanca (*Un beso en la frente*) de la autora y catedrática de finanzas de la Universidad de Salamanca, Esther del Brío y con ilustraciones de Pilar Vega. Su objetivo es el de difundir los valores de igualdad y concienciación contra la violencia de género entre los estudiantes. Según la propia autora, la finalidad de introducir esta condición creativa para el concurso es la de crear una "biblioteca" tanto musical como de moda relacionada con la novela y la obra de teatro adaptada en México. La historia de la novela es narrada desde el punto de vista de Ana Gutiérrez, la protagonista, y de cómo pasa los años en coma tras recibir una brutal agresión de su exmarido Víctor, con la única compañía de su madre y de su hija Eva.

Luis Rodríguez Triguero compuso las dos obras premiadas ya mencionadas en torno a esta historia. La primera de ellas, y a la que menos tiempo la voy a dedicar, es "Un beso en la frente: salir a respirar", ganadora del primer premio de la edición de 2021. Esta fue compuesta exclusivamente en torno a la novela y busca un enfoque más académico centrado en el espectralismo. Su instrumentación se reduce a piano y electrónica y en la música funcionan dos conceptos representados respectivamente: la violencia de Víctor a Ana y la zona abstracta del coma de Ana.

La segunda obra de esta "saga", "Un beso en la frente: fragmentos de una mujer", recibió el premio accésit en la edición de 2022. En esta ocasión el compositor busca un enfoque mucho más desenfadado, pero a su vez más descriptivo que en la obra anterior. Está concebida para música en directo en escena, en la adaptación teatral que existe de la novela. La parte musical, al igual que la novela, está narrada desde el punto de vista de Ana que se encuentra en coma tras la agresión. El compositor no busca la representación de escenas concretas sino reflejar, sin parodiar, la atmosfera de violencia que se crea en una situación de machismo y abuso como la que sufre la protagonista. Para ello, las sucesivas lecturas de la novela estuvieron destinadas a identificar los puntos que el autor personalmente consideraba climáticos, para crear una muestra de esta atmósfera con la mayor cantidad de material en el menor espacio posible. En cuanto a las necesidades instrumentales, la pieza requiere una agrupación que se compuesta de un cuarteto de cuerdas (dos violines, una viola y violonchelo), una guitarra eléctrica, pista de electrónica, una bailarina, dos palmeros y un yunque. Tanto la electrónica, como las palmas y el yunque pueden ser gestionados por el guitarrista o las cuerdas, formando así un conjunto de seis intérpretes. La música está construida en torno a cuatro bloques inspirados en los momentos culmen de la novela y claramente están diferenciados en dos universos sonoros: uno visceral y muy orgánico como el zapateado, las palmas, el yunque y el cuarteto de cuerdas, y otro más onírico representado a través de la electrónica y la guitarra eléctrica.

1 Primer pitido (Zapateado)

El primer fragmento surge del pitido que se describe en la novela cuando consigue la protagonista mover un dedo por primera vez. La esperanza de ese momento puede

complementarse con la furia anterior y la rabia y agresividad contenida debido al maltrato de su marido. El compositor consideró que no había mejor forma de representar esta violencia que con un Zapateado, en el palo de martinete[8] y que el yunque hiciera las veces de reminiscencia del pitido del electroencefalógrafo al que está conectada Ana en el hospital.

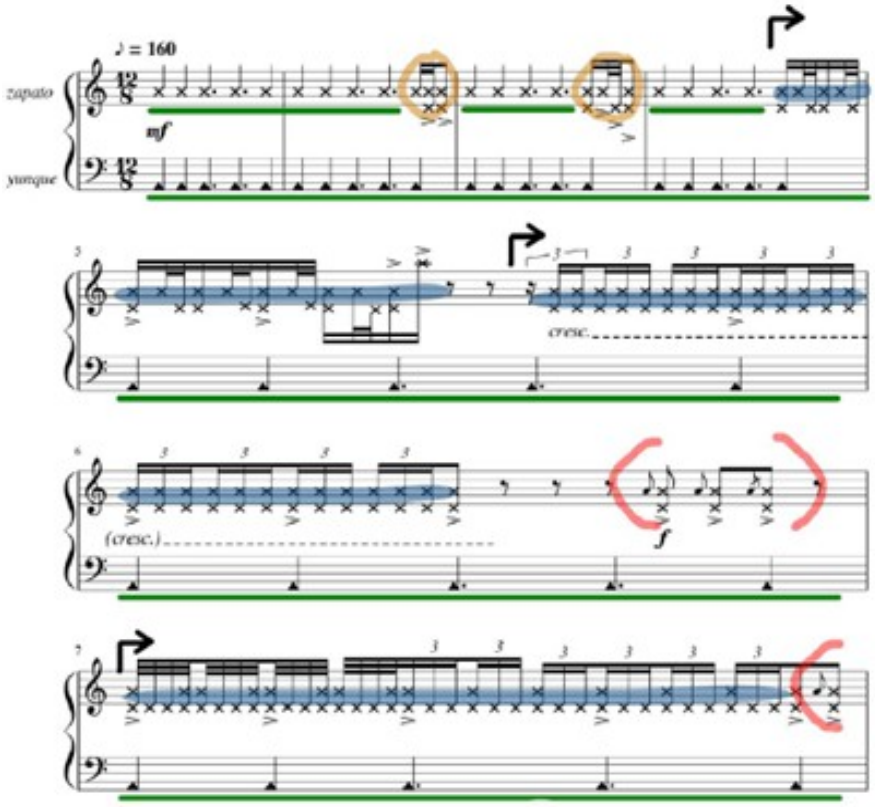


Fig. 1 - Partitura de la primera sección

Todo parte de este elemento sonoro y el efecto que busca el autor es reflejar una atmósfera de violencia que según él solo se puede conseguir un zapateado y sus múltiples técnicas como la planta, el tacón, el golpe y el chaflán. El punto culminante y final de este bloque llega a partir del gran *crescendo* y *acelerando*. Cabe destacar cómo a la propia escritora Esther Brío, que estaba en el tribunal, le entusiasmó esta idea de zapateado.

8 El martinete proviene de las tonás, uno de los palos flamencos más puros. Según una idea muy extendida, lo cantan los gitanos en sus fraguas de Cádiz, Jerez y Sevilla. Es por esto que su denominación puede proceder del martillo con que trabaja el gremio de los herreros en las fraguas.

2 Eva (Electrónica)

La hija de la protagonista es muchas veces el salvavidas al que aferrarse para seguir viviendo. Ana sigue su crecimiento desde el coma, y la opción de la electrónica para este personaje guarda perfectamente el carácter onírico que se le puede otorgar al coma. Eva es representada no como uno de los personajes físicos de esos "sueños" sino cómo sigue formando parte de la vida de Ana.

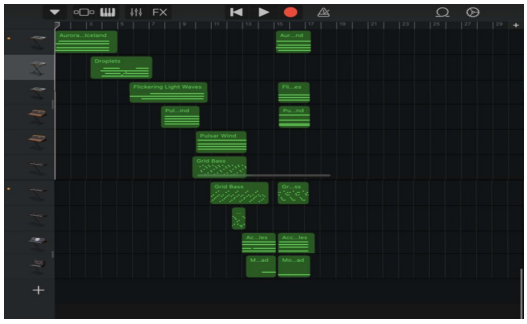


Fig. 2 - Captura de pantalla de la electrónica en la aplicación Garage Band

3 Vida perdida (Guitarra eléctrica)

Uno de los elementos más importantes de esta atmósfera son los espacios en blanco, los largos periodos de tiempo en el que Ana no está consciente y el tiempo pasa, y el terror de no saber si cuando recuerda han pasado minutos o años.

4 Víctor (Cuarteto de cuerdas)

Desde la perspectiva de Ana, este personaje representa una pesadilla. Las cuerdas reflejan el terror que siente cuando habla con él, cada uno de los golpes físicos y psicológicos y la obsesión por destruir de un personaje tan puramente malvado.

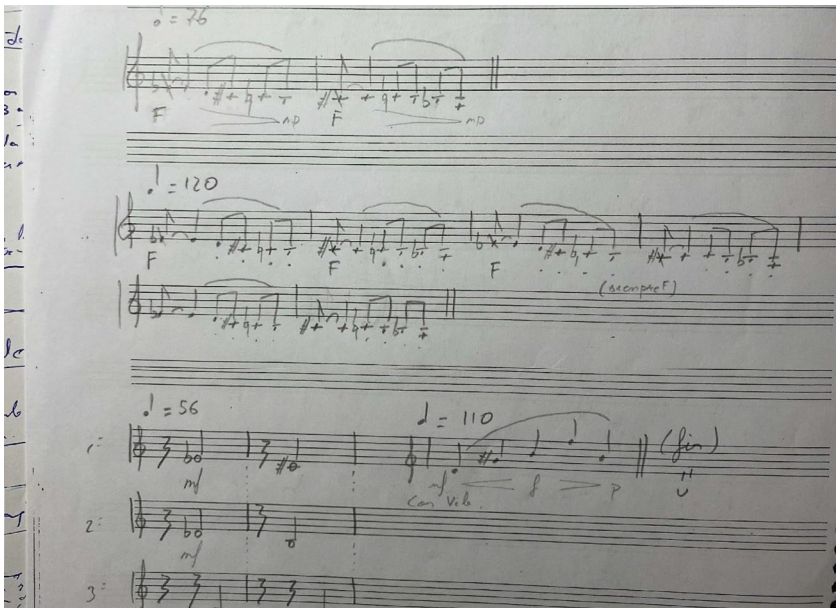


Fig. 3 - Fragmento manuscrito de la parte del violín

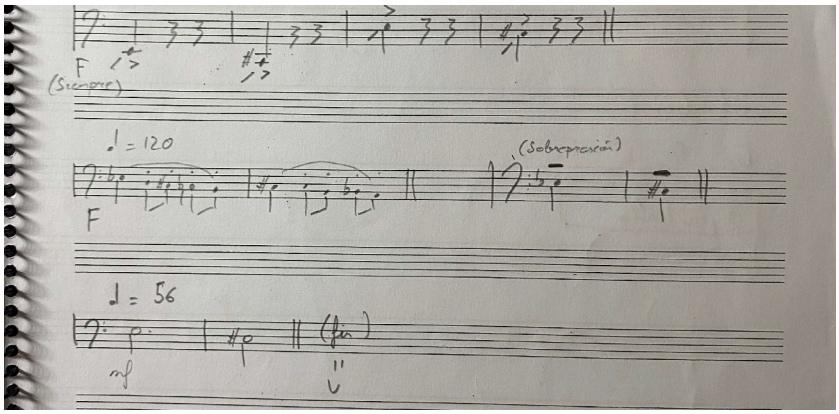


Fig. 4 - Fragmento manuscrito de la parte del violoncello

5 Obertura

Aunque se sitúe al final de la pieza, el compositor ha dispuesto esta última sección de esta forma para mantener un discurso interno, y disfrutar de cómo las piezas encajan al final. Luis argumenta lo valioso que es tener una visión de conjunto con todas las emociones y todas las situaciones, después de que hayan sido tratadas individualmente con mimo. Así, podemos comprender la compleja atmósfera que se puede respirar en una situación con tantos agravantes y dificultades, esa densidad que como todo en la vida se completa no de manera lineal, sino cómo superposición y entrelazamiento de elementos

ajenos a nosotros, pero que a su vez terminan afectándonos.

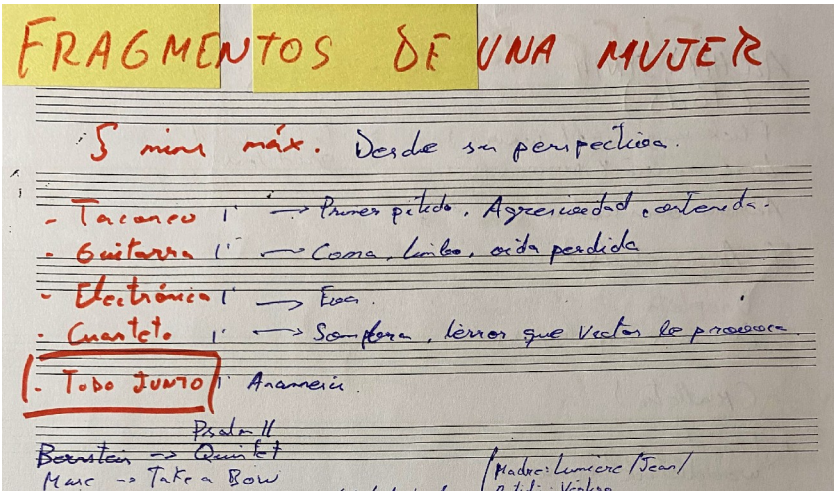


Fig. 5 -. Boceto manuscrito de la estructura general de la obra

Al final de la entrevista con el compositor Luis Rodríguez Triguero, apareció la cuestión sobre el proceso de grabación y quiénes participaron en él. Sin duda, fueron elementos tremendamente importantes para su obra, a la vez que sustento de las tesis contenidas en este artículo. La actualidad y cercanía de la pieza no solo reside en la cuestión temporal, en cuanto al año de composición, sino también en un tema como el machismo y el abuso, desgraciadamente con vigencia en la sociedad actual. En cuanto a los métodos de grabación, me sorprendió que una obra premiada como está se hubiera grabado mediante dos procedimientos muy elementales para lo que cabría pensar a priori. El primero de ellos es la creación de la electrónica utilizando la aplicación para IOS, *Garage Band.* La otra forma de realizar pistas de grabación fue la dedicada al cuarteto de cuerdas y al zapateado: a partir de audios de WhatsApp. Toda la música del cuarteto fue únicamente grabada por dos intérpretes: Marta López Castro y Laura Silva, violinista y cellista respectivamente, graduadas en 2022 en el COSCYL. Marta se encargó de grabar las partes de violín I, II y viola y Laura la parte del violoncello. La sección del zapateado fue grabada y compuesta por la actual pareja del compositor, Sandra Cebrián, también pianista graduada, con un máster cursado en nuestro centro y bailarina profesional. Todas estas grabaciones se hicieron por audios de WhatsApp y fueron posteriormente juntadas y modificadas por Luis. Podríamos estar de acuerdo en que no son métodos de grabación

convencionales o adecuados a un nivel profesional. Pero nada más lejos de criticar sus métodos, al contrario, me gustaría recalcarlos no como firma, sino como esencia del compositor que lo hace único. Aunque no puedo ser del todo objetivo debido a la gran amistad que me une con Luís, reconozco que los elementos empleados en todos los aspectos de esta obra reflejan clarísimamente su valía tanto en lo personal como en lo profesional. Dos palabras valen para resumirlo: sencillez y talento.

Como se ha observado, el COSCYL se encuentra ampliamente representado en "Un beso en la frente: fragmentos de una mujer", pero además no solo se ve reflejado en esta obra. En ese mismo concurso y en esa precisa edición se otorgó otro premio accésit a la compositora Leticia Martínez Goas, también graduada en composición en nuestro conservatorio, por la pieza titulada "Pesadilla despierta". Pero, por si fuera poco, el primer premio también se lo llevó una compañera de conservatorio de los dos mencionados. Natalia Kutyreva ganó la edición de 2022 con la composición titulada "Un abrazo en el alma". Sería acertado decir que no ha sido uno, sino dos premios accésit y un primer premio los que recibió el COSCYL en la última edición del concurso "Premios *Alumni"* de la USAL. Sin embargo, a pesar de esto ninguna de las piezas fueron estrenadas en nuestro centro. Lo más parecido a reconocer el mérito de un alumno premiado en estos aspectos lo tuvo la representación de la obra ganadora del primer premio de la edición de 2021 "Un beso en la frente: subir a respirar" también de Luis Rodríguez Triguero. La representación fue impulsada por la pianista Andrea Moral Suárez en la asignatura de Música Contemporánea, dirigida por el profesor Alberto Rosado.

Comprendiendo las dificultades en cuanto a la disponibilidad de espacios y horarios que el COSCYL puede sufrir, sin duda en mi opinión creo que merecería la pena impulsar algún proyecto para que estas obras que han sido reconocidas con premios fuera de nuestro centro también sean apreciadas de forma interna. Este artículo ha sido creado para esto mismo: para dar visibilidad e impulsar la representación de estas obras, o incluso una pequeña conferencia sobre ellas, ya que merecen el reconocimiento del propio centro que las creó.

ReCOS
Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León
Vol. 14 (abril 2023), pp. 97-105. ISSN: 2340-2032

M de Motocaverna

Judith DE MIGUEL RUBIO

COSCYL. Musicología

Resumen

En los últimos tres años, debido a la Covid-19, el uso de los dispositivos electrónicos se ha visto incrementado de manera exponencial en todos los ámbitos, entre los que se encuentra el ámbito artístico. Cada vez son más los espectáculos que incluyen pantallas no solo a modo de zoom del escenario, sino para recrear la tactilidad de las pantallas telefónicas.

Este artículo trata de reflexionar sobre el paradigma establecido en dos espectáculos que utilizan la pantalla como dispositivo; por un lado, en *Motomami* Tour de la cantante catalana **Rosalia** y por otro, en *Jeanne Dark*, una joven que sufre burlas de sus compañeros por su virginidad y que rompe su silencio a través de un directo por Instagram.

¿Qué es lo que sucede con esta introducción de dispositivos? ¿Qué pretenden estos nuevos espectáculos y sus creadores?

Palabras clave: Pantalla, dispositivo electrónico, espectáculo, Rosalía, Jeanne Dark.

Abstract

In the last three years, due to Covid-19, the use of electronic devices has increased exponentially in all areas, including the artistic field. More and more shows are including screens not only to zoom in on the stage, but also to recreate the tactility of phone screens.

This article attempts to reflect on the paradigm established in two performances that use the screen as a device; on the one hand, in *Motomami* Tour by the catalan singer **Rosalia**, and on the other, in *Jeanne Dark*, a young woman who is teased by her classmates for her virginity and who breaks her silence through an Instagram live video.

What is happening with this introduction of devices? What is the purpose of these new shows and their creators?

Keywords: Screen, electronic device, show, Rosalía, Jeanne Dark.

El uso de los dispositivos electrónicos en las artes escénicas se ha potenciado en las últimas décadas ofreciendo al público un espectáculo liderado por pantallas. En los últimos tres años, el uso de estos aparatos digitales se ha visto incrementado debido a una pandemia que forzó un aislamiento de toda la ciudadanía a nivel mundial. Es cierto que

antes de los confinamientos de 2020 ya formaban parte de nuestra vida cotidiana, pero a partir de esa fecha el consumo digital creció de forma exponencial, llegando a convertirse en la gran fuente de información, ya que nos proporcionaba noticias de lo que estaba sucediendo al tiempo que facilitaba la comunicación y el contacto con la familia, amigos e incluso personas célebres que animaban a la ciudadanía a quedarse en casa respetando todas las medidas preventivas. Los dispositivos tecnológicos se convirtieron desde entonces en una extensión del cuerpo humano, pues la Covid-19 potenció el uso de la tecnología en todos los ámbitos: en el trabajo, en el ámbito social, en el empresarial, o en el cultural, entre otros, y ya es inconcebible un mundo sin inferencias de lo digital. En el ámbito sociocultural fue muy importante la existencia de plataformas como Facebook, Instagram o TikTok, puesto que permitieron una interacción social no solo con amigos cercanos sino también con ídolos que realizaban directos, mostrando su día a día en un momento de total incertidumbre. Las diferentes clases sociales se establecieron ficcionalmente en un plano casi igual y, en tanto que la Covid-19 no entiende de distinciones sociales, pudimos ver a grandes artistas en situaciones aparentemente similares a la nuestra. Estas condiciones nos llevan a una doble realidad y a una reflexión sobre ello en el plano de las artes escénicas.

Cada vez son más los espectáculos que incluyen pantallas para potenciar el carácter visual de la representación en vivo y así se ha podido ver en las giras que han realizado, luego del levantamiento de las restricciones, ídolos masivos como Rosalía o C. Tangana. La cantante catalana lanzó en marzo de 2022 su último trabajo Motomami con un extenso videoclip de casi media hora a modo de fusión de fragmentos de las canciones con un breve baile. La artista, junto con el director de fotografía Christopher Riplay, aprovechó la plataforma TikTok para su estreno, adaptándose a las condiciones de la aplicación y de grabación del iPhone 13 Pro. El video, que consiguió una nominación al mejor vídeo musical en formato largo, ha conseguido estar entre los diez mejores discos del año de la revista *Time*, así como el Grammy Latino por mejor álbum del año. Mediante este formato se pretendería, pues, que la sensación del espectador sea la de «convivir» ficcionalmente en el mismo espacio que la artista mediante una supuesta interacción virtual, idea

potenciada además toda vez que la cantante adopta una pose similar a la de dirigirse al respetable a través de la cámara frontal.

> Nos gustaba mucho la forma en que un teléfono podía convertirse en algo personal e íntimo simplemente poniéndolo en las manos de Rosalía en modo selfi[1].
>
> Queríamos meter al público de lleno en el mundo de Rosalía, como si estuvieran compartiendo el mismo espacio con ella, en lugar de mantenerlos a distancia. El iPhone era la herramienta perfecta para ello[2].

No solo ha sabido adaptarse a las necesidades de su tiempo mediante el estreno a través de TikTok, sino que además ha apostado por una puesta en escena que sigue esa misma línea con un discurso paralelo entre la realidad y la digitalización. La manera de representar las piezas del disco sobre el escenario ha sido a través de una actuación en ausencia de instrumentistas, con un cuerpo de baile cuyas coreografías han sido diseñadas por Charm La'Donna y con un trasfondo compuesto por dos pantallas a modo de dispositivo telefónico, fruto de la fotógrafa y directora Carlota Guerrero. De esta manera se retransmite el espectáculo a modo de «*making of*» gracias a los diferentes planos producidos por un cámara que se mueve entre los bailarines y Rosalía, el propio teléfono que utiliza la cantante para acercarse al público como si estuviese en videollamada, amén de otras cámaras situadas en el foso. El espectador se ve envuelto en una doble realidad en la que por un lado se establece el plano real, que podría definirse como un estudio de rodaje –ese mundo platónico de las ideas en el que prima la razón– y por el otro, el plano de las pantallas que amplían en todo momento la imagen de la artista y la de sus bailarines en tanto que plano sensible en el que vemos proyectadas y ampliadas las sombras del mundo de las ideas. Es cierto que las pantallas ayudan a obtener una buena visibilidad desde cualquier punto del recinto y es curioso cómo se consigue que tengamos la sensación de sentirla cerca, cuando en algunos casos lo que verdaderamente está sucediendo es que da la espalda al público; por otro lado, los planos emitidos a través de las pantallas no captan la totalidad de lo que ocurre en el escenario, puesto que, al querer exaltar la figura

1 Las palabras de Cristopher Riplay han sido obtenidas de: Parrondo, N. (25 de abril de 2022). «Rosalía y un iPhone 13 Pro: así se hizo el vídeo que puso patas arriba TikTok». *GQ*. https://www.revistagq.com/noticias/articulo/rosalia-iphone-13-pro-concierto-tiktok-motomami.

2 *Ibidem*.

de la cantante, que está siempre en primer plano, la coreografía queda en diversas ocasiones fuera de la grabación. En definitiva, se establecen disonancias cognitivas entre los dos planos que, si se mirasen de manera separada, nos provocarían interpretaciones opuestas, o al menos diferentes.

Fig. 1 – Rosalía en Motomami Tour[3] en Washington D.C. el 26 de septiembre de 2022.

Hasta ahora, las pantallas de un espectáculo tenían una mera función de ampliación: era un modo de hacer zoom en el escenario para que los espectadores más lejanos pudiesen tener una mejor vista. También se han utilizado para realizar proyecciones de manera paralela como en el caso de la ópera *Lulu* de Alban Berg, quien basó su libreto en dos tragedias entrelazadas y que en la ópera están separadas por un interludio orquestal que acompaña a una película muda. Sin embargo, ahora con espectáculos como el de Rosalía, las pantallas gigantes recrean la tactilidad y la interactividad de nuestras pantallas telefónicas, por lo que además de ampliar el número coreógrafomusical, se puede llegar a sentir una interactividad con la protagonista, ya que en diversos momentos es ella misma la que supuestamente estaría filmándose.

Otro caso con estas características fue un espectáculo de *Canal Connect*, acogido por el madrileño Teatros del Canal (primavera 2022). Con dirección de Marion Siéfert y escenografía de Nadia Lauro, la obra trata de reflejar la vida de una joven de 16 años, Jeanne, que sufre burlas de sus compañeros por ser virgen y rompe su silencio a través de

3 El vídeo completo está disponible en: Conciertos Latinos. (14 de octubre de 2022). ROSALÍA - MOTOMAMI WORLD TOUR (FULL/COMPLETO) [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=LLtgbrU1jV8

un falso directo por Instagram. De nuevo lo que se aprecia es un espectáculo en vivo que fusiona el plano corpóreo con el digital. El espectador asiste a un estudio de grabación en la habitación de la joven a la vez que visualiza el directo que está realizando la artista, a través de dos pantallas ubicadas en el escenario. Cuando Jeanne yace sobre el suelo, «se mueve distraída y descubre al espectador la corporalidad que la pantalla no retrata»[4].

Fig. 2 – El directo de Instagram vs en el teatro del espectáculo *Jeanne Dark*.

Las cámaras no captan todo lo que sucede en el escenario. La totalidad es colegida por el espectador, al operar con la información de los dos planos. No obstante, cada persona presente en este tipo de espectáculos hace su propia interpretación y recreación de lo que ve, puesto que tiene dos planos a los que poder mirar. ¿Acaso no es esta la realidad en la que estamos sumergidos y que la pandemia de la Covid-19 ha reforzado todavía más?

Nos encontramos ante la era de la inmediatez, una era totalmente digitalizada en la que la mayoría de los sujetos son usuarios de aparatos tecnológicos, a modo de extensión del propio cuerpo. Cada vez es más difícil imaginar una generación que no conviva con cualquier aparato electrónico en hogares y puestos de trabajo provistos de teléfonos inteligentes u ordenadores que diariamente «informan» de lo que está sucediendo a miles de kilómetros gracias a internet, ese plano paralelo que hemos considerado realidad, un plano que además sirve de escaparate para el usuario, pero en el que nada es lo que parece. Esta virtualización está explícita en los dos casos expuestos, lo que provoca que cada

4 Las palabras han sido obtenidas de: Martín Díaz, S. (3 de abril de 2022). «Marion Siéfert, entre la identidad virtual y la real». *Hoyesarte.com*. https://www.hoyesarte.com/artes-escenicas/marion-siefert-en-los-teatros-del-canal_302490/.

espectador obtenga una perspectiva diferente, debido a la dualidad que se establece entre la imagen que se quiere dar a través de la pantalla y la realidad física.

Parece que ahora el paradigma de un concierto o de una función ha cambiado. La voz de Rosalía y el mensaje que quiere transmitir Jeanne quedan al mismo nivel que la puesta en escena en la que la pantalla domina el plano visual, cuando deberían resaltar por encima de toda intervención tecnológica, pues, son los elementos fundamentales de cada uno de los espectáculos. Podríamos hablar, por lo tanto, de *Gesamtkunstwerk*, un momento en el que el arte recupera su esencia y convive de manera natural con el hombre, es decir, se integra con todos los aspectos de la vida cotidiana. Es habitual que en las plataformas digitales nos encontremos con videos de intérpretes o artistas de cualquier ámbito mostrando sus habilidades, bajo una apariencia más o menos de espontaneidad, pero en todo caso perfectamente estudiada y estructurada, llevada a cabo por cámaras y técnicos especialistas, como es el caso de las dos artistas mencionadas. cada «logueo» en Instagram, cada «repost» en Facebook, cada hilo de Twitter, construye nuestro peregrinaje a Bayreuth, a sus funciones y a sus corrillos. Ahora los protagonistas de este tipo de espectáculos son también los escenógrafos y todo el equipo técnico. Nuestros domicilios, tanto como los escenarios de conciertos y teatros, han devenido en estudios de grabación o de rodaje, que ofrecen retransmisiones en directo vía red social, para que el número no solo quede reducido a aquellas personas presentes en el propio recinto eliminando así los límites espacio-temporales entre el consumidor y el objeto en sí. Lo mismo sucede con las retransmisiones de ópera en vivo cuyas funciones pueden verse desde casa con un simple click. Estas emisiones intentan ser lo más fiel al directo, pues muchos teatros han sacrificado parte de su patio de butacas para introducir cámaras que puedan capturar diferentes planos de la ópera dando como resultado la retransmisión más fiel al vivo, por lo que, de nuevo, los técnicos cobran un rol de protagonista.

> Aunque este fenómeno contemporáneo está pensado para volver atractivo el espectáculo a ojos de los públicos más jóvenes, también se ha comprobado que la audiencia más veterana se muestra igualmente atraída por las imágenes

> videográficas, elementos que ayudan a experimentar el espectáculo con mayor intensidad[5].

Los espacios teatrales se han adaptado a las necesidades de la sociedad actual, una sociedad puramente audiovisuomusical que necesita sobre todo de un soporte visual. Rosalía y Jeanne también pretenden acercarse a su público, creando un ambiente íntimo con él, pero utilizando las tecnologías para llegar a una mayor audiencia. Esta situación, aparentemente paradójica, nos lleva a pensar que la presencia física de un público ya no es necesaria, ya que la interacción se produce a través de canales digitales, resaltando la importancia de la telepresencia. La intimidad que se quiere conseguir, entonces, se produce entre la artista con ella misma porque no necesita de una interacción directa. Parece, además, que las protagonistas se sienten liberadas y muestran una versión libre de sí mismas realizando bailes frenéticos e incluso eróticos para denunciar el acoso (en el caso de Jeanne), cuando verdaderamente están ceñidas a un espacio confinado marcado por las limitadas posibilidades que tienen los aparatos de grabación. Pese a ello, miles de personas siguen haciendo cola para ver los shows en los estadios o teatros, para ver una amalgama del cuerpo carnal con la artista grabada, incluso prestan más atención al plano digital, ya que, al fin y al cabo, los números han sido pensados para ser retransmitidos a través de un dispositivo. Es como asistir al rodaje de una película, pero con la diferencia que, de manera simultánea, el producto definitivo está siendo emitido y el público a pesar de perder parte de su esencia como público, es capaz de estar horas y horas esperando a que se abran las puertas de acceso para ver todos juntos el concierto, no mediante la retina, sino a través del zoom de la cámara de cada uno. Además, aprovechan todavía para realizar grabaciones de la grabación para postearlas en las redes sociales reivindicando así la figura de un telecuerpo femenino y denunciando el acoso, o mandando indirectas al ex, según las letras de las canciones del artista.

Esta es la realidad que se ha visto reforzada a raíz de la pandemia provocada por la Covid-19, que nos obligó a un confinamiento entendido como un colosal encierro digital, a un amaestramiento de la sociedad en el mundo cibernético. Ahora el cuerpo es un

5 Villanueva Benito, I. (2014). *La mediatización audiovisual de la ópera como proceso de apertura nuevos públicos.* [Tesis doctoral]. Universitat Internacional de Catalunya, p.196.

telecuerpo, un conjunto de líneas y píxeles en movimiento[6] difundido a través de Facebook, Instagram o TikTok, que ha posibilitado la producción y el consumo en un momento en que el mundo real estuvo absolutamente paralizado y que como consecuencia hemos terminado considerándolo verídico en nuestra perspectiva plural. Ahora nosotros somos unos auténticos prisioneros de la caverna que consumimos las sombras (telecuerpos) de la realidad; es más, estamos sometidos a una influencia constante de los telecuerpos y somos manejados como auténticos guiñoles, intentando aplicar esa mentalidad positiva que percibimos, a través de las redes sociales de esas personas conocidas como influyentes, sin ser verdaderamente conscientes de la suplantación que eso supone del cuerpo físico. Ahora la fisicidad se ve suplantada por una piel electrónica[7], esa piel digital que vemos diariamente en las redes sociales y que nos ha entretenido durante los meses en que hemos estado encerrados en nuestras casas, o más bien, en nuestros estudios de rodaje en los que se teletrabaja, se realizan reuniones telemáticas, o videollamadas, entre cientos de píxeles en movimiento. Lo cierto es que sabemos tratar a los seres humanos como un conjunto de píxeles y de manera natural interactuamos con esos multipíxeles. Vivimos en una realidad plural debido a la mezcla entre la información que diariamente recibimos de esos entes digitales y lo que verdaderamente sucede tras la pantalla, que nos induce a obtener interpretaciones diversas de una misma escena según el píxel al que prestemos atención en cada instante.

Bibliografía

CARRIÓN, J. y ALONSO MORENO, M. A. (2021). *La Rosalía: ensayos sobre el buen querer* (1ª ed.). Errata Naturae.

FERRERAS, I. (25 de marzo de 2022). «`Jeanne Dark´: el acoso en las redes». *FanFan*. https://fanfan.es/el-acoso-en-las-redes/.

Leyla VL. (26 de octubre de 2022). *Rosalía, charla en el Grammy Museum* (completa) [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=qsAwKDN_gmE.

MARCHÁN, J. (2011). «Nuevas tecnologías: choque de generaciones y teatro científico». *Revista de Estudios de Juventud*, 92, 165-186.

6 Estos términos han sido tomados de: Preciado, P.B. (2022) «The body is out of joint». *Dysphoria Mundi* (1ª ed). Anagrama.

7 *Ibidem*.

MUÑOZ, E. (22 de julio de 2022). «Este es el equipo de Rosalía en el universo Motomami». *Forbes*. https://forbes.es/lifestyle/174150/este-es-el-equipo-de-rosalia-en-el-universo-motomami/.

PORTILLO FERNÁNDEZ, J. (2016). «Planos de realidad, identidad virtual y discurso en las redes sociales». *Logos: Revista De Lingüística, Filosofía Y Literatura*, 26(1), 51–63.

Teatros del Canal (27 y 28 de marzo de 2022). *Marion Siéfert _jeanne_dark_* [Programa]. Comunidad de Madrid. https://cdn.teatroscanal.com/wp-content/uploads/2022/03/Jeanne-Dark-Programa.pdf.

ReCOS
Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León
Vol. 14 (abril 2023), pp. 106-114. ISSN: 2340-2032

Incógnitas en la *Sonata* en Si menor de Liszt. Interpretaciones que se le pueden dar en cuanto a su forma y significado

UNKNOWS IN THE LISZT SONATA. INTERPRETATIONS TAHT CAN BE GIVEN REGARDING ITS FORM AND MEANING

Juan Carlos MOÑINO

MÁSTER COSCYL

Resumen

La ***Sonata* en Si menor** de Liszt no es solamente una marca en la literatura del piano del siglo diecinueve, es también una de las obras más trascendentes en la historia de la música por sus técnicas de transformación temática y su forma en un solo movimiento, habiendo sido adoptada por muchos compositores. Los estudios analíticos de esta obra que se han publicado revelan que se pueden encontrar cosas nuevas en esta obra maestra.

La primera interpretación que puede darse en esta sonata[1], a grandes rasgos, es respecto a la forma. Esto es porque Liszt no nos dejó una división clara en su obra como pasaba en las composiciones con esta estructura en el Clasicismo. Si bien la forma sonata ya se dio en autores clásicos, podríamos decir que Liszt, de esta manera, entra en estrecho contacto con el material de esta estructura como ya lo hicieron Mozart, Beethoven y Schubert, llevando la forma a su culminación, según Walker (2005: 138). También cabe destacar la importancia de la *Wanderer Fantasie* de Schubert, por su estructura continua a pesar de que tiene cuatro movimientos, y el hecho de un único motivo que le da unidad.

1 Una "sonata" es una obra, de normalmente tres o cuatro movimientos que se desarrolló muchísimo en el Clasicismo. El nombre de este conjunto de movimientos viene dado por la estructura de uno de los movimientos (generalmente el primero): la "forma sonata".

Muchas de las investigaciones que se han publicado están de acuerdo con lo que William Newman llama la "doble función": la cuestión de cómo Liszt, en una obra continua, pudo unificar varios movimientos a la vez que los separa, todo ello con los componentes interrelacionados de forma sonata enorme (Saffle, 1986: 265). Sin embargo, sabiendo todo esto, la estructura todavía no está del todo clara.

Sabemos que la obra opera simultáneamente como un único movimiento continuo (en el que encontramos la forma sonata) y como una pieza en la que hay varios. Visto de esta forma, estos movimientos pueden actuar como análogos de las ya conocidas partes de una obra con esta forma: exposición, desarrollo y recapitulación (Tanner, 2000: 175-176). También Burkholder, Grout y Palisca piensan que: "Es una obra maestra de innovación formal, que utiliza cuatro temas principales en un movimiento extenso y subdividido en tres secciones análogas a los movimientos de una sonata de época clásica" (2015: 751).

Otra forma de verlo es pensando en dos formas de dividir la obra que no tienen que ir de la mano: una división respecto las partes de exposición, desarrollo y recapitulación, y otra que concierne a los diferentes movimientos de la obra. Sobre esta organización más compleja también hay estudios y simpatizantes, pero resulta más complicado coincidir en la delimitación de las partes. Aun así, y teniendo en cuenta que esta obra tiene mucho de la Fantasía de Schubert (*Wanderer),* sabemos que tiene cuatro movimientos también, y que el cuarto empieza con una fuga. Los defensores de esta división de la obra pueden estar en desacuerdo respecto a dónde empiezan otros movimientos, pero suelen coincidir en que el cuarto empieza ahí. También se suele considerar el comienzo del desarrollo, y a la vez, del segundo movimiento, al empezar el *Andante sostenuto*. Donde hay más discrepancias, por lo tanto, es respecto al final del segundo movimiento e inicio del tercero.

La versión menos extendida es la de que se trata de un solo movimiento que no tiene forma sonata como tal, sino que usa otros procesos más ajenos a esta estructura. A su vez, también hay quien piensa, como Alan Walker, que no se trata de música asociada a un programa[2], lo que nos lleva al siguiente punto.

2 El programa en la música, según el propio Liszt, era "la explicación por parte del autor de los motivos psicológicos que le han llevado a componer la obra", y según el mismo, el conocimiento del programa era indispensable para el correcto entendimiento (y, por tanto, para

La música de Liszt está constantemente asociada a elementos que están fuera de lo que es la propia música. Por ejemplo, es fundamental leer el poema *Después de una lectura de Dante* de Víctor Hugo para comprender mejor su *Fantasía quasi Sonata* del mismo título[3]. Es por esto por lo que, para muchos, es difícil pensar que una obra tan culminante no tenga dichos elementos. Ambos puntos de vista (tanto la versión de esta obra como música de programa como la versión de que no lo es) los expresa Merrick: "Si hay un tema en la sonata que puede ser llamado *Teufel* (Diablo) todos sabemos cuál es. ¿Qué evidencia tenemos para pensar que representa al diablo? Ninguna. Al menos, no de Liszt, quien no nos dejó programa alguno para la obra, y sin este documento, tal y como dicen muchos músicos y musicólogos, no deberíamos decir que la obra podría ser programática".

Parece que este tercer tema podría tener connotaciones "diabólicas". No es el primer autor que se atreve a relacionar este tema con lo demoníaco, ya que suele ser una opinión muy extendida. Este tema aparece en el compás trece. ¿Es esto coincidencia? ¿Contó Liszt los compases? La verdad es que él tenía asociaciones negativas con el número 13. Liszt era triscaidecafóbico[4], y es cierto que podemos encontrar situaciones donde Liszt dio pasos para evitar este número (Merrick, 2011: 9).

El tema sobre el que estamos hablando tiene doble identidad: aparece en dos formas o con dos personajes diferentes. El otro personaje está marcado con el "cantando espressivo" (compás 153), mientras que, por el contrario, en la versión del "diablo", de la que hemos hablado anteriormente, encontramos la palabra "marcato".

---

el disfrute) de la pieza. (Gómez-Morán, 2002: 59)

3 El título exacto de esta obra es *Après une lectura du Dante, Fantasia quasi sonata,* y forma parte de la colección de *Années de pèlerinage II* (Su segundo cuaderno de *Años de peregrinaje,* inspirados en Italia). Este conjunto de piezas se compuso entre 1846 y 1849. Tiene otras dos suites con este mismo título, *Années de pèlerinage I,* inspirados en Suiza, y *Années de pèlerinage III.*

4 La triscaidecafobia es la fobia o miedo irracional al número 13.

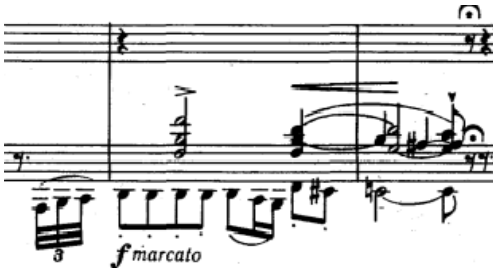


Figura 1: Primera versión del tema "diabólico" o "mefistofélico"

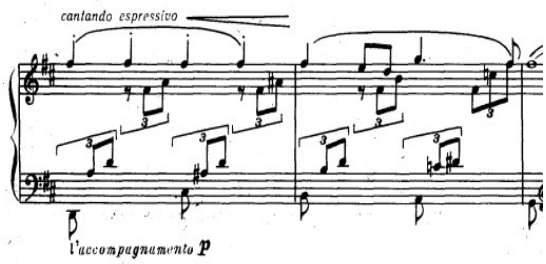


Figura 2: Segunda versión del mismo motivo, transformado, en el compás 153. Motivo del *cantando espressivo*

De hecho, Liszt muestra esta dualidad por el uso de dos estilos muy básicos en la forma de tocar el piano, el lírico y el percusivo. El oyente habitual cuando escucha este pasaje en un clima de nocturno o *Liebestraum,* no imagina que viene del tema principal, el mefistofélico, el de los mordentes satánicos. Pero así es. Mediante la técnica de la variación por aumentación, Liszt logra la mayor esquizofrenia de todo el Romanticismo: sones diabólicos transformados en canción amorosa. (De Benito, 2004: 19). Así, las transformaciones temáticas de esta obra también son un punto a tener muy en cuenta ya que, con los mismos elementos, logra acercarse a sensaciones, personajes, sentimientos diferentes, incluso radicalmente opuestos.

Es por esto que, a la hora de nombrar los temas, podemos encontrarnos un número diferente según el autor o el músico que lo mencione. El motivo que aparece en el compás trece al que se le considera comúnmente como "diabólico" puede ser considerado el mismo tema que el que aparece en el 153, o bien, como la transformación ha sido tan brusca puede haber quien lo considere un tema diferente. Así, por ejemplo, De Benito (2004: 30) afirma que son cinco los temas, aunque pueden considerarse seis, y hay también quien afirma que

son cuatro los motivos principales (como expresan Burkholder, Grout y Palisca en su libro *Historia de la música occidental).*

Nos encontramos pues, con un número de motivos que dan unidad a toda la obra. Suponiendo que son cinco, nos encontramos, por orden de aparición: un primer motivo de escalas descendentes, una frigia[5] y otra húngara[6], un segundo con más carácter que se nos presenta en octavas (es el motivo que da inicio al "Allegro energico"), seguido del motivo mefistofélico en un registro más grave (que más tarde aparecerá totalmente transformado, casi irreconocible). Más tarde se nos presenta un nuevo tema en el *Grandioso* con acordes llenos y sonoros, y por último el tema del *Andante sostenuto*, un motivo cantabile con un acompañamiento muy ligero.

La sonata para piano de Liszt ha estado por mucho tiempo bajo la especulación de que hay más detrás de su escaso título de lo que creemos. Un retrato de la leyenda de Fausto, un conflicto entre lo divino y lo diabólico y una alusión al Jardín del Edén con los temas que representan a Dios, Lucifer, la serpiente, Adán y a Eva. Estos son tres de los "significados escondidos" citados por Alan Walker. Todos ellos son, por supuesto, meras especulaciones (Brown, 2003: 6).

Aunque son teorías, por relación a otras obras y a cómo se comportan los motivos, no es para nada un disparate pensar en esto. Por ejemplo, los mordentes percusivos que nos encontramos en el tema diabólico, han aparecido ya, de forma muy similar, en su sinfonía *Fausto*, o en sus valses *Mephisto.*

Tampoco sería muy difícil pensar que el motivo del *Grandioso* está relacionado con algo relacionado con algo religioso, ya que no son pocos los ejemplos en Liszt de un carácter similar con estas connotaciones. Además, la textura es de un coral. En general, en la obra parece haber tintes de algo relacionado con la fe: también aparece el "motivo de la Cruz", ya utilizado por Bach y, en otros puntos de la obra, la tonalidad de Fa sostenido

5 La escala frigia es una escala modal. Si la comparamos con lo que son las escalas menores que se usan hoy en día, podemos decir que se construye como una escala menor sin sensible con la segunda nota rebajada.

6 La escala húngara es la resultante de elevar medio tono a la cuarta nota de una escala menor diatónica.

mayor, que en Liszt puede considerarse una tonalidad "mística". No sería raro pensar en esto ya que Liszt era muy religioso; de hecho, gran parte de su obra tiene un carácter muy explícito relacionado con este sentimiento, y hay gran probabilidad de que, en su *Sonata* en particular, haya algo de ello.

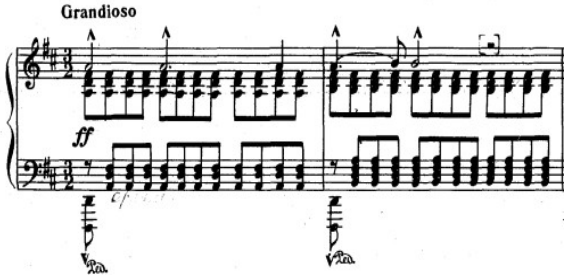


Figura 3: Tema del *Grandioso*

El tema diabólico o mefistofélico, que luego sufre una transformación en el compás 153, tornándose en algo mucho más apacible. Podría relacionarse con el amor. El acompañamiento ligero crea una atmósfera apacible mientras que en el registro agudo tenemos una melodía cantabile, que nos traslada al mundo de algunos nocturnos de Chopin, o a los *Sueños de Amor*[7] de Liszt (ver figuras 1 y 2).

Visto desde el punto de vista de Brown, y teniendo en cuenta todo lo anterior, no es descabellado llegar a la conclusión de que hay algo de divino y de diabólico en la obra. Arriesgando aún más, respecto a la teoría de que la obra representa al Jardín del Edén, podríamos asignar los temas a los personajes, es decir, el motivo de la parte del Grandioso podría estar relacionado con Dios, mientras que en contraposición está el motivo diabólico. El motivo del *Cantando espressivo* o, incluso, el del *Andante sostenuto*, podría atribuirse a Eva, mientras que el motivo de Adán pasaría a ser el motivo del Allegro enérgico, dejando, por último, al motivo de las escalas descendentes como el motivo que correspondería a la serpiente (que se podría interpretar como el reptar de estos reptiles).

7 Los *Sueños de Amor* o *Liebestraum* son tres obras para piano solo compuestas por Liszt en 1850. Originalmente fueron concebidos como canciones sobre poemas de Ludwig Uhland y Ferdinand Freiligrath.

Hay otro punto de vista también muy extendido: el de que la sonata está íntimamente relacionada con su Sinfonía *Fausto*[8]. Son muchas las similitudes: el motivo del diablo se relaciona con el personaje de Mephisto, el cuál aparece en la Sinfonía y el motivo del *Cantando espressivo* se relaciona con Margarita. También el comienzo del Allegro energico tiene un salto de séptima al que se recurre en *Fausto*.

El propio Liszt cambió de opinión bastantes veces a lo largo de la composición de la *Sonata*, por lo que podemos pensar que buscaba algo bastante concreto, todo esto, independientemente del hecho de saber si esta obra se puede considerar o no música de programa. Está llena de alteraciones que representan cambios de ideas. El rango de estas correcciones va desde quitar las notas agudas de lo que eran originalmente octavas hasta la reescritura de pasajes enteros. Por ejemplo, los compases 283-96 estaban escritos en media hoja de papel y pegados sobre lo que originalmente había ahí. Pero la mayor alteración fue deshacerse del original final en *fff*. (Dawed, 1975: 256). Incluso la dedicatoria a Schumann de la obra no figuraba en el manuscrito, si no que se encontró más tarde, y acto seguido, la inscripción fue incluida exactamente como aparece en la página de título de la primera edición.

Cabe decir, que no es fácil enfrentarse a una obra de este calibre, no solamente por el apartado puramente técnico, que ya es bastante complicado, sino por todas las interpretaciones que el músico pueda suponer que esconde esta obra. Aun con todo esto, que cada intérprete exponga sus ideas de una obra tan interesante como la que estamos intentando desentrañar, es en parte lo curioso de las interpretaciones que nos podemos encontrar. Estas ideas son solamente teorías relativas a la interpretación de la información que la *Sonata.* Todo esto puede ser de ayuda, pero al final, la ejecución de lo que diferentes intérpretes entienden o sienten, es lo que hace que de una misma obra pueda haber versiones diferentes y que puedan disfrutarse igual o distintamente.

8 La Sinfonía *Fausto* de Liszt es una obra orquestal basada en la obra literaria *Fausto* de Goethe. Parece ser que Liszt tenía bastante gusto por este libro, ya que no es la única obra de su producción basada en él. Por ejemplo, los valses *Mephisto* también están estrechamente relacionados con esta historia.

Bibliografía

DE BENITO, L. A. (2004): "Narratividad en la sonata en Si menor de Liszt: quiebra motívica y quiebra actoral", *Música y Educación*, 59: 17-34.

BROWN, D. (2003): "The B Minor Sonata Revisited: Deciphering Liszt", *The Musical Times*, 144. 1882: 6-15.

BURKHOLDER, J.; GROUT, D. & PALISCA C. (1984): *Historia de la música occidental* (8ª ed.) Madrid: Alianza Editorial. 751.

DAWED, FR. (1975): "Review: Edition and Facsimile", *The Musical Times,*116, 1585: 256

GÓMEZ-MORÁN, M. (2002): "La cuestión del programa en la Sonata en si menor de Franz Liszt", *Quodlibet,* 24: 59-71.

LONGYEAR, R. M. (1974): "The Text of Liszt's B Minor Sonata", *The Musical Quarterly*, 60. 3: 435-450.

MERRICK, P. (2011): "*Teufelsonate*: Mephistopheles in Liszt's Piano Sonata in B minor", *The Musical Times*, 152. 1914: 7-19.

SAFFLE, M. (1986): "Liszt Research Since 1986: A Bibliographic Survey", *Acta Musicologica*, 58. 2: 231-281.

TANNER, M. (2000): "The Power of Performance as an Alternative Analytical Discourse: The Liszt Sonata in B Minor", *19th-Century Music*, 24. 2, Special Issue: Nineteenth-Century Pianism: 173-192.

WRIGHT, W. (2007): "Liszt and the Mozart Connection", *Studia Musicologica*, 48. 3/4: 299-318.

ReCOS
Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León
Vol. 14 (abril 2023), pp. 114-119. ISSN: 2340-2032

SOCIEDADES PROFESIONALES DEL MUNDO DEL OBOE

Esther YAGÜEZ BAUSELA

Resumen: En estas sociedades profesionales podemos encontrar agrupaciones como: bandas juveniles (para los iniciados), bandas sinfónicas (que incluyen instrumentos de cuerda como chelo y contrabajo), orquestas sinfónicas, Big Bands, coros, grupos de cámara, charangas, etc.

Además, algunas cuentan con sus propias escuelas de música y ofrecen formación tanto a nivel elemental como a nivel más avanzado, abordando diferentes especialidades y asignaturas. De igual modo, imparten formación para niños y niñas, jóvenes y personas adultas.

Abstract: In these professional societies we can find groups such as: youth bands (for the initiated), symphonic bands (which include string instruments such as cello and double bass), symphony orchestras, Big Bands, choirs, chamber groups, brass bands, etc.

In addition, some have their own music schools and offer training at both an elementary level and a more advanced level, addressing different specialties and subjects. Similarly, they provide training for boys and girls, young people and adults..

Las sociedades profesionales son colectivos que aúnan diferentes personas en torno a intereses musicales comunes bajo entes de gestión diversos, entre los que destaca la asociación sin ánimo de lucro. Gracias a la cooperación entre sus socios, sostienen una estructura comunitaria que les permite disfrutar de actividades relacionadas con la música. Aunque habitualmente se relaciona el término sociedad musical con banda de música debido a que supone en muchos casos, el eje fundamental sobre el que gira la comunidad, hoy en día se han convertido en realidades socioculturales bastante más complejas y poseen una oferta musical muy variada.

Asimismo, dependiendo del perfil de la sociedad y de los intereses del grupo, se llevan a cabo representaciones y actividades en un ámbito territorial y/o social más o menos amplio y con mayor o menor complejidad: conciertos, festivales, intercambios, pasacalles, procesiones, grabaciones de cd, representaciones músico-teatrales, cursos, conferencias, clases magistrales, etc.

INTERNATIONAL DOUBLE REED SOCIETY

Link ttps://www.idrs.org/

Ubicación EEUU

Presidente: Eric Stomberg (fagotista)

Servicios que ofrece:

Fomentar la interpretación de la literatura de doble lengüeta.;
Fomentar la mejora de instrumentos, lengüetas y materiales relacionados.;
Fomentar la cooperación y el intercambio de ideas entre la industria musical y la Sociedad.

Publicaciones:

- Vídeos: IDRS mantiene una colección considerable de videos de conferencias pasadas, que incluyen grabaciones completas de las recientes competiciones internacionales de fagot y oboe de Gillet-Fox.
- Publicaciones: **IDRS** ofrece publicaciones desde 1977, abarcando por separado a oboístas y fagotistas del mundo.

AFOES

Link http://afoes.es/

Ubicación España

Presidente Sarah Roper

Servicios que ofrece

- Difundir la música, especialmente la relacionada con los instrumentos de doble lengüeta.
- Promover la cultura y la creación artística.
- Cooperar para el desarrollo artístico de sus miembros.

Publicaciones

- Revista anual desde 2012 hasta la actualidad (9 volúmenes).
- Plataforma para descargar partituras, solo para socios.
- Blog de repertorio español para dar conocer repertorio y bibliografía de oboe y fagot.

BRITISH DOUBLE REED SOCIETY

Link https://bdrs.org.uk/

Ubicación Reino Unido

Presidente james Turnbull

- Nicholas Daniel OBE – Presidente Honorario de Oboe.
- Roger Birnstingl - Presidente de fagot honorario

Servicio que ofrece

• Convención anual, con recitales, clases magistrales, talleres, seminarios, fabricación de cañas y stans comerciales.

• Convenciones regionales, que brindan a los miembros los beneficios de la convención anual en las partes más remotas del país.

• Concurso de composición

Publicaciones

o Revista trimestral Double Reed News

o Colaboraciones con la IDRS en el proyecto "Art Will Save the World"

o Canal de YouTube con consejos técnico para oboe y fagot.

ASOCIACIÓN DE DOBLE CAÑA DE SEVILLA (ADCS)

Link https://oboeyfagotsevilla.blogspot.com/p/acds.html

Ubicación Sevilla

Presidente

SarahBishop

Servicios que ofrece

- Establecer lazos entre los alumnos y los profesores de la provincia y de provincias vecinas.
- Conocimiento del instrumento desde el punto de vista mecánico.
- Conocimiento del instrumento desde el punto de vista lírico/melódico.

Publicaciones

- Vídeos explicativos de repertorio orquestal para oboe y fagot, grabados por los solistas de doble caña de las orquestas profesionales de Andalucía.

ASSOCIATION FRANÇAISE DU HAUTBOIS

Linkhttps://wwwhautboisafhovh.translate.goog/_x_tr_sl=fr&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=sc

Ubicación Francia

Fundador Bernard Delcambre

Servicios que ofrece

a) Estrechar lazos con estudiantes de diferentes lugares.

b) Crear igualdad

Publicaciones

c) Revista semanal "La Lettre du Hautboïste", artículos sobre el oboe y su práctica.

d) Boletín semestral "Infobois", información sobre la asociación.

e) Canal de YouTube.

ADRS

Link: https://adrs.org.au/

Ubicación: Sydney, Melbourne, Brisbane, Adelaide, Perth and Canberra (Austria).

Presidente: Mark Bruwel

Servicios que ofrece:

- Promueve y mejora el conocimiento de los instrumentos de doble lengüeta.
- Fomenta el rendimiento, la educación y la interacción entre los intérpretes de doble lengüeta.
- Ofrecen patrocinio de eventos, publicidad en Reeding Matter y programas de eventos de ADRS.

Publicaciones:

- Canal de YouTube, incluye masterclass.

- ***Quaterly Magazine***, foros de pedagogía, calendario de conciertos, grabaciones y recursos en línea, etc.

MIDWEST DOUBLE REED

Link: https://midwestdoublereed.org/
Ubicación: Arkansas, Kansas, Missouri, Nebraska, Oklahoma e Iowa
Presidente: Courtney Miller
Servicios que ofrece:

- Competiciones internacionales
- Herramientas de investigación
- Reparación de instrumento
- Clases magistrales

Publicaciones:

- Revista *The Crow:* noticias de eventos, artículos, reseñas.

ADRA

Link http://www.doublereedasia.org/en/
Ubicación Bangkok, Tailandia.
Presidente Jarasnet Dechprom
Servicios que ofrece

- Realiza competiciones para oboístas y fagotistas a nivel nacional
- Conferencias sobre técnica
- Masterclass

Publicaciones

- Página en Facebook, en la que publican partes de los conciertos de las conferencias anuales.

THE FINNISH DOUBLE REED SOCIETY

Link https://www.suomenoboejafagottiseura.net/in-english

Ubicación Finlandia
Presidente Karl Öhlberger
Servicios que ofrece

- Reuniones y encuentros para sus miembros
- Conciertos, conferencias y masterclass

Publicaciones

- Boletín trimestral (información actual, conciertos, concursos, entrevistas)
- Alrededor de 350 partituras a disposición de los miembros

AFOGAL

Ubicación Galicia

Presidente Feliciano Carbonell

Servicios que ofrece

- Información sobre masterclass, entrevistas.
- Congresos para fagot y oboe, con un total de dos.

Publicaciones

- Entrevistas
- Vídeos en YouTube de los miembros, interpretando solos orquestales
- Vídeos de fabricación de cañas

ReCOS

Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León

Vol. 14 (abril 2023), pp. 120-125. ISSN: 2340-2032

Sociedades profesionales de la flauta travesera

FLUTE PROFESSIONAL SOCIETIES

Marta BLES BAENA

COSCYL

Resumen: En este artículo se presentan las diferentes sociedades profesionales dentro de la especialidad de la flauta travesera. Se facilitará acceso directo a su página web, la ubicación, el presidente/a o responsable de la sociedad, los servicios que nos ofrece y sus publicaciones.

Palabras clave: sociedades profesionales, flauta travesera, Estados Unidos, Seattle, Chicago.

Abstract: This article presents the different professional societies within the specialty of the flute. In these professional societies we will have access to the direct link to their website, the location, the president, or person in charge of the society, the services they offer us and their publications.

Keywords: professional societies, flute, United States, Seattle, Chicago.

World Flute Society

a) **Link ubicación**
https://www.worldflutesociety.org/leadership-team
20735 Morning Star Road Lead, SD 57754 USA

b) **Presidente o responsable** Dr. Kathleen Joyce-Grendahl

c) **Servicios que ofrece**

«La Sociedad Mundial de Flauta ofrecerá una variada selección de programación mundial de flauta de alta calidad con un énfasis adicional en la aplicación contextual, histórica y cultural de la flauta dentro de todas las comunidades globales; apoyar activa y ávidamente la educación mundial de la flauta; […] Estos objetivos se lograrán a través de una publicación trimestral profesional de primer nivel, ***Overtones***!, convenciones multiculturales bienales, proyectos académicos y proyectos de extensión educativa y cultural».

d) **Publicaciones** https://www.worldflutesociety.org/overtones-publication

Seattle Flute Society

a) **Link y ubicación** https://www.seattleflutesociety.org/

4244 University Way NE, PO Box 45597, Seattle, WA 98105

b) **Presidente o responsable** Christina Medawar

c) Servicios que ofrece

«La Asociación de Flauta de Seattle fomenta e inspira el aprecio por la flauta entre sus miembros y el público en general; promueve la colegialidad y el apoyo dentro de la comunidad flautística; educa e inspira el desarrollo de los flautistas en todos los niveles; brinda oportunidades para que los flautistas locales actúen, aprendan nuevas técnicas y escuchen actuaciones de flautistas profesionales; fomenta la composición de música para flauta; y ofrece oportunidades de becas para flautistas aspirantes».

d) **Publicaciones.** https://www.seattleflutesociety.org/events

National Flute Association (NFA)

a) **Link y ubicación** https://www.nfaonline.org/

70 E. Lake Street, #200 Chicago, IL 60601 312-332-6682 (Office)

b) **Presidente o responsable** Penny Zent

c) Servicios que ofrece

«Algunas de nuestras iniciativas y ofertas actuales:

- Eventos online para el enriquecimiento artístico y social
- Una convención anual de cuatro días que celebra todo lo relacionado con la flauta
- ***The Flutist Quarterly***, una aclamada revista centrada en la flauta para los miembros de la NFA
- Programa de mentores para artistas jóvenes
- Múltiples becas para flautistas, en EE. UU. y en el extranjero
- Una base de datos de música de flauta y una guía de repertorio online gratuita en constante evolución
- Un programa de puesta en marcha en curso, que ha resultado en más de 90 obras nuevas para flauta y flautín hasta el momento»

d) **Publicaciones** https://www.nfaonline.org/publications

Deutsche Gesellschaft Für Flöte E.V. (DGFF)

a) **Link y ubicación** https://www.floete.net/start/

Gutenbergstraße 39A, 61231 Bad Nauheim, Alemania

b) **Presidente o responsable** András Adorján

c) **Servicios que ofrece**

«***Flöte aktuell***, la revista oficial de la DGfF, aparece cuatro veces al año y, además de los informes actuales, contiene retratos y artículos sobre instrumentos, estudios históricos --también sobre la flauta en el jazz--, información sobre concursos, reseñas de libros, pliegos de música y CD, e información de la Práctica educativa y *fluteenie* para niños y jóvenes.

La DGfF ha organizado festivales internacionales de flauta cada dos o tres años desde 1989. Hasta ahora se ha escuchado a más de 200 flautistas como solistas, incluidos Aurèle Nicolet, Jean-Pierre Rampal, Paul Meisen y Konrad Hünteler entre otros.

d) **Publicaciones** https://www.floete.net/publikationen/floete-aktuell/

The British Flute Society (BFS)

a) **Link y ubicación** https://bfs.org.uk/

Guildhall School of Music and at the Royal College of Music

b) **Presidente o responsable** William Bennett

c) **Servicios que ofrece**

«Somos la Asociación Británica de Flauta (BFS), la organización de flautas más antigua de Europa y una organización y una membresía benéfica dedicada a celebrar y promover la flauta y su forma de tocar la en Gran Bretaña y más allá.

Apoyamos a la comunidad flautística con recursos y oportunidades, publicamos una aclamada revista *Pan*, organizamos eventos y festivales en todo el país, organizamos una serie de competencias anuales para jóvenes intérpretes y mucho más».

d) **Publicaciones** https://bfs.org.uk/resources

Suomen Huiluseura ry, SHS

f) **Link y ubicación** http://www.suomenhuiluseura.fi/
Tampere, Finland

g) **Presidente o responsable** Rea Metsähonkala

h) **Servicios que ofrece**

«El principal objetivo de SHS es promover la flauta como arte y unir a los flautistas. […]

Otro objetivo de la SHS es dar la bienvenida a los jóvenes estudiantes a la asociación y organizar eventos también para ellos. En los últimos años, SHS ha organizado un concurso de flautas Gluck, un fin de semana de flautas en Kuopio, una clase magistral y un fin de semana de orquesta de flautas con Gareth McLearnon, exhibición de instrumentos a cargo de minoristas de instrumentos nacionales e internacionales, un curso sobre técnicas extendidas de flauta con Rogier de Pijper, jornadas pedagógicas para profesores centrados en el debate pedagógico, una visita concertada a Musiikkitalo (Centro de Música de Helsinki) y, en colaboración con Tampereen huiluklubi, el primer evento de flauta barroca en Finlandia con Jari S. Puhakka ».

i) **Publicaciones** https://www.suomenhuiluseura.fi/en/

La Traversière - Association Française de la Flute

a) **Link y ubicación** https://latraversiere.fr/
La Travesière 132 Bd Vincent Auriol 75013 Paris

b) **Presidente o responsable** Franck Masquelier

c) **Servicios que ofrece**

«*La Traversière* tiene como objetivo desarrollar misiones de innovación, información y creación a través de:

- La publicación oficial de la Asociación: las revistas ***Revista Traversières*** y ***Piccolo Mag*** [...]
- El desarrollo de sus redes en la Web, por la actualización periódica de nuestros sitios web, pero también por una actividad muy fuerte en torno a la flauta por parte de Facebook, Twitter, Instagram, Flickr
- La producción de CDs, DVDs, partituras y libros relacionados con la flauta...»

d) **Publicaciones** https://latraversiere.fr/petites-annonces/

Asociación de Flautistas de Andalucía

a) **Link y ubicación** http://www.flautaandalucia.org/nosotros/nosotros.htm
Sede social: Calle Baños N.º 48 E-41002 Sevilla

b) **Presidente o responsable** Miguel Ángel Moreno Cruz

c) **Servicios que ofrece**

«Coordinación y asesoramiento de sus asociados en relación con los diferentes aspectos de la música: académico, interpretación, investigación, pedagogía y docencia. Promover la presencia artística de los músicos en la sociedad y su integración en la cultura de Andalucía en general y en cualquier actividad artística relacionada con la flauta en particular. Colaborar activamente con aquellas instituciones que promuevan la cultura y la música. […] Jornadas musicales y educativas sobre la flauta travesera, curso con flautistas, taller de flamenco, jazz…, exposición de flautas, orquesta de flautas de la Asociación de Flautistas andaluces».

d) **Publicaciones** http://www.flautaandalucia.org/Novedadeseditoriales.html

Accademia Italiana del Flauto

a) **Link y ubicación**

https://www.accademiaitalianadelflauto.it/

Roma 00198, Via Ferruccio N. 28/B

a) **Presidente o responsable** Stefano Cioffi – *direzione artística*[1]

b) **Servicios que ofrece**

«Desde 1991, la Academia organiza *Flautissimo*, un evento multidisciplinario que abarca música, literatura, teatro y otras expresiones artísticas contemporáneas con el uso de nuevos medios.
Ha celebrado eventos de éxito como el Concurso Internacional de Flauta Syrinx, *The Syrinx Day*, *Fiatifestival*, *Tuttoduniatico* y *Flautissimo*, que se ha convertido en el principal festival europeo dedicado a la flauta.

c) **Publicaciones** https://www.accademiaitalianadelflauto.it/press/

1 Stefano Cioffi – dirección artística [traducción propia].

Asociación de Flautistas de España (AFE)

a) **Link y ubicación** https://afeflauta.org/
Molins, Nº 24 17230, Palamos, Girona

b) **Presidente o responsable** Vicens Prats París

c) **Servicios que ofrece**

«Podrás publicar anuncios de compra / venta de instrumentos gratis en esta Web. Podrás descargar en exclusiva las revistas antiguas en PDF y otras descargas. Podrás publicar artículos en nuestra revista, que recibirás 2 veces al año. Recibirás descuento en numerosos cursos o masterclasses que anunciamos tanto en esta web como en Facebook.

La AFE es el principal patrocinador del Concurso Internacional de flauta Premio Andalucía-AFE. Participantes al Premio reciben descuento en la cuota de inscripción. Cada 2 años organizamos una gran convención y los socios tienen interesantes descuentos y prioridad de acceso a aquellos eventos cuyo interés supera la oferta de plazas. Recibirás descuentos en revisiones y reparaciones con determinados luthiers nacionales».

d) **Publicaciones** https://afeflauta.org/convenciones/

Webgrafía

Asociación de Flautistas de Andalucía. (1994). *Asociación de Flautistas de Andalucía*. http://www.flautaandalucia.org/nosotros/nosotros.htm

Asociación de Flautistas de España – AFE. (s. f.). *Asociación de Flautistas de España – AFE*. https://afeflauta.org/

D. & G. *The British Flute Society*. https://bfs.org.uk/meet-the-bfs-council

Deutsche Gesellschaft für Flöte e.V. (2022). *Deutsche Gesellschaft für Flöte e.V.* https://www.floete.net/start/

Idealist. (2021). *The National Flute Association*. https://www.idealist.org/es/ong/96402f674fdb49578938668444a2b2fa-the-national-flute-association-chicago

MALLET, T. (2018). *La Traversière*. https://latraversiere.fr/association/

MARONGIU, G. (1988). *Accademia Italiana del Flauto*. https://www.accademiaitalianadelflauto.it/

PENGRA SULT, E. (2021). *Seattle Flute Society*. https://www.seattleflutesociety.org/

Suomen Huiluseura. (s. f.). *Suomen Huiluseura*. https://www.suomenhuiluseura.fi/

The National Flute Association. (2022). *The National Flute Association*. https://www.nfaonline.org/

World Flute Society. (2022). *World Flute Society*. https://www.worldflutesociety.org/

ReCOS
Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León
Vol. 14 (abril 2023), pp. 126-130. ISSN: 2340-2032

Lola Pérez Rivera (1971-2022)

Lola Pérez Rivera en la presentación del Informe Kurt Schindler en el Museo Etnográfico de Castilla y León. Zamora, 17 de mayo de 2022

Investigadora y catedrática de **Etnomusicología** durante 21 años.

Alumna y sucesora de la línea de investigación propuesta por Miguel Manzano Alonso, su principal objeto de estudio ha sido el repertorio de música tradicional en Castilla y León a través de la transcripción y el análisis musical.

Su tesis doctoral sobre el repertorio vocal profano contenido en los programas de radio *Raíces* y *El Candil*, de Radio Nacional de España, ha sido merecedora de premio extraordinario, otorgado por la Universidad de Salamanca (USAL, 2015).

Ha publicado artículos en distintos medios y participado en equipos de investigación con importantes resultados para el conocimiento de obras históricas como el *Informe Kurt Schindler*, contenido digital expuesto en la página del Museo Etnográfico de Castilla y León (MECyL) en torno a la obra del investigador Kurt Schindler: *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal* (1941).

Durante su periodo de docencia ha impulsado diversas investigaciones a través de sus alumnos como el *Estudio de la Magna Antología del Folklore Musical de España por Manuel García Matos*, trabajo merecedor de la beca de investigación CIOFF-INAEM en el año 2005 o el estudio y transcripción de las grabaciones realizadas por Alan Lomax en España. En este proyecto trabajan actualmente alumnos y exalumnos del CoSCyL y será presentado a través del área dedicada a la investigación de la *Fundación Lola Pérez Rivera*.

Formación académica

–Doctora en Musicología. Universidad de Salamanca - 2015

–Diploma de Estudios Avanzados. Universidad de Salamanca- 2003

–Grado Superior de Música en Pedagogía Musical. Conservatorio Superior de Música de Salamanca, COSCYL - 2001

–Grado Superior de Música en Musicología. COSCYL- 1998

–Grado Superior de Música en Solfeo, Teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento. COSCYL- 1997.

–Grado Medio de Música en Piano. Conservatorio Profesional de Música de Valladolid - 1993

Méritos

(2015). Cancionero tradicional de Sayago. Zamora: Museo Etnográfico de Castilla y León. D.L.: ZA-211/2015

(2010). "Las canciones de cuna en el Cancionero de Federico Olmeda", en *Etnofolk*, revista de etnomusicología, nº 16-17: 111-132. ISSN: 1698-4064.

(2008). "Mantenimiento de la tradición bajo los auspicios de un concurso: Campaneros en la provincia de Burgos", en Gómez Muns, R. y López Calo, R. (eds.) *Música, ciudades, redes. Creación musical e interacción social*, CD-ROM, ISBN-13: 978-84- 612-7141-2.

(2004). *La música de dulzaina en Castilla y León. Compilación de toques tradicionales.* Burgos: IMC del Ayto y Escuela Municipal de Dulzaina. ISBN: 84-87876-18-8.

Proyectos

Referencia: HAR2013-48181-C2-2-R, Programa Retos de la Sociedad. Título: La canción popular en los trabajos de campo, fuente de inspiración. Contextualización de fuentes musicales españolas y europeas y recepción en América: origen y devenir (1898-1975). Convocatoria: 2013-2016

Referencia: HAR2017-82413-R, Programa Retos de la Sociedad. Título: La canción popular como fuente de inspiración. Estudio de identidades de género a través de mujeres promotoras de cultura popular 1917-1961. Convocatoria: 2017-2021

Referencia: KAHC/463AC01. Título: La canción popular como fuente de inspiración.

Estudio de identidades de género a través de mujeres promotoras de cultura popular.

Código 2018/00279/001, referencia 4154. Título: Programa XIII: Programa para la financiación de Grupos de Investigación Reconocidos

Cotutorización de tesis doctorales

(2019) Ritmo binario en el Oeste de Castilla y León: el charro como tipología rítmica y género musical del repertorio de tradición oral / Andrés Oliveira, Julia.

(2016) Reinados y Rondas de Navidad en la provincia de Soria. Identidad cultural, perfiles de género y gestión de patrimonio a través del estudio y análisis etnomusicológico / Arroyo San Teófilo, Susana.

Las investigaciones que se muestran a continuación son Trabajos Fin de Grado defendidos -o en proceso de defensa en el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León.

(2018) Las canciones populares de Aranda de Duero. Proyecto de adaptación del repertorio vocal al mundo de la charanga / Cebas Gañán, Javier

(2016) Baile sanabrés: aspectos musicales y coreográficos / Urones Sánchez, Lucía.

(2015) Cepa y Sarmientos. Visión etnomusicológica de un grupo musical familiar zamorano / Díez Sandoval, Débora.

(2014) Repertorio vocal de tradición oral en época de madurez a través de los cancioneros de Dámaso Ledesma y Aníbal Sánchez Fraile / Cañizal Tello, María de las Maravillas.

(2012) El ayer y el hoy de la música de tradición oral en Villarejo del Valle (Ávila) / González Hernández, Raúl.

(2010) La asturianada: síntesis de un canto libre / Braga Corral, Héctor.

(2009) Etnografía musical de Carrascal del Obispo. Un siglo de tradición viva / Arroyo San Teófilo, Susana.

(2006) Estudio de la gaita de fole zamorana / Andrés Oliveira, Julia.

(2006) Canciones y sonsonetes de tradición oral en los juegos infantiles. Visión etnomusicológica / Fernández Collado, Sonia.

Miembro de comités científicos

(2018-2019) Forma parte del Comité científico de la revista Popular Music Research Today: Revista online de divulgación Musicológica.

(2008) Forma parte del Comité Científico del congreso Música, ciudades, redes. Creación musical e interacción social celebrado en Salamanca.

Premios

(2016) Premio Extraordinario de Doctorado concedido por la Universidad de Salamanca.

(1998) Premio Extraordinario Fin de Carrera en la especialidad de Musicología en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca.

Becas de investigación.

(1998) Beca de Investigación en Folklore convocada por CIOFF-España. (Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore y de Artes Tradicionales) e INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música) por el proyecto Repertorio de Dulzaina en Castilla y León.

Ponencias en congresos

(2018) "Analizando nuestro Patrimonio Musical Inmaterial en España: Revisión de los Géneros Cancionísticos". V Seminario reunión científica del Proyecto I+D+I del Mineco La canción popular como fuente de inspiración. Estudio de identidades de género a través de las mujeres promotoras de nuestra cultura popular (1917-1961), referencia

HAR2017-82413-R, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Aula del Máster de Música Hispana, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca

(2018) "El papel del instrumentista en la vida rural. La importancia de la música tradicional como relación social" dentro del curso Realidad musical: creación y éxito. La canción: creación, producción y éxito. La vida artística versus la vida real: éxito, creación y felicidad organizado por la Universidad de Burgos.

(2016) Las grabaciones de campo de Raíces y El Candil de Radio Nacional de España: fuente de consulta necesaria para la investigación etnomusicológica de Castilla y León. IX Congreso Nacional de la Sociedad Española de Musicología sobre Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques. Universidad Autónoma de Madrid.

(2016) El repertorio vocal profano en Castilla y León a través del trabajo de campo realizado para elaborar los programas Raíces y El Candil de Radio Nacional de España (1985-1994). IX Congreso Nacional de la Sociedad Española de Musicología sobre Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques. Universidad Autónoma de Madrid.

(2016) Recopilar música, ¿por qué? Un caso de estudio: Los programas "Raíces" y "El Candil" de RNE. I Seminario sobre músicas de tradición oral en España "La palabra cantada". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria).

(2016) More Hispano: de la voz del pueblo al piano. II Seminario Internacional sobre Música Incidental. Influencias populares en la música actual. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Salamanca.

(2015) Las mujeres transmitiendo música popular: el caso del programa Raíces. "International conference heritage and tradition in oral culture: performing Spanish etnomusicology". Universidad de Salamanca.

(2015) El proceso de aprendizaje y creación de las cantoras tradicionales. Mesa redonda "La mujer, el rito y la música tradicional para la inserción y la cohesión social". I Seminario Internacional sobre Música Incidental. Una mirada a la mujer en la música. Teatro Juan del Enzina de Salamanca.

(2013) Últimas investigaciones sobre los programas radiofónicos Raíces y El Candil. XII Seminario de doctorado "Metodologías de investigación musical". Universidad de Salamanca.

(2012) La transcripción musical en la música Haul del Proyecto Cuéntame abuelo música. Jornadas de música saharaui y cooperación al desarrollo. Universidad de Salamanca.

(2012) La cultura musical tradicional de Castilla y León a través de los programas Raíces y El Candil de Radio Nacional de España. 1985-1994. XI Seminario de doctorado "Metodologías de investigación musical". Universidad de Salamanca.

(2008) Mantenimiento de la tradición bajo los auspicios de un concurso: Campaneros de la provincia de Burgos. X Congreso de la SIBE, Sociedad de Etnomusicología, V Congreso de IASPM-España y II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono. Conservatorio Superior de Música de Salamanca.

Coordinación de cursos, seminarios y trabajos de investigación

(2017) Coordinadora de la revista Sinfonía inacabada del río Duero,Biblioteca nº 32, estudio e investigación. Aranda de Duero: Ayuntamiento, Concejalía de Cultura y Educación.

(2017) Moderadora de mesa "Género y práctica: tradición oral en el Oeste de Castilla y León" en el II Seminario del CEMUSA, 2017. Metodología de investigación: antropología, etnología y sociedad en los estudios de mujeres y de género. Universidad de Salamanca.

(2012-2018) Organiza y coordina los talleres que forman parte de la asignatura Instrumentos musicales del mundo impartidos en el COSCYL.

(2012) Coordina el curso Recuperando tradiciones: Entrar en danza celebrado en Herguijuela de la Sierra (Salamanca).

(2011) Coordina el curso Recuperando tradiciones: El baile y la danza celebrado en Aranda de Duero (Burgos).

(2010) Dirige y coordina el trabajo de invetigación sobre la Magna Antología del Folklore Musical de España de Manuel García Matos que culmina con la publicación, en 2011, del Estudio de la Magna Antología del Folklore Musical de España de Manuel García Matos, por CIOFF España. DL: CR-835-2011.

(2009) Coordina el seminario "Presente y futuro de las músicas de tradición oral" celebrado en Salamanca.

Participación en tareas de evaluación

(2000-2007) Miembro del jurado del Concurso provincial de campaneros convocado anualmente por la Diputación de Burgos.

EN CONVERSACIÓN

ReCOS
Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León
Vol. 14 (mayo 2023), pp. 132-136. ISSN: 2340-2032

Pinceladas sonoras del pasado en el presente: entrevista a Abraham Cupeiro

Galán, María
Hernández, Paloma;

Abraham Cupeiro, nacido en 1980 en Sarria (Lugo, Galicia), es actualmente un músico y constructor de instrumentos con gran prestigio que ondula entre el pasado y el presente de la música académica y la música de tradición oral. Se autodenomina como "músico con necesidades" ya que, además de intérprete, sus proyectos le exigen crear sus propios instrumentos al no tener la posibilidad de encontrarlos en una tienda de música. Así mismo, se ve obligado a ser compositor al no existir partituras para dichos aerófonos y, por otra parte, investigador, para recopilar información de corte musicológico con el fin de elaborar discursos musicales con los instrumentos que recrea.

Entre sus logros, destaca la elaboración de una reconstrucción de un cárnix propio de la edad de Hierro a partir de una iconografía de una moneda y la recuperación de la corna, instrumento gallego que data de la época de Alfonso X.

El pasado 29 de noviembre tuvimos el placer de acudir al taller impartido por él, el cual define como "un viaje por la historia de la humanidad a través de los instrumentos de

viento" y en el que muestra parte de su colección con más de 200 aerófonos. Explica que la tecnología de cada época influía en la organología de los estos, por lo que, si utilizamos estas técnicas, podemos realizar una reconstrucción bastante fiable de estos instrumentos para recrear la banda sonora de épocas pasadas.

Además del taller, por la tarde pudimos disfrutar del concierto que realizó junto a la orquesta de cuerda del COSCYL, basado en su primer disco *Los sonidos olvidados*, con alusiones a su último disco *Pangea* y algunos temas nuevos: música del presente con instrumentos del pasado. En él pudimos escuchar música "cinematográfica" con "pinceladas sonoras que hacen que podamos viajar más rápido a un determinado punto geográfico o a un determinado punto cronológico", pero siempre pretendiendo estar en el presente.

(P.) Los instrumentos que utilizas son antiguos a la par que inusuales, ¿Podrías hablarnos sobre la dificultad a la hora de conseguirlos?

(R.) A veces es muy fácil y otras es muy difícil. Por ejemplo, ahora estoy tocando un duduk que me lo ha conseguido (una persona) porque yo tenía unos ocho, pero eran imposibles de tocar. Aunque a la hora de buscar instrumentos lo primero es saber que existen y luego ya buscas un intérprete bueno, puedes contactar y hacerte su amigo por redes sociales... En definitiva, es difícil, pero fácil al mismo tiempo.

(P.) Retomando el tema de tus discos, nos gustaría que hablases sobre el proceso compositivo de estos. ¿En alguna de las canciones utilizas una pieza tradicional como base para después versionarla? ¿o es una inspiración personal tras conocer la sonoridad propia de un país?

(R.) En un primer momento lo que hago es buscar la llave con la que abrir la puerta de la inspiración. Esa llave en mi caso es un instrumento que consta de una suerte de giros para hacer de forma natural. Después, aprovecho también Internet, ya que hoy en día no hace falta ir al país para empaparte de las culturas. Y así, una vez me haya empapado de ese lenguaje, empiezo a utilizar esas características aprendidas. Sin embargo, al final la música de los discos es originalmente mía. Y, aunque contenga un punto tanto historicista, como etnográfico o etnomusicólogo, al final para mí el más importante es el de la imaginación y la fantasía.

(P.) ¿Y tienes algún referente, intérprete o compositor que te haya servido de guía?

(R.) Mira, no podríamos poner fin a la lista. Porque empiezo con uno, mi padre, que no es músico. De pequeño me subía con él en el coche y escuchábamos desde Édith Piaf hasta música celta, pasando por la música clásica o el jazz. Gracias a él me convertí en un ¨promiscuo musical¨ y mi mente se abrió por completo.

Hablando de referentes musicales, en el mundo cinematográfico me gusta mucho por ejemplo John Williams o James Horner, Ennio Morricone… Por otro lado, en el mundo clásico soy un apasionado del barroco o de Mahler por poner ejemplos. Entonces creo que es difícil elegir porque siempre estoy escuchando música muy diferente.

(P.) Tenemos entendido que el disco de Pangea lo grabaste con Warner Music, ¿Cómo fue ese primer encuentro?

(R.) El primer disco lo grabé con Warner y para el segundo todo estaba hilvanado ya, hasta contamos con la colaboración de gente de la Warner Music de Reino Unido.

Pero la historia del primero fue que yo lo había grabado con la real Filarmónica de Galicia y no encontraba quien me editara el disco. Mandé la información a gran cantidad de sitios y no había interés. Hasta que un día por Facebook vi algo de Warner y les mandé un mensaje presentándome y la demo de mi trabajo. A los tres días obtuve una respuesta y a partir de ahí surgió todo. Salió tan bien que vamos por la grabación del tercer disco.

(P.) En el comienzo de la entrevista has denominado tú música como cinematográfica, ¿Introduces algún elemento visual en tus conciertos o has pensado en hacerlo?

(R.) De hecho, lo tenemos ya. Cuando interpretamos Pangea para un público más joven tenemos unas animaciones que representan el movimiento de los continentes. Es verdad que a veces se han hecho espectáculos con mucha producción e iluminación, pero funciona muy bien lo simple. Teniendo un auditorio y un micrófono para explicar los instrumentos, creo que es más que suficiente para poder alcanzar la meta: evadirse de todo y salir del concierto emocionado.

Si no me emociono en un concierto, no consigo emocionar al público. Quiero que la gente se impregne de energía en mis conciertos.

(P.) Bueno Abraham, te damos las gracias por habernos regalado parte de tu tiempo. Como tú mismo has dicho, viajas a otros países lejanos con el objetivo de aprender a construir, o directamente conseguir, instrumentos, ¿Podrías, a modo de cierre, contarnos si tienes algún viaje próximo en mente o alguna anécdota que puedas contarnos?

(R.) Muchas gracias a vosotras, es un placer haber podido venir aquí. Bueno he comentado en otras ocasiones que viajé a Rumanía en busca de pueblos dónde Bartók encontró esas melodías tan evocadoras. Mi objetivo era encontrar los instrumentos utilizados y en un principio iba a volver con las manos vacías. Cuando quedaban unos días para mi regreso, me hice amigo de un señor que vendía leche y al final, pese a no hablar el mismo idioma, le pude explicar lo que andaba buscando. Al comentárselo me dijo que no me preocupase más, que los instrumentos que quería me los iba a hacer él y así lo hizo.

Como colofón de esta entrevista le preguntamos qué opinaba sobre la formación que se imparte actualmente en los conservatorios de España. Para el músico, la labor de los conservatorios es muy beneficiosa en cuanto al aprendizaje del lenguaje musical, la técnica instrumental y la disciplina diaria de dedicación que requiere. No obstante, si él pudiera dirigir un centro de enseñanza musical, abogaría por un primer contacto vocal, sin instrumentos. Tampoco "hipotecaría" a cada niño a un solo instrumento ya que cree que lo ideal es que fueran multiinstrumentistas para poder elegir el instrumento con el que se sientan más a gusto. Respecto a la teoría, iría totalmente unida a la interpretación

PREGUNTAS EXTRESS

¿Música clásica o música tradicional?

–Las dos

Tema favorito del disco

–Armenia

Si no fueses músico, ¿Qué serías?

–Biólogo

Teoría sin práctica o práctica sin teoría

–Las dos

Baiuca o Tanxugueiras

–Tanxugueiras

Tema menos favorito del disco

–Ninguno

¿Te lavas los dientes antes de tocar?

–Si tengo tiempo, sí.

Cantante favorito

–Louis Armstrong

Si sólo pudieses tocar un instrumento toda la vida, ¿Cuál sería?

–Me gustaría envejecer tocando el arpa.

Caña o bisel

–Bisel, pero la caña suena mejor.

ReCOS

Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León
Vol. 14 (abril 2023), pp. 137-138. ISSN: 2340-2032

CURES

El nuevo dúo salmantino de música electrónica

Hugo Curto y Víctor Grande (Coscyl)

La música electrónica pop comenzó sobre los años 70 gracias al grupo alemán *Kraftwerk,* entre otros grupos, que además se influencian entre sí, donde las canciones estaban creadas a través de instrumentos electrónicos gracias a sintetizadores, mezcladores, secuenciadores y un sinfín de técnicas digitales.

Hugo Curto y **Víctor Grande** son dos jóvenes músicos que años atrás comenzaron un proyecto, en el cual cada uno sumaba todo lo que había aprendido, tanto autodidácticamente como por la experiencia propia o gracias a clases recibidas.

Hugo Curto inició sus primeras composiciones en este estilo de música, probando sonidos sintetizados con un ordenador y muchos conocimientos en torno a la armonía musical. Poco a poco comenzó a hacer sus canciones más largas y con

mayor complejidad que las primeras, añadía sonidos grabados los cuales podía *samplear* y así crear melodías propias, a la vez que añadía sonidos y ruidos externos que creaba con su propio sintetizador para darle un color distinto y más completo a sus creaciones.

Víctor Grande siguió el mismo proceso de aprendizaje, partiendo de los estudios sobre la armonía creando melodías acompañadas, a partir de instrumentos sintetizados y pregrabados junto a otros sonidos. Poco a poco buscaba una estética minimalista pero que siguiese las sonoridades de la música actual.

Se conocen gracias a sus estudios en el **Conservatorio Profesional de Música de Salamanca**, en el que interpretaban música juntos y con el tiempo ambos se dieron cuenta que les gustaba hacer el mismo tipo de contenido. Cada uno tiene su estilo, pero se compenetran muy bien y podían trabajar juntos.

Poco tiempo después, se juntaron para hacer sus primeras canciones. Después de un par de años, el 10 de febrero de 2023, hicieron su primer lanzamiento en todas las plataformas digitales como Spotify, YouTube o Apple Music con el nombre de ¨Blind¨.

El nombre del dúo, **Cures**, no hace referencia a su significado en inglés, sino que se trata de una mezcla entre sus apellidos referentes a sus madres ya que querían por otra parte, con este tipo de simbología, hacer este tipo de detalles.

CuReS

Enlace a **Spotify**: https://open.spotify.com/artist/4w1NzBMGgqtl3TMUEvKGfa?si=mYeFAJl4Tu2pYiHm0UipAA

Enlace al **primer Single**: https://open.spotify.com/track/51b5lgBUdJX6Ij9mGL7K4d?si=218c30f4c6c54b32

Enlace a la ***red social:*** ***https://www.instagram.com/cures.music/***

ReCOS
Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León
Vol. 14 (abril 2023), pp. 139-143. ISSN: 2340-2032

1500 palabras

En las artes modernas se escupe tanta fresca negatividad que el pensamiento del «placer artístico» desaparece.
(Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica* 1983)

Nos gustaban aquellos conciertos en donde los intérpretes aparecían en una sala en penumbra.

–Imagínate la vida de un pianista, yendo de teatro en teatro y conociendo las ciudades europeas –me decías, y me imaginaba arrastrando la maleta por el pasillo de un aeropuerto.

* * *

1

La referencia de **Sloterdijk**, que no es sino una crítica a las élites artísticas, a los intérpretes y a los comisarios de exposiciones retoma una vieja tesis de la Escuela de Frankfort: el arte –al perder toda capacidad de provocar algún tipo de afecto– se ha convertido en un medio más para la producción de mercancía y de objetos de lujo.

El autor sospecha que los espectáculos del presente no recuperan un tono de frescura, si no es al precio de pactar con el esnobismo, o de buscar el aplauso de una élite de conocedores… o de fetichistas.

Por eso resulta significativo observar cómo los conciertos caminen hermanados junto al aniversario de los compositores, recolocando piezas del pasado, como si los intérpretes descansaran en un museo.

A pesar de que sus fines originarios han sido rebasados, formamos a los futuros artistas dentro de instituciones especializadas. Se podría cuestionar si no se autorreproducen.

2

Traigo a reflexión las obras de arte, aquellos «monumentos» al espíritu humano que **Jean-Jacques Rousseau** hiciera objeto del *Discurso* con el que obtuvo el premio de la Academia de Dijon en 1750. Decía el filósofo francés que solo habría que permitir entregarse al estudio de las ciencias y de las artes a los *genios* –«a ese reducido número al que corresponde elevar monumentos a la gloria del espíritu humano»–, dejando fuera a la gente común.

Existen «genios». Y donde mejor se expresa su rareza, que permanece escondida, es dentro de los grupos de artistas, lugares que exigen a los creadores expresar un estado mental puro y producir algo de calidad suficiente como para aislar al artista, pongamos un ejemplo, respecto de los hombres de ciencia[1].

* * *

Quienes hablan de la experiencia creativa, los *creadores de público*, insisten continuamente en que el arte refina nuestra sensibilidad y revela verdades que están más allá de la ciencia.

Cuando le preguntan a **Terry Eagleton** (*La estética como ideología* 1990) por la práctica artística, responde que se integró dentro de las formas de intercambio más propias de la lógica del espectáculo: el arte existe «para aquellos que disponen del gusto para apreciarlo y del dinero para comprarlo»[2]. Con ello se desdibuja su estatus: ser una de las pocas formas de actividad que queda por instrumentalizar.

El precio de vivir el arte como entretenimiento es despojarle de todo potencial crítico.

El diagnóstico de Eagleton es que el arte se atavía con la libertad propia de los artículos de consumo; perdiendo así toda otra función legitimadora. Se petrifica otro modo de existencia.

1 J. Carey (2007). *¿Para qué sirve el ARTE?* Barcelona, Debate, pág. 25.

2 T. Eagleton (2011[1990]). *La estética como ideología*. Madrid, Trotta, pág. 449.

El desinterés del público corre parejo a que muchos objetos artísticos –los dotados de *aura*, la cualidad de producir experiencias únicas– sobreviven en un mundo en donde la información ha aniquilado toda potencia utópica. Utiliza gestos trasgresores, de acuerdo. Lo hace para recordarnos que el arte existe.

La sensación de *volatilización* que acompaña a la experiencia artística corre pareja a la sensación de que «distrae a la gente de las cosas importantes». Si no dependiéramos de la palabra *arte*, se hablaría de «zonas de expansión de conocimiento», lugares en donde realizar experiencias inesperadas que no pueden ofrecer otras metodologías de conocimiento. Es decir, si se desea recuperar una función renovadora, el arte debería inventar *líneas de fuerza* individuales o colectivas. Según **José Luis Brea**, proponer nuevos dominios de producción significante[3].

3

* * *

No se trata de preguntar cómo es «el genio artístico» que ha de formar una institución educativa sino de problematizar qué modos de ser artista que se forjan en su seno.

¿Qué es lo que determina elegir unas, y no otras, formas de experiencia?

¿En qué se convierte una existencia escolarizada que silencia otras experiencias formativas mediante «discursos que abonan el suelo de la normalidad instituida»[4]?

3 J.L. Brea (2002). *La era postmedia*. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales. Salamanca, Centro de Arte, págs. 13-ss.

4 F. Jódar (2007). *Alteraciones pedagógicas*. Educación y políticas de la experiencia. Barcelona, Laertes, págs. 20-21.

En lo que toca a la adaptación a un mundo de cambios y contrastes, la *pedagogía artística* no socava ninguna forma de transmisión cultural: ni siquiera las que ya se han visto erosionadas por la historia. Ahora bien, si la educación solo capacita para dar respuesta a preguntas que ya fueron hechas... está «condenada a perpetuarse», ajena a su contexto social.

Si se abandona el interés por fomentar la imaginación y por contribuir al cambio social, la práctica del arte poco se diferencia de la organización de *servicios sociales genéricos*. Solo trata de perpetuar el funcionamiento estable de la sociedad; no realiza gestos de resistencia; tampoco se opone a los clichés de un lenguaje convenido. En este sentido, el arte es una realidad académica y la escuela un espacio de reproducción social.

Tarea del educador es despertar a las personas a través de *actos simbólicos* y prácticas que se sitúen en constante estado de definición, sin adquirir una fórmula aprehensible.

4

¿Qué experiencias de conocimiento tienen cabida si la educación se narra desde un juego de lenguaje doctrinal?

El análisis de **Luis Camintzer** discurre en estos términos: la educación artística no debería ser una actividad reservada para unos «pocos obreros exquisitos que trabajan para unos pocos millonarios que quieren ser exquisitos»[5]. Su función sería explorar los medios técnicos en una etapa previa a su aplicación práctica; mostrar lo nuevo; transitar «del conocimiento al desconocimiento como si estrenáramos un juego» o elaborar preguntas que no han tenido una solución anterior.

Podemos ahora postular que la práctica artística y la creación no consisten en reproducir y fijar lo que hay, sino en introducir opciones con las que subvertir la *repetición cíclica*. Evitar la conmemoración ritual que «se limita a exhibir las estructuras de la institución […] las formas de venerar al genio y las reglas del juego»[6]. Evitar la celebración de lo que hay.

5 L. Camnitzer (2017). "Ni arte ni educación", en *Ni arte ni educación*. *Una experiencia en la que lo pedagógico vertebra lo artístico*. Madrid, Los Libros de la Catarata.

6 S. Martínez Luna (2017). "*Ni/ni*: 'entrelugares' del arte y la educación", en *Ni arte ni educación...*, pág. 32.

Para dejar de administrar la práctica artística en función de fines estéticos, la democratización de la cultura no necesita patrocinar *excursiones culturales*. Proponemos, en cambio:

- Hacer accesibles las obras de la historia del arte intensificando nuevos «focos de subjetivación».
- Reflexionar sobre los mecanismos de producción social, sus «excesos de sentido» y sus «lógicas de pertenencia», sin necesidad de respetar –como intocables– antiguos órdenes de la autoridad o del deseo.
- No enfatizar la *enseñanza* (transmisión de información y entrenamiento) sino estimular el *aprendizaje*. Promover una política cultural que no esté «al servicio de los creadores, de los artistas profesionales y de las vanguardias que subvenciona […] sino al de los conservatorios, las escuelas municipales de música y otras academias»[7].
- No es función del Estado –dicen **Lipovetsky y Serroy** (2010)– «perpetuar las situaciones de hecho [o] las ventajas adquiridas y funcionarizar a los artistas». La ayuda pública «no debería tener más fin que hacer que la creación sea *accesible para todos*».

Tal es la lógica de Lipovetsky y Serroy.

5

7 G. Lipovetsky; J. Serroy (2010). *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, Barcelona, Anagrama, págs. 203-ss.

ReCOS
Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León
Vol. 14 (abril 2023), pp. 144-186. ISSN: 2340-2032

EDICIÓN CRÍTICA

Alumnos de la especialidad de **Musicología**
Dr. **Joseba Berrocal Cebrian**.

Alejandro Caballero (2022)

Falla, Manuel de. *Piezas españolas*: No. 2. Cubana (para trompeta y piano).

Jesús Arnau (2021)

Falla, Manuel de. *Siete canciones populares españolas*: No. 1. 'El paño moruno' (piano).

_____ . *Siete canciones populares españolas*: No. 3. 'Asturiana' (piano).

Paloma Torrellas (2020)

Liszt, Franz. *Consolations* Nos. 1 & 2 (dos guitarras).

Estrella Chacón (2021)

Reinecke, Carl. *Introduzione ed Allegro Appassionato* Op. 256 (viola).

_____ . *Introduzione ed Allegro Appassionato* Op. 256 (violín).

FALLA

Cubana

Pièces espagnoles

TRUMPET & PIANO ARRANGEMENT

Trumpet B♭

Arr. Alejandro CABALLERO ALBA

Salamanca 2022

FALLA

Cubana

Pièces espagnoles

TRUMPET & PIANO ARRANGEMENT

Trumpet B♭

Arr. Alejandro CABALLERO ALBA

Salamanca 2022

Preface

Cubana is the second of the *Four Spanish Pieces* composed in 1908 by Manuel de Falla (1876-1946) at the age of 33, during his stay in Paris. The work premiered at the Salle Érard by the Catalan pianist Ricardo Viñes. The pieces were published in 1909 by the French publisher Jacques Durand thanks to a recommendation of Claude Debussy and Maurice Ravel, composers who helped the Cádiz-born musician integrate into the Parisian intellectual environment.

Alejandro CABALLERO ALBA
Salamanca 2022

Introducción

Cubana es la segunda de las *Cuatro piezas españolas* compuestas en 1908 por Manuel de Falla (1876-1946) a la edad de 33 años, durante su estancia en París. La obra se estrenó en la Sala Érard interpretada por el pianista catalán Ricardo Viñes. Las piezas fueron publicadas en 1909 por el editor francés Jacques Durand gracias a la recomendación de Claude Debussy y Maurice Ravel, compositores que ayudaron al músico gaditano a integrarse en el ambiente intelectual parisino.

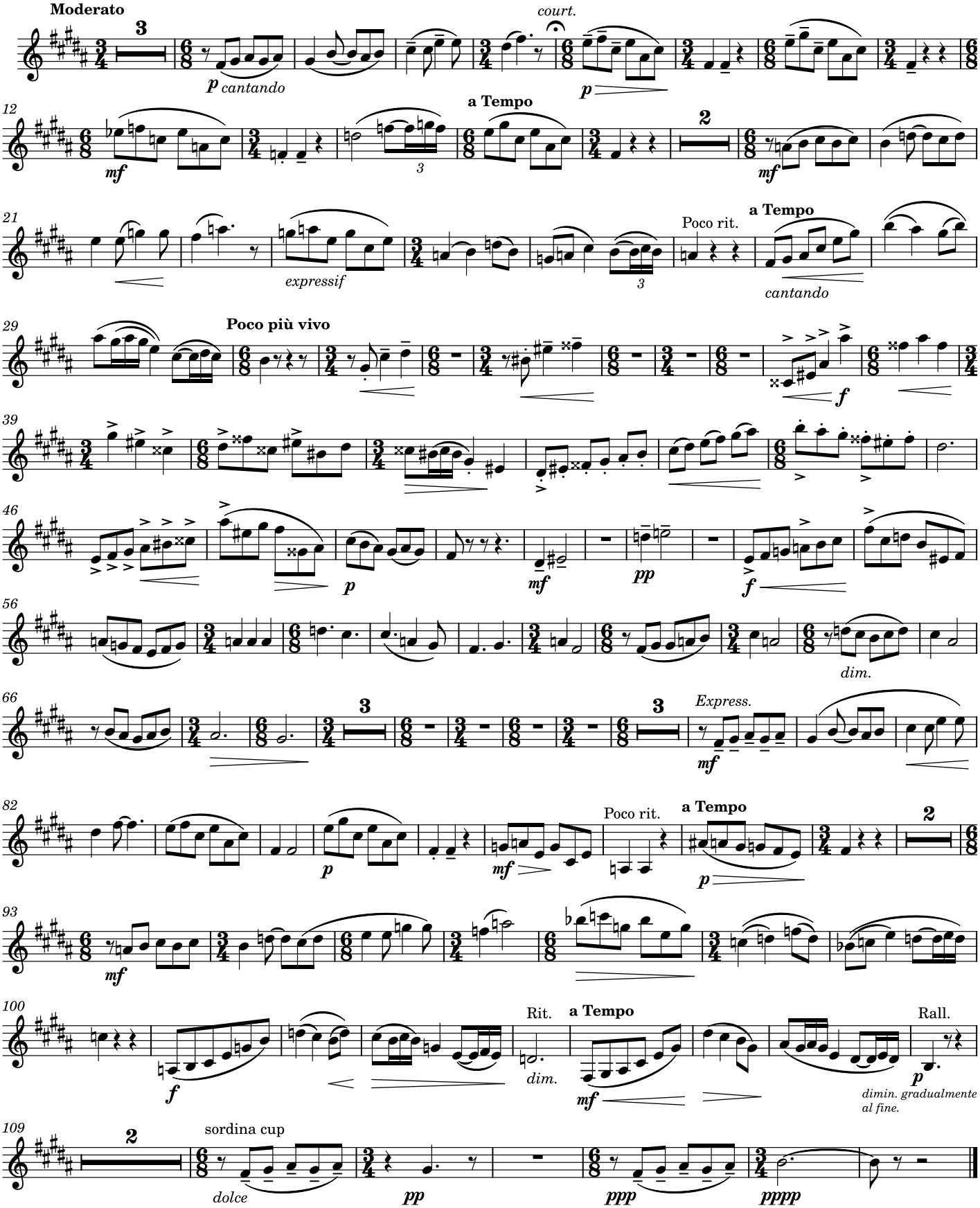
Alejandro CABALLERO ALBA
Salamanca 2022

Trumpet B♭

Cubana

Pièces espagnoles

Manuel de Falla
(1876-1946)

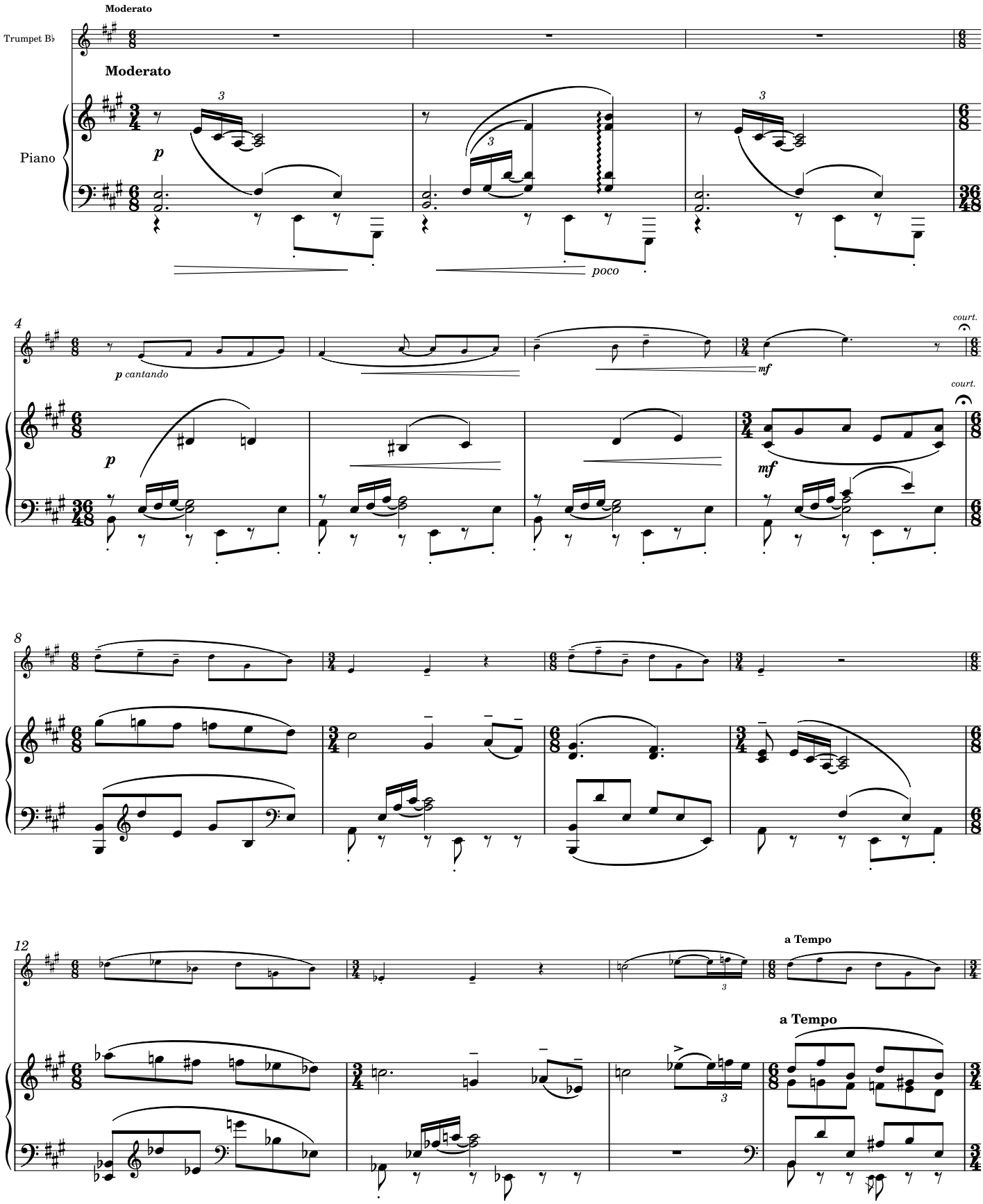


Orig. FALLA, Manuel de. *Piéces espagnoles*. "No. 2, Cubana". Paris, Durand & Fils, 1909.
Arr. for trumpet B♭ & piano by Alejandro CABALLERO ALBA. Salamanca, 2022.
Dpto. de Musicología, Conservatorio Superior de Castilla y León
caballeroalba.alejandro@gmail.com
Non-commercial copying welcome

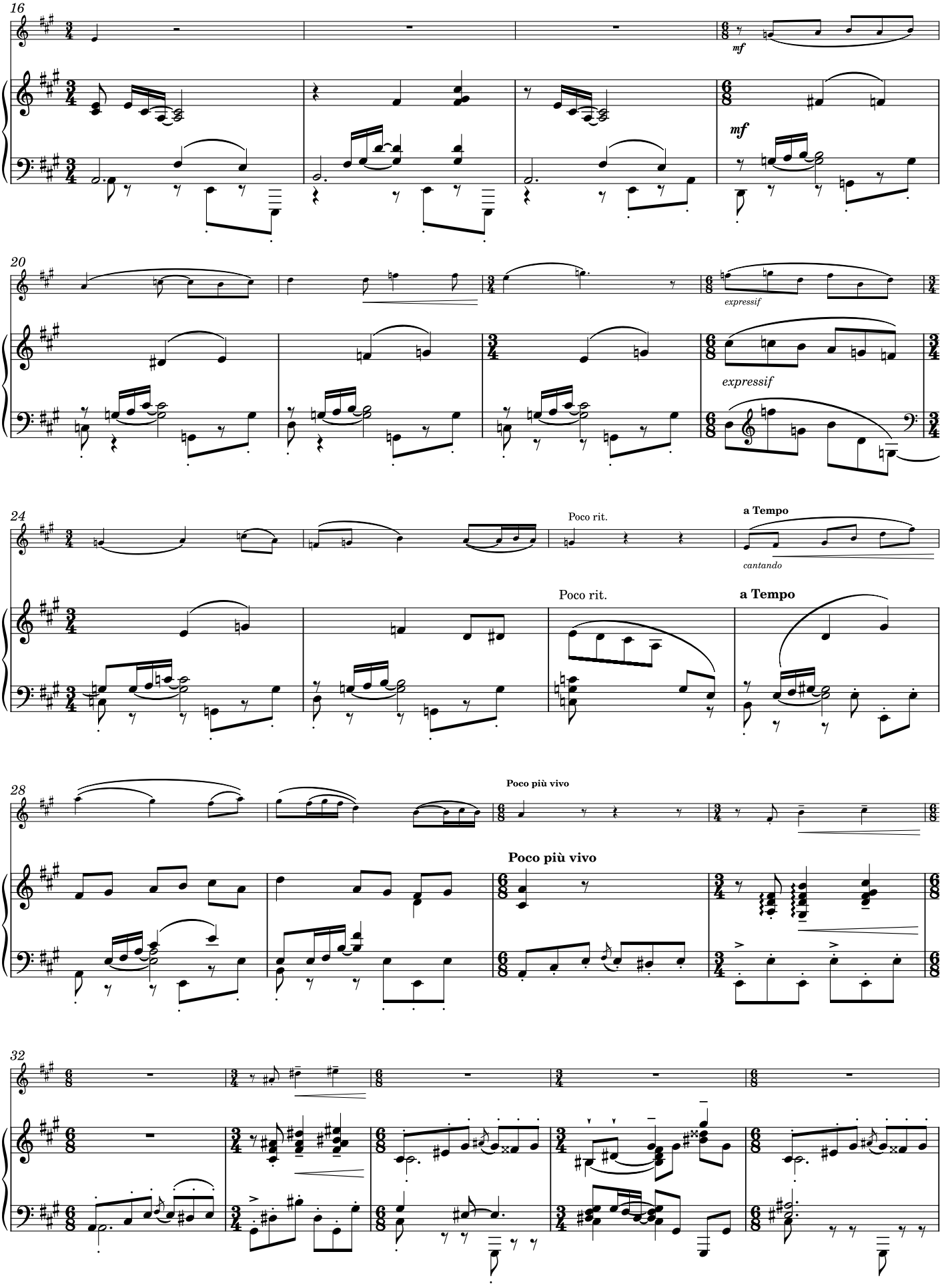
Cubana

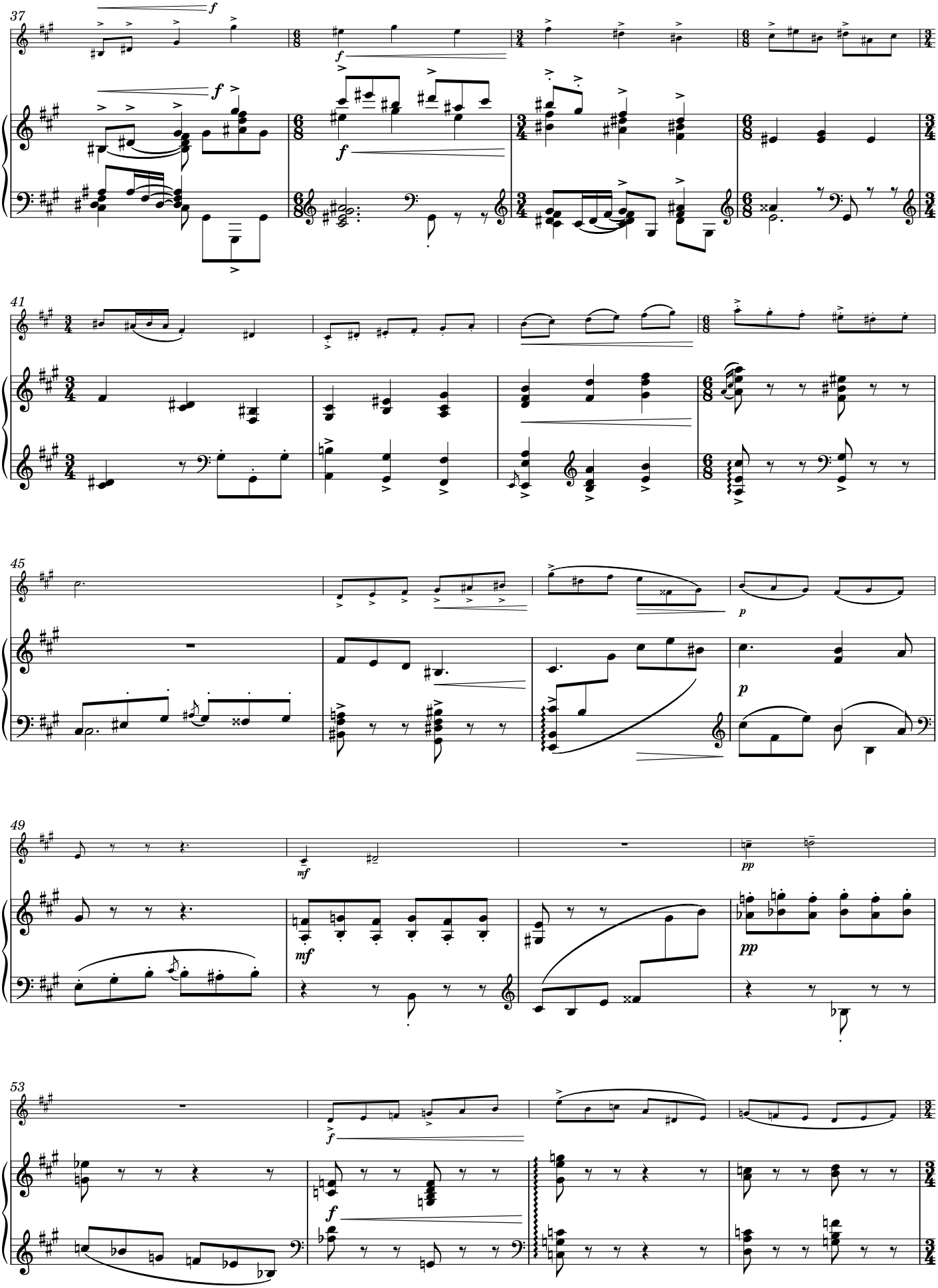
Piezas españolas

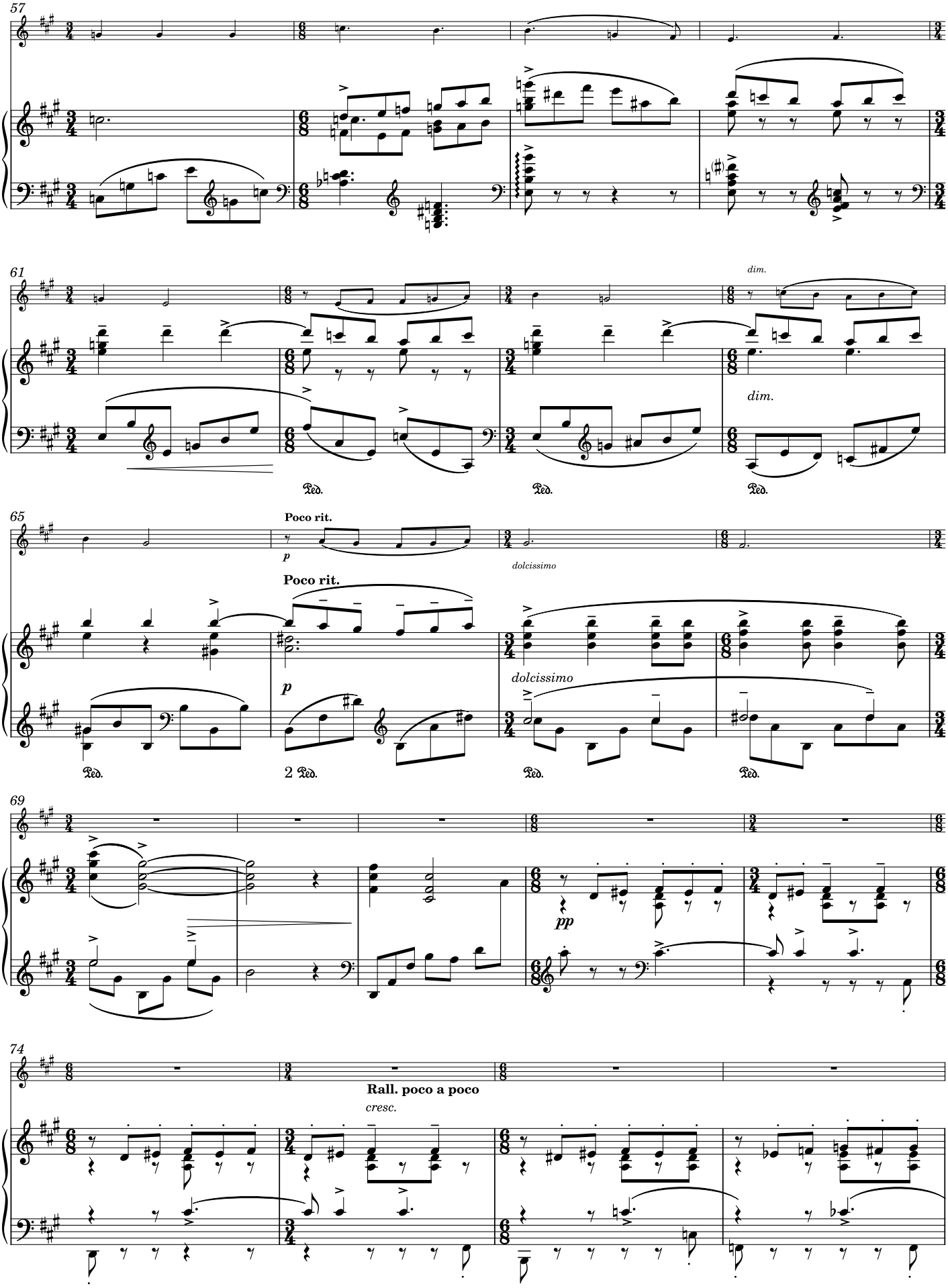
Manuel de Falla
(1876 -1946)

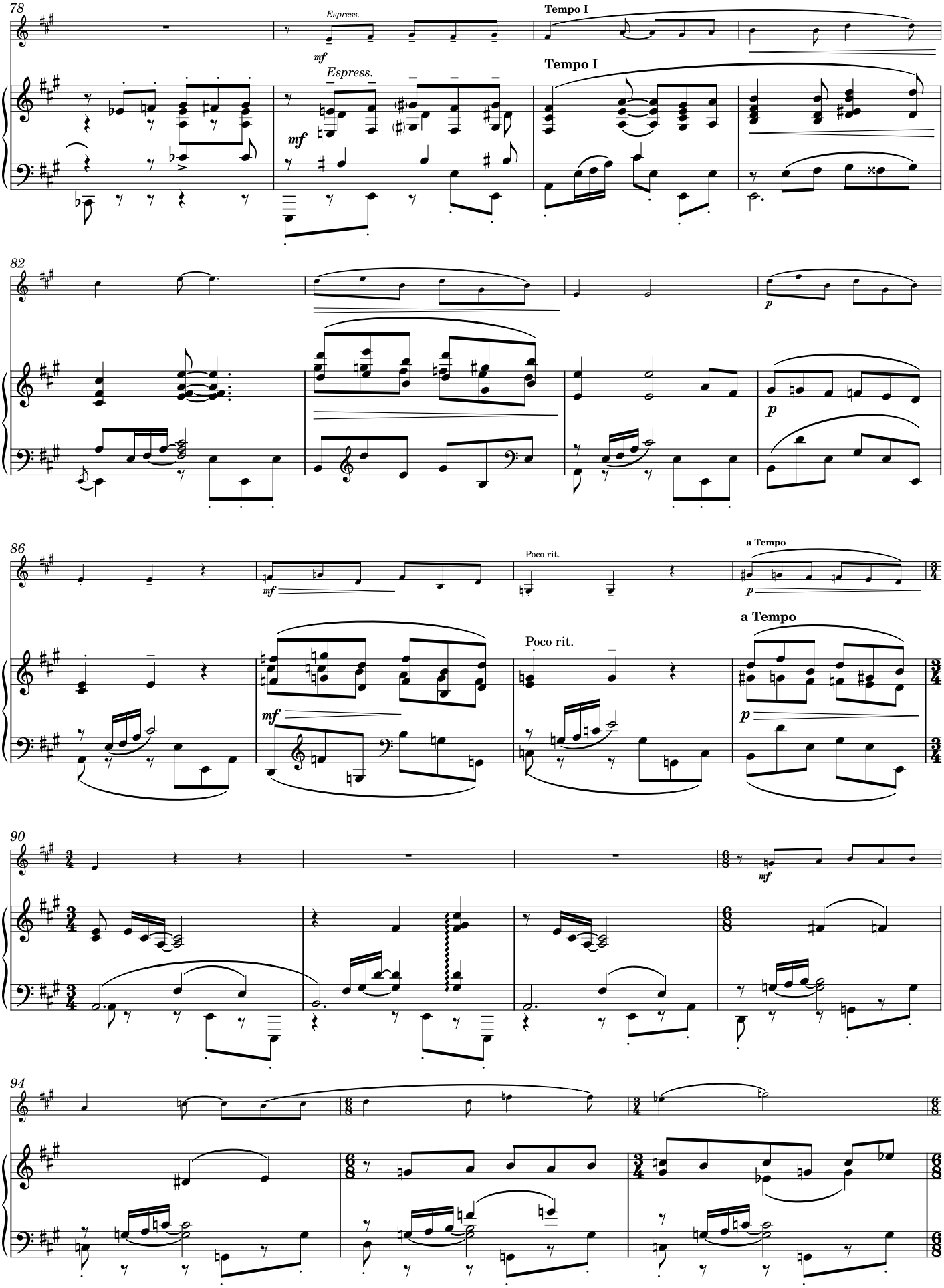


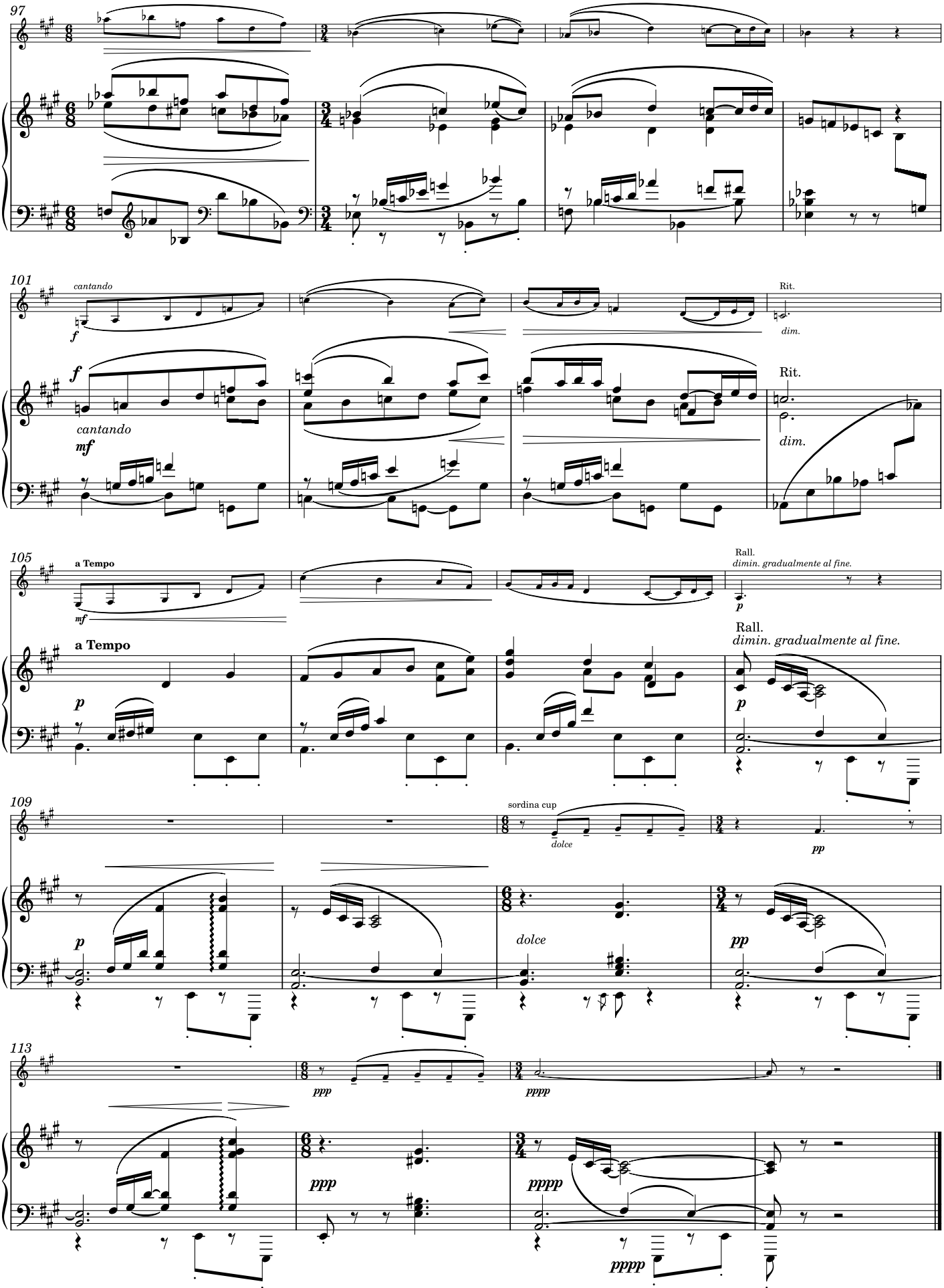
Orig. FALLA, Manuel de. *Piéces espagnoles*. "No. 2, Cubana". Paris, Durand & Fils, 1909.
Arr. for trumpet B♭ & piano by Alejandro CABALLERO ALBA. Salamanca, 2022.
caballeroalba.alejandro@gmail.com
Dpto. de Musicología, Conservatorio Superior de Castilla y León
Non-commercial copying welcome


16
mf
mf
20
expressif
expressif
24
Poco rit.
a Tempo
cantando
Poco rit.
a Tempo
28
Poco più vivo
Poco più vivo
32


37
41
45
49
53


57
61
dim.
dim.
Ped.
Ped.
Ped.
65
Poco rit.
p
dolcissimo
Poco rit.
p
dolcissimo
Ped.
2 Ped.
Ped.
Ped.
69
pp
74
Rall. poco a poco
cresc.


78
Espress.
mf
Espress.
mf
Tempo I
Tempo I
82
p
p
86
mf
Poco rit.
a Tempo
p
Poco rit.
a Tempo
mf
p
90
mf
94


97
101
cantando
f
cantando
mf
Rit.
dim.
Rit.
dim.
105
a Tempo
mf
a Tempo
p
Rall.
dimin. gradualmente al fine.
p
Rall.
dimin. gradualmente al fine.
109
sordina cup
dolce
pp
p
p
dolce
pp
113
ppp
pppp
ppp
pppp
pppp

Manuel de Falla

Siete canciones populares españolas

I. El paño moruno

arr. Piano solo

Ed. Jesús Arnau

Salamanca, 2021

Manuel de FALLA

Siete canciones populares españolas

I. El paño moruno

arr. Piano solo

Ed. Jesús ARNAU Salamanca, 2021

Foreword

Manuel de Falla is one of the most important musical figures of the European 20th century, both for the relevance of his works and for the influence that his work has had on later generations.

One of the composer's first great successes was the opera *La vida breve*. This work was composed for the 1905 competition of the *Real Academia de Bellas Artes* in Madrid, where it won the first prize. However, it did not find a theatre to premiere it. The first time it was performed public was in Nice in April 1913 with considerable success, being translated into French by Paul Milliet. Performances in Spain began in 1914. These improved the composer's finances and gave him time to devise his next projects.

With the outbreak of WWI, the composer returned to Madrid where he composed *Siete canciones populares españolas*. This original piece for piano and voice was premiered in January 1915 at the *Ateneo* in Madrid on the occasion of a tribute to Turina and Falla. These songs were performed by the great zarzuela soprano Luisa Vela with Falla playing the piano.

Siete canciones were dedicated to Ida Godebska, hostess of one of the most famous Parisian gatherings at the beginning of the century. Musicians such as Debussy, Satie, Stravinsky, Granados... could regularly be found at these gatherings.

Siete canciones is one of many examples of the use of the popular acquis in the space of academic music standards. Spanish folklore is used by Falla as a return to his roots. The material used comes from different corners of the Spanish geography, and both its spirit and its text belong to the Hispanic folklore. However, Falla makes an authentic act of musical recreation, bringing together the essence of the source material with the impressionist aesthetics so trendy in Paris.

The first movement, *El paño moruno*, comes from the region of Murcia. The text of this piece speaks of the social contempt that was once held for a sinful woman who had lost her virginity before marriage:

Al paño en la tienda	To the cloth in the tent
una mancha le cayó;	a stain fell on it;
se vende por bajo precio	it is sold at a low price
porque perdió su valor	because it lost its value

The arrangement for solo piano has been carried out trying to preserve the material and the original Falla's purpose. It has been modified only in those measures necessary to adapt it to a more appropriate writing for the instrument and its technical capabilities.

Jesús ARNAU
Salamanca, May 2021

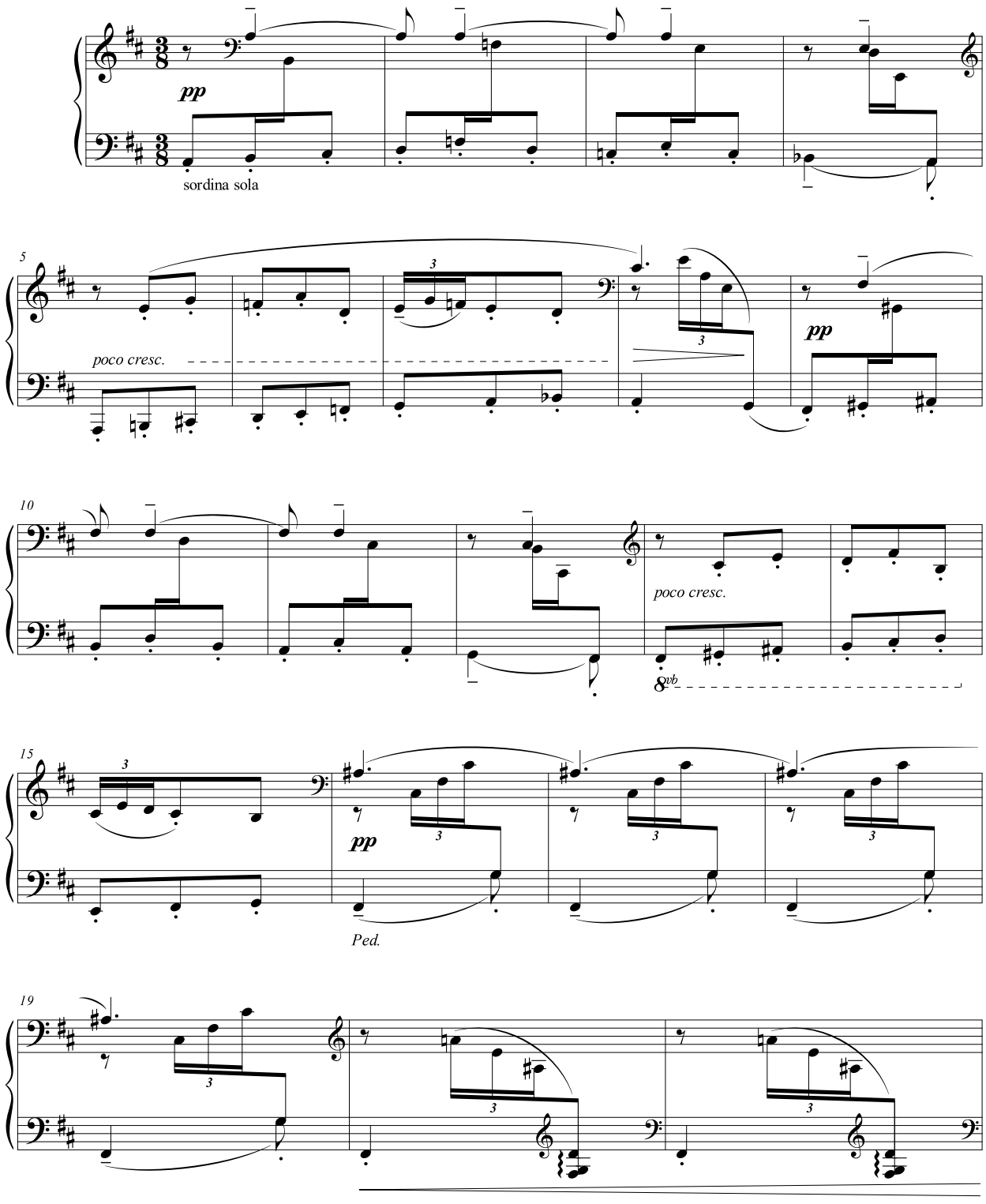
Siete canciones populares españolas

1. El paño moruno

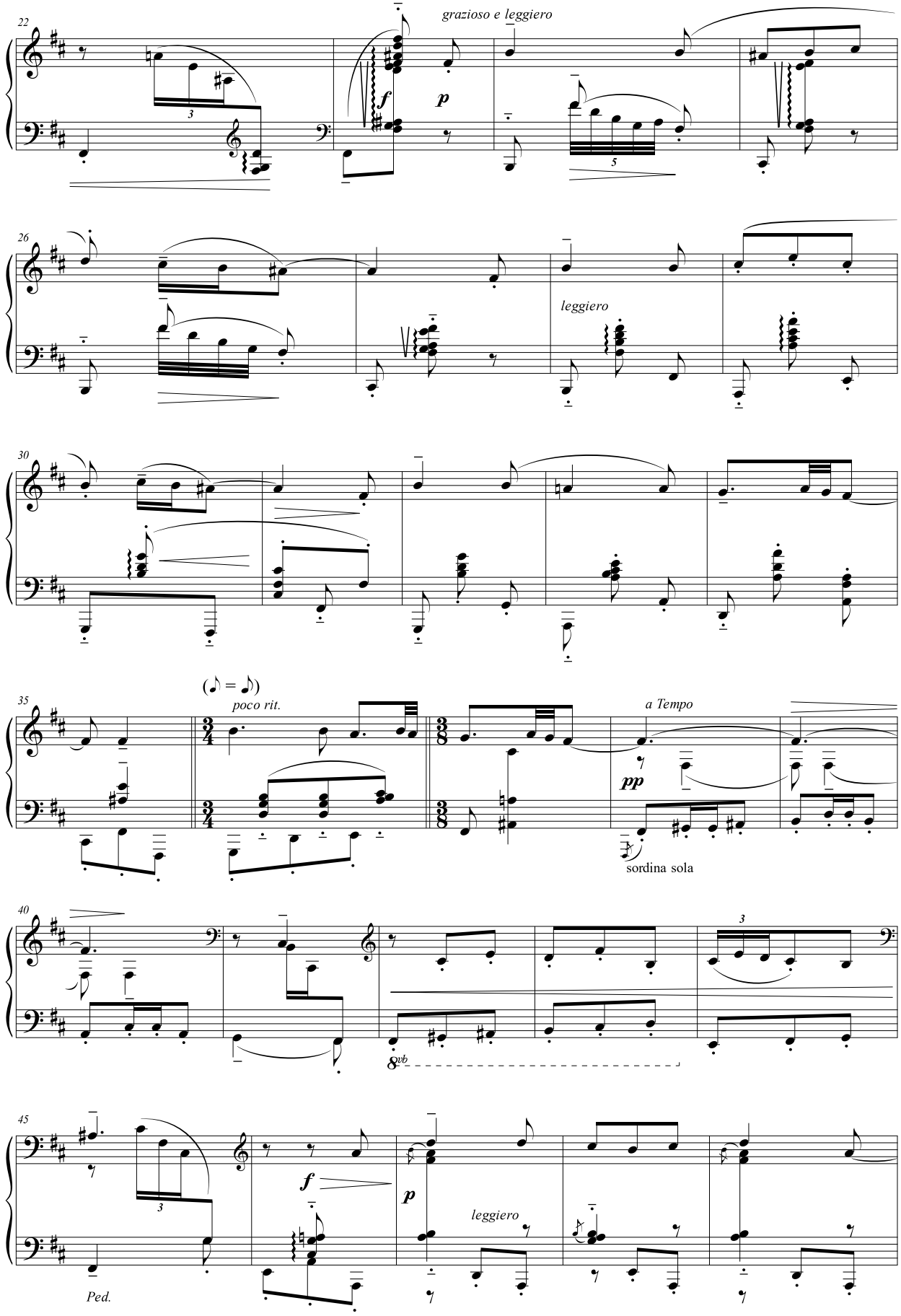
arr. Piano solo

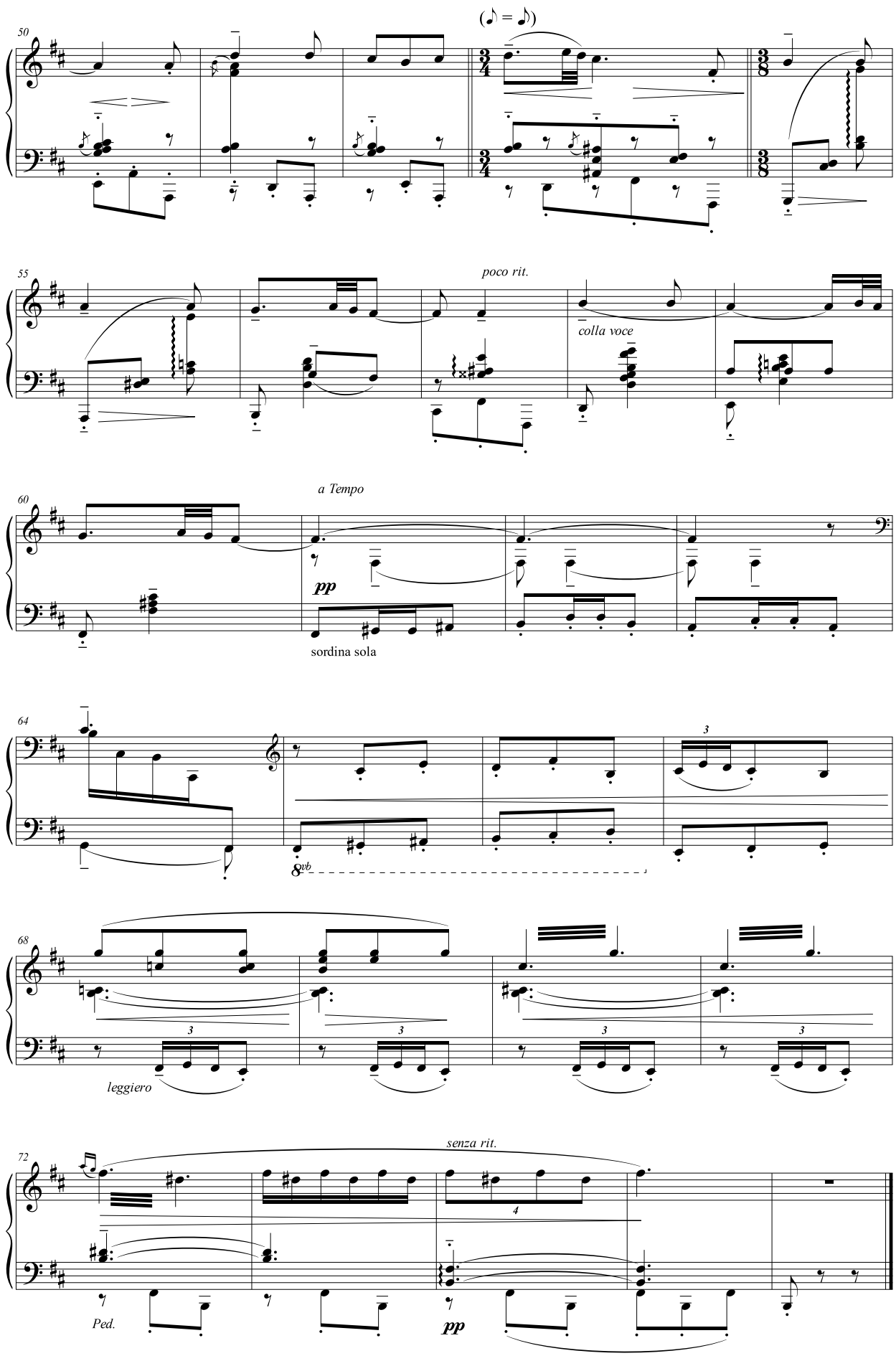
M. de Falla

Allegretto vivace (♩. = 72)



Arr. from the original FALLA, M. de. *Siete canciones populares españolas. 1. El paño moruno*. IMF 2. París: Max Echig Edition, 1922.
Ed. Jesús ARNAU, 2021 - Conservatorio Superior de Música de Castilla y León (COSCYL), Department of Musicology
jesus.arnau.music@gmail.com
Non-commercial copying welcome


22
grazioso e leggiero
f
p
26
leggiero
30
35
(♪ = ♪)
poco rit.
a Tempo
pp
sordina sola
40
8vb
45
f
p
leggiero
Ped.


(♪ = ♪)
50
55
poco rit.
colla voce
60
a Tempo
pp
sordina sola
64
8vb
68
leggiero
72
senza rit.
Ped.
pp

Manuel de Falla

Siete canciones populares españolas

III. Asturiana

arr. Piano solo

Ed. Jesús Arnau

Salamanca, 2021

Manuel de FALLA

Siete canciones populares españolas

III. Asturiana

arr. Piano solo

Ed. Jesús ARNAU Salamanca, 2021

Foreword

Manuel de Falla is one of the most important musical figures of the European 20th century, both for the relevance of his works and for the influence that his work has had on later generations.

One of the composer's first great successes was the opera *La vida breve*. This work was composed for the 1905 competition of the *Real Academia de Bellas Artes* in Madrid, where it won the first prize. However, it did not find a theatre to premiere it. The first time it was performed public was in Nice in April 1913 with considerable success, being translated into French by Paul Milliet. Performances in Spain began in 1914. These improved the composer's finances and gave him time to devise his next projects.

With the outbreak of WWI, the composer returned to Madrid where he composed *Siete canciones populares españolas*. This original piece for piano and voice was premiered in January 1915 at the *Ateneo* in Madrid on the occasion of a tribute to Turina and Falla. This piece was performed by the great zarzuela soprano Luisa Vela with Falla playing the piano.

Siete canciones were dedicated to Ida Godebska, hostess of one of the most famous Parisian gatherings at the beginning of the century. Musicians such as Debussy, Satie, Stravinsky, Granados... could regularly be found at these gatherings.

Siete canciones is one of many examples of the use of the popular acquis in the space of academic music standards. Spanish folklore is used by Falla as a return to his roots. The material used comes from different corners of the Spanish geography, and both its spirit and its text belong to the Hispanic folklore. However, Falla makes an authentic act of musical recreation, bringing together the essence of the source material with the impressionist aesthetics so trendy in Paris.

The third movement belongs to the region of Asturias in the north of Spain. The formal and melodic structure presents a particular simplicity, but not its harmony. The harmonic accompaniment shows a simple configuration but a great ambiguity from the tonal point of view. The occurrence of a leading tone-tonic turn does not appear until the final postlude. The text tries to capture the melancholy of a young woman who weeps disconsolately:

Por ver si me consolaba,
arriméme a un pino verde
por ver si me consolaba.
Por verme llorar, lloraba.
Y el pino, como era verde,
por verme llorar, ¡lloraba!

To see if it would console me,
I approached a green pine tree
to see if it would console me.
To see me cry, I cried.
And the pine tree, because it was green
to see me cry, I cried!

The arrangement for solo piano has been carried out trying to preserve the material and the original Falla's purpose. It has been modified only in those measures necessary to adapt it to a more appropriate writing for the instrument and its technical capabilities.

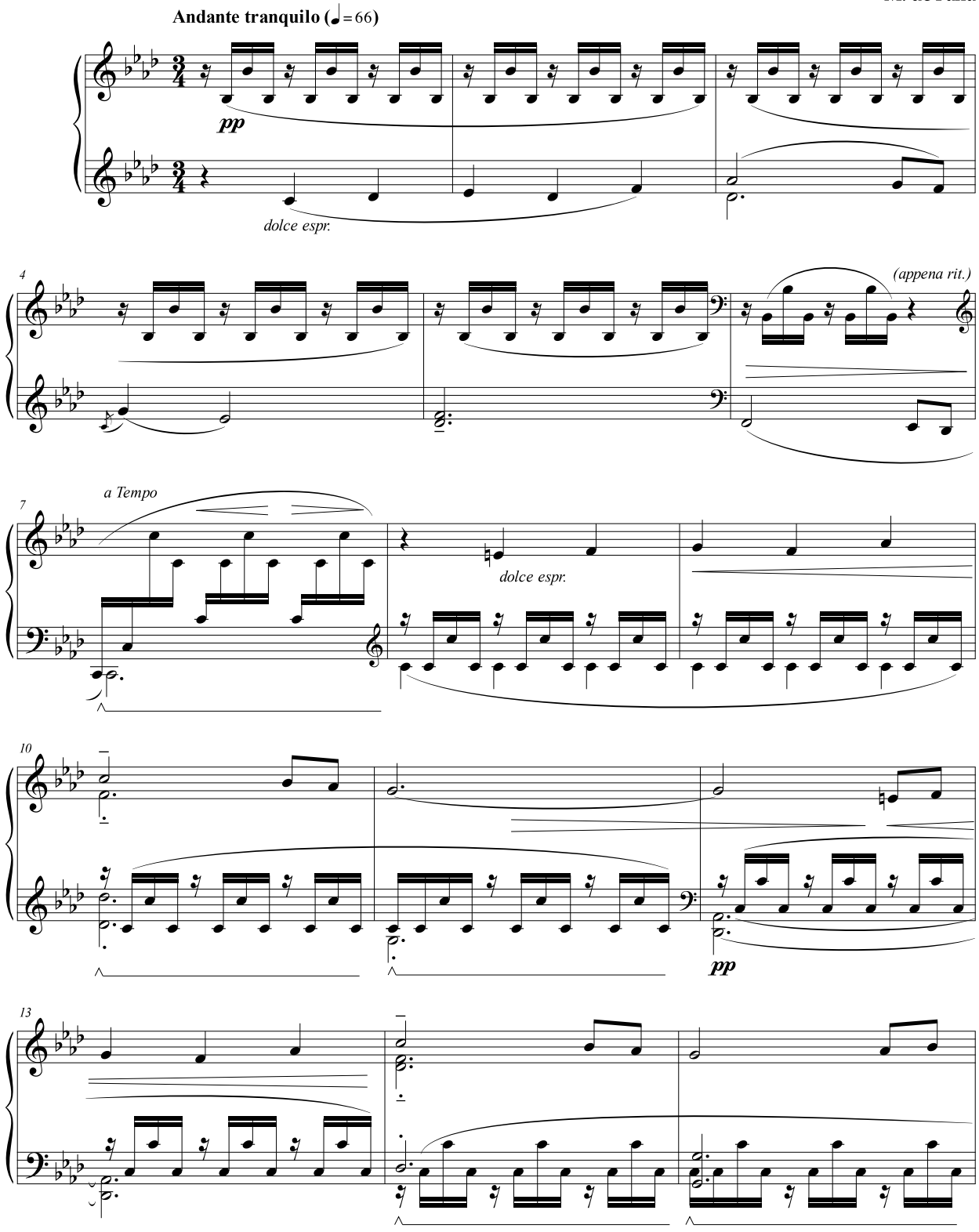
Jesús ARNAU
Salamanca, May 2021

Siete canciones populares españolas

3. Asturiana

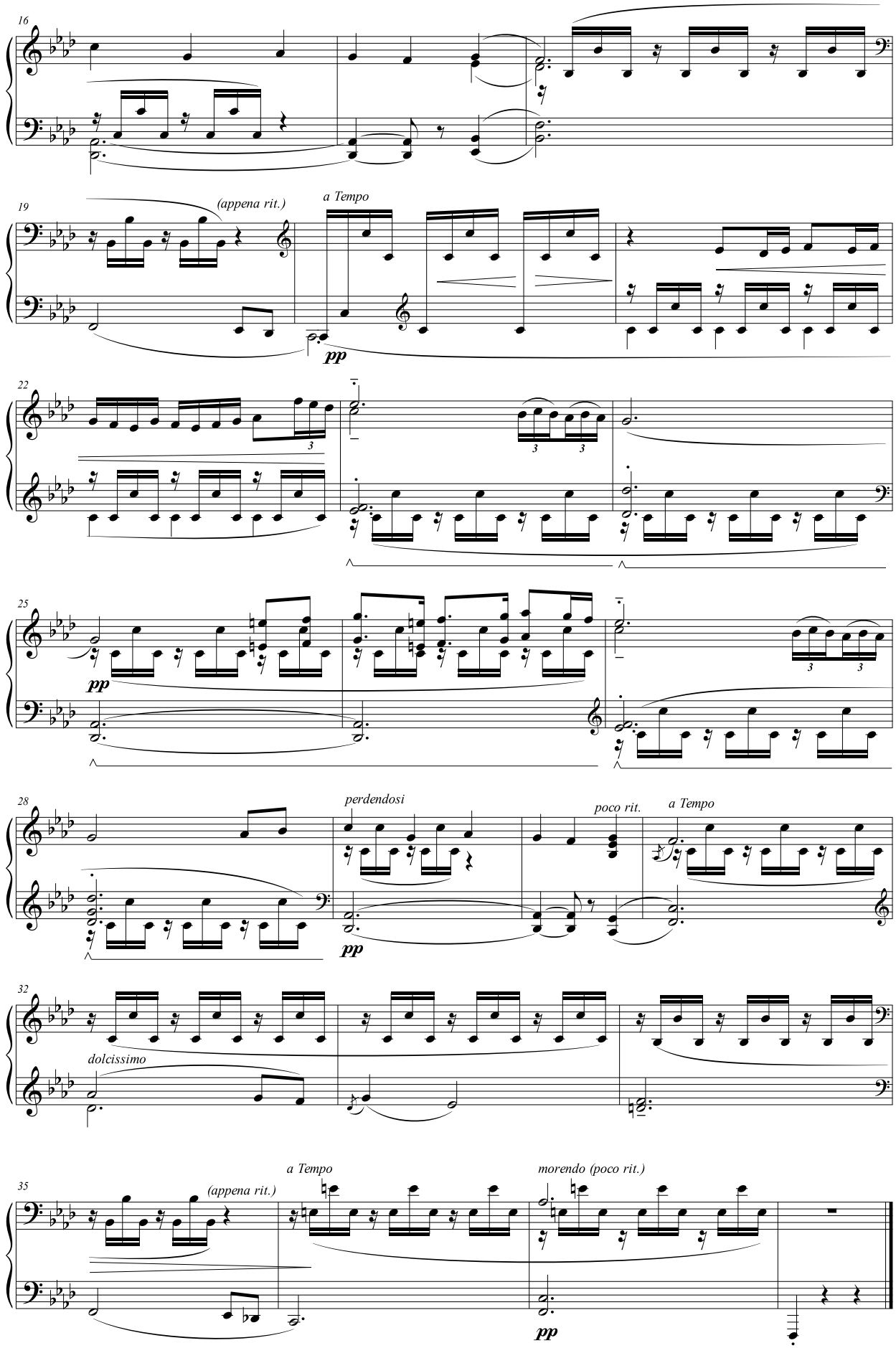
arr. Piano solo

M. de Falla



Arr. from the original FALLA, M. de. *Siete canciones populares españolas. 3. Asturiana*. IMF 2. París: Max Echig Edition, 1922.
Ed. Jesús ARNAU, 2021 - Conservatorio Superior de Música de Castilla y León (COSCYL), Department of Musicology
jesus.arnau.music@gmail.com

Non-commercial copying welcome


16
19
(appena rit.)
a Tempo
pp
22
25
pp
28
perdendosi
poco rit.
a Tempo
pp
32
dolcissimo
35
(appena rit.)
a Tempo
morendo (poco rit.)
pp

FRANZ LISZT

Consolations

pour le piano

s. 172. nº 1-2

ARRANGEMENT FOR TWO GUITARS

TRANSCRIPCIÓN PARA DOS GUITARRAS

Paloma
TORRELLAS BAJÓN

Franz Liszt (Raiding, Hungría, 22 de octubre de 1811 - Bayreuth, Alemania, 31 de julio de 1886) compuso las *Consolaciones* entre los años 1844 - 1850, etapa en la que, tras una intensa gira de conciertos, se instala en Weimar, abandonando su carrera como virtuoso del piano y concentrando toda su atención en la creación de nueva música.

La obra consta de un conjunto de seis piezas escritas para piano solo, inspiradas en el estilo musical de los *Nocturnos* de F. Chopin. Existen dos versiones de la misma:

- S. 171a (LW A111a): compuesta entre 1844 y 1849 y publicada en 1992 por G. Henle Verlag. El manuscrito se encuentra en el "Archivo Goethe- Schiller", en Weimar.
- S. 172 (LW A111b): compuesta entre 1849 y 1850 y publicada en 1850 por Breitkopf & Härtel. Se trata de la segunda versión de las *Consolaciones*. Con respecto a la primera versión (S.171a), el cambio más significativo es la sustitución de la tercera pieza "Lento, cuasi recitativo" (Mi Mayor / Do sostenido menor en S.171a), por el "Lento placido" (Re bemol Mayor en S.172). Las cinco piezas restantes mantienen sus indicaciones y tonalidades, simplificando su material.

En la presente edición aparecen transcritas para dos guitarras las *Consolaciones nº1 y nº2* de la versión S. 172. El arreglo se ha realizado sobre la 1ª edición[1] de la misma.

[1] LISZT, Franz: *Consolations pour le piano*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, pl.8085, 1850). [en línea] Disponible en: http://weblibrary.juilliard.edu/danaliszt/s172.pdf [Última consulta: 28-04-2020]

Franz Liszt (Raiding, Hungary, on october 22, 1811 - Bayreuth, Germany, on july 31, 1886) composed the *Consolations* between 1844 – 1850. In those years, after an intense concert tour, he settled in Weimar, leaving his career as piano virtuous and focusing all his attention on creating new music.

The work consists of a set of six pieces written for solo piano, inspired by the musical style of F. Chopin's *Nocturnes*. There are two versions of them:

- S. 171a (LW A111a): composed between 1844 and 1849 and published in 1992 by G. Henle Verlag. The manuscript is stored in the "Goethe-Schiller Archive", in Weimar.

- S. 172 (LW A111b): composed in 1849 and 1850 and published in 1850 by Breitkopf & Härtel. This is the second version of the *Consolations*. With respect to the first version (S.171a), the most significant change is the replacement of the third piece "Lento, quasi recitativo" (E Major / C sharp minor in S.171a) with the "Lento placido" (Re A flat major in S.172). The remaining five pieces maintain their indications and shades, simplifying their material.

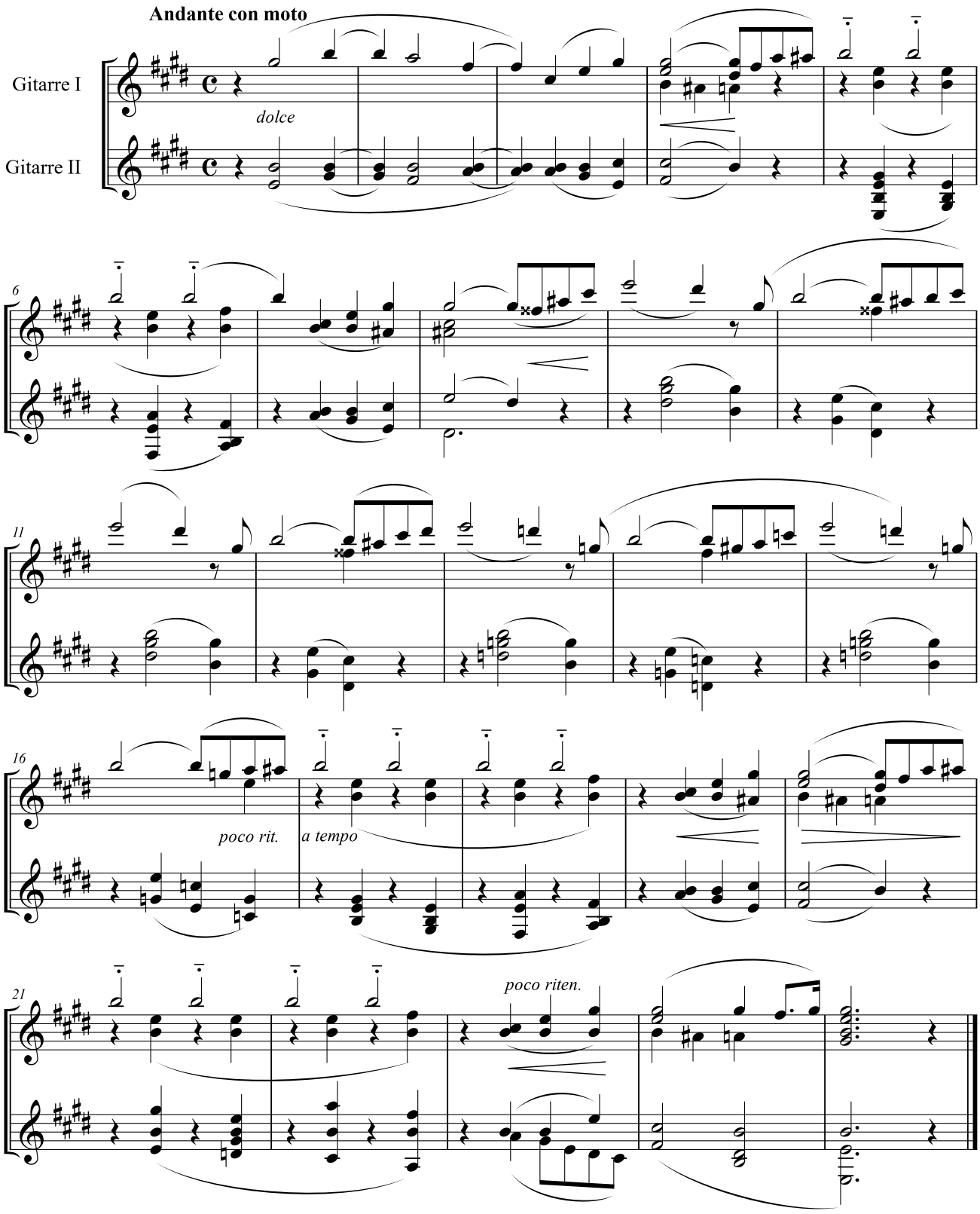
In this edition *the Consolations nº1* and *nº2* of the version S. 172 are transcribed for two guitars. The arrangement has been made on the 1st edition[2] of the same.

[2] LISZT, Franz: *Consolations pour le piano*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, pl.8085, 1850). [*online*] Available in: http://weblibrary.juilliard.edu/danaliszt/s172.pdf [Last view: 28-04-2020]

Consolations

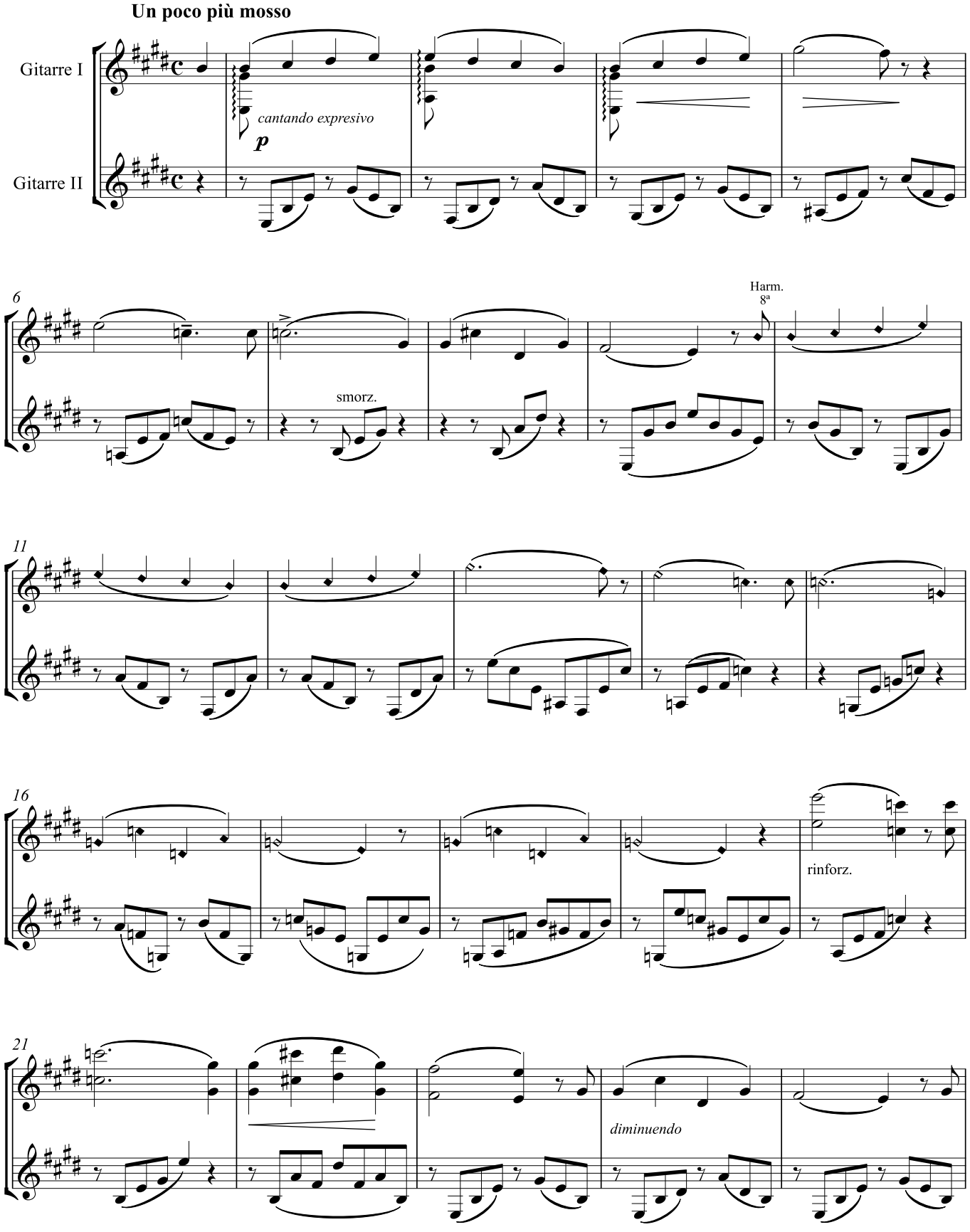
1

Franz LISZT
arr. Paloma TORRELLAS BAJÓN



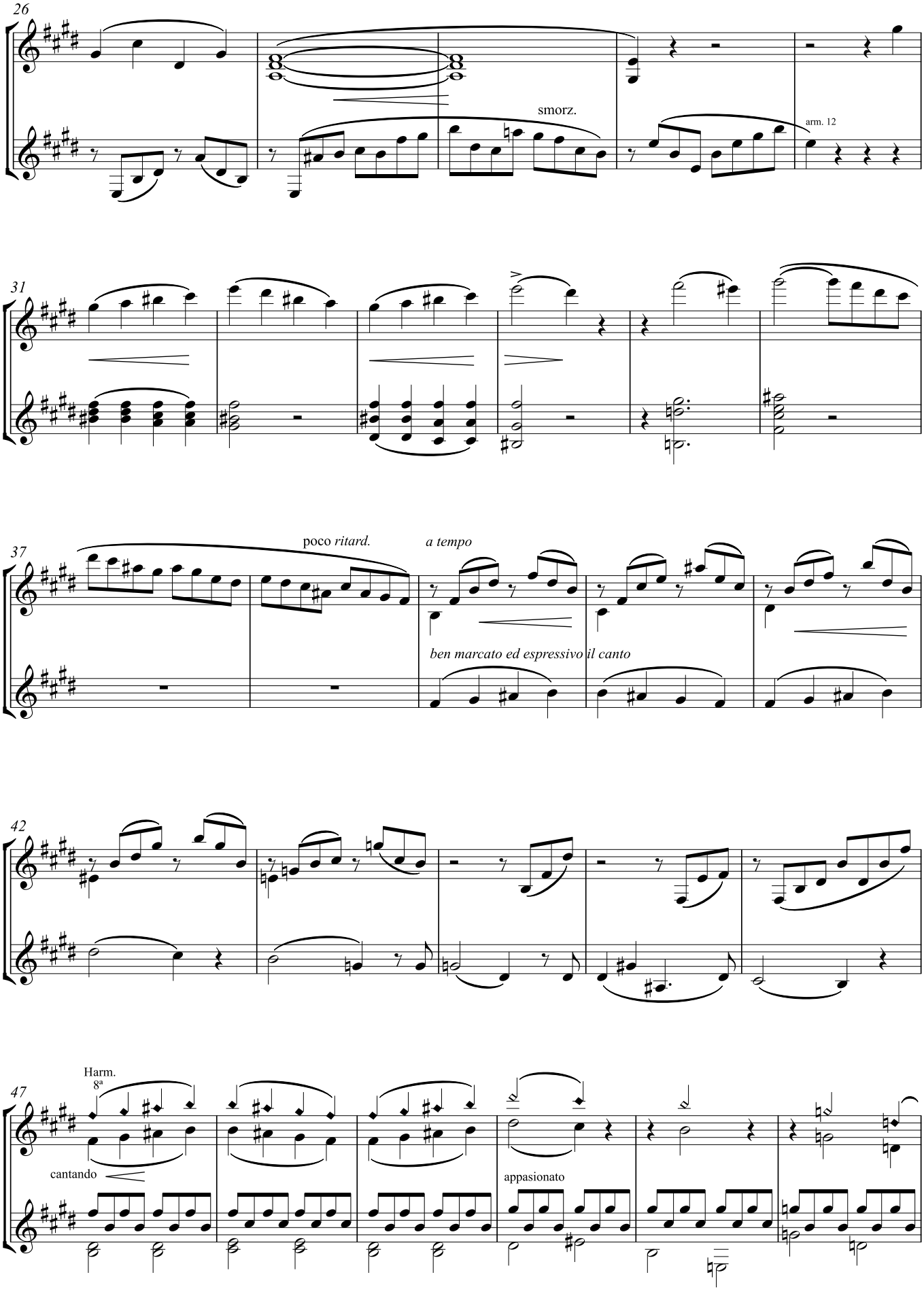
Original for piano S. 172. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1850.
Arrangement for two guitars by Paloma TORRELLAS BAJÓN
palomix_ita@hotmail.com

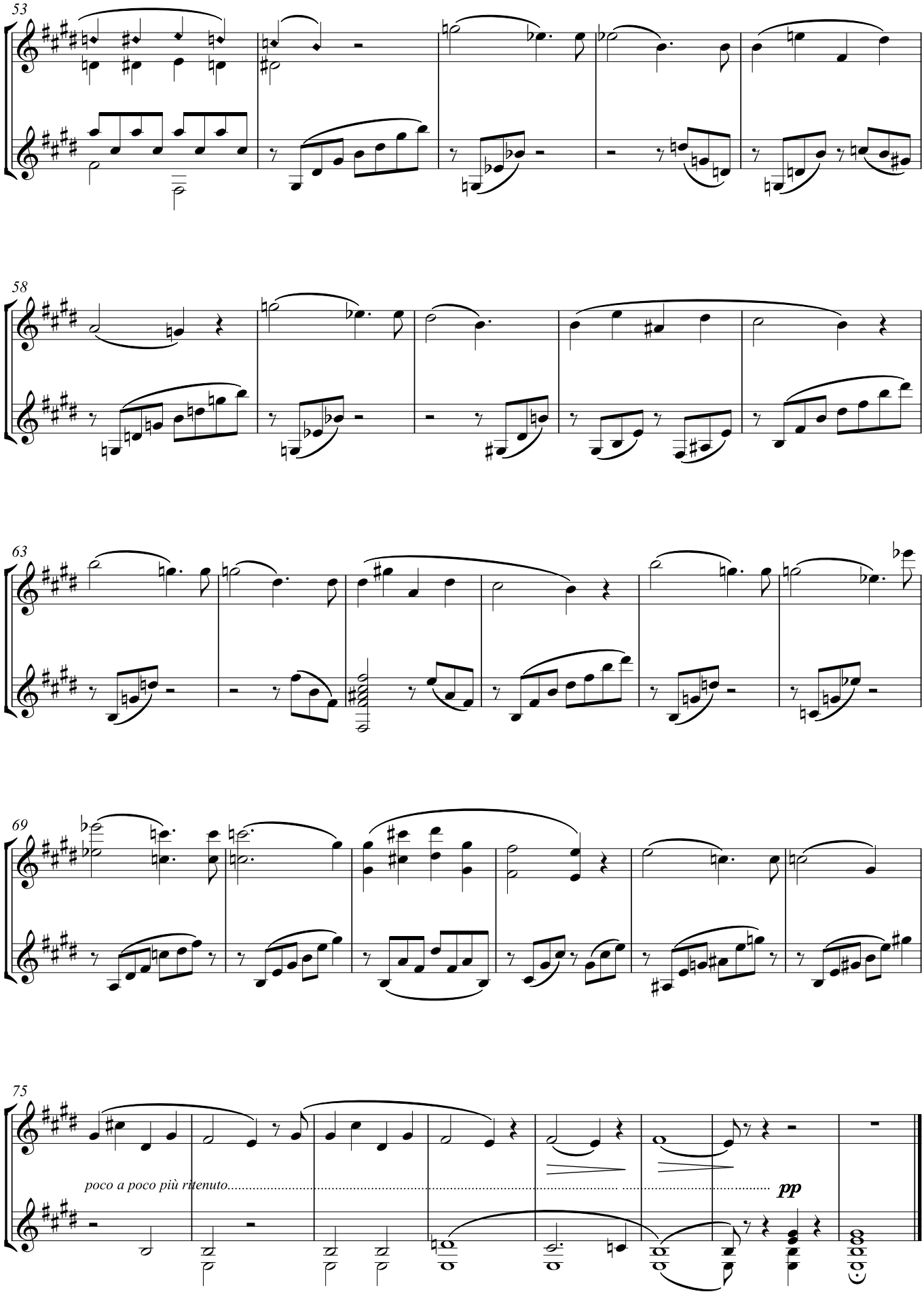
Non-commercial copying welcome
Departamento de Musicología
Conservatorio Superior de Música de Castilla y León
(Salamanca, Spain, 2020)



Original for piano S. 172. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1850.
Arrangement for two guitars by Paloma TORRELLAS BAJÓN
palomix_ita@hotmail.com

Non-commercial copying welcome
Departamento de Musicología
Conservatorio Superior de Música de Castilla y León
(Salamanca, Spain, 2020)


26
smorz.
arm. 12
31
37
poco ritard.
a tempo
ben marcato ed espressivo il canto
42
47
Harm.
8ª
cantando
appasionato


53
58
63
69
75
poco a poco più ritenuto
pp

REINECKE

Introduzione ed Allegro appassionato

for viola and piano

Op. 256

Ed. Estrella CHACÓN Edition coscyl

PREFACE

Viola is an instrument with great technical and timbral potential but in the field of composition – between the 18th and the 19th centuries – it has not enjoyed popularity as a soloist instrument. There are many possible reasons for this: lack of great musicians who could be able to bring out potential of the instrument. And, as consequence, the ignorance of these qualities: lack of favouritism from the composers or fame of other instruments of the violin family.

Mainly, the viola takes compositions from the violoncello or clarinet as the *Clarinet Sonata No.1 in F minor*, Op. 120 and No. 2 in E flat major, Op. 120 composed by Johannes Brahms. The composer himself arranged these sonatas so that they could be played with viola. On the other hand, the clarinet and the viola have been together as a chamber trio with piano. The main reasons are the great facility to paste together and the dark sound that surrounds them. The compositions by W. A. Mozart *(Kegellsttat-Trio,* K.498), R. Schumann *(Märchenerzäahlungen,* Op. 132) or M. Bruch (*8 pieces for clarinet, viola and piano*, Op. 83) stand out.

From young, Carl Reinecke (Altona, 1824 – Leipzig, 1910) was a prodigy child. He composed with 7 years old and debuted as a pianist with 11 years old. He had the opportunity to learn with three great composers: F. Mendelssohn, R. Schumann and F. Liszt.

In 1901, Carl Reinecke composed his *Introduzione ed Allegro appassionato* for Clarinet in B♭ and Piano, Op. 256. Like other composers before him, he used to dedicate his compositions to players, as the case of his *Introduzione ed Allegro appassionato*. This piece was dedicated to the virtuoso German clarinetist Richard Mühlfeld.

This viola arrangement has been made following the first printed edition in 1901, Bosworth, London, with plate number B. & Cº 4580. This edition for viola can be used with the piano score of the first version (1901).

Estrella CHACÓN SOTO
Conservatorio Superior de Música de Castilla y León
Departamento de Musicología
Salamanca, 2021

CRITICAL APPARATUS

The manuscript score of this piece is unlocated, but the first printed edition (1901) is available. Later, other editions have been published:

Introduzione ed Allegro appassionato for clarinet and piano, op. 256. London: Bosworth Edition, 2002. Number plate B. & Co. 24 497.

Introduktion und Allegro appassionato für Klarinette und Klavier op. 256. Winterthur: Amadeus Verlag Edition, 2011. This printed edition is based on the first edition (London: Bosworth, 1901).

B. 6. Added *mf*.

B. 8. Added *mf*.

B. 13. Added *mp*.

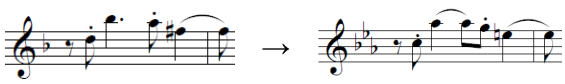
B. 20. Added *mf*.

B. 38 – 39. Added *stacatto* in the 4th beat.

B. 47. Removed *un poco calando*.

B. 54. Added *poco rit*.

B. 108. From 2nd to 3rd part the figuration have been modificated:



B. 114 – 115. The figuration of the 2nd beat have been modificated – as found in 108 bar –.

B. 117. Added *stacatto* sign in the second part of the 1st and 3rd beat.

B. 128. Added *pp*.

B. 140 – 142. Added *stacatto* – 2nd part – and an accent mark– 3rd part – as on the figuration of the 38 and 39 bar.

B. 151. Added *sempre piano* indication to keep last *piano* indication before next *crescendo.*

B. 156. Changed original *pp* for *mf* indication to generate variety in the melodic line.

B. 159. Added *decrescendo.*

B. 185. Added *crescendo*.

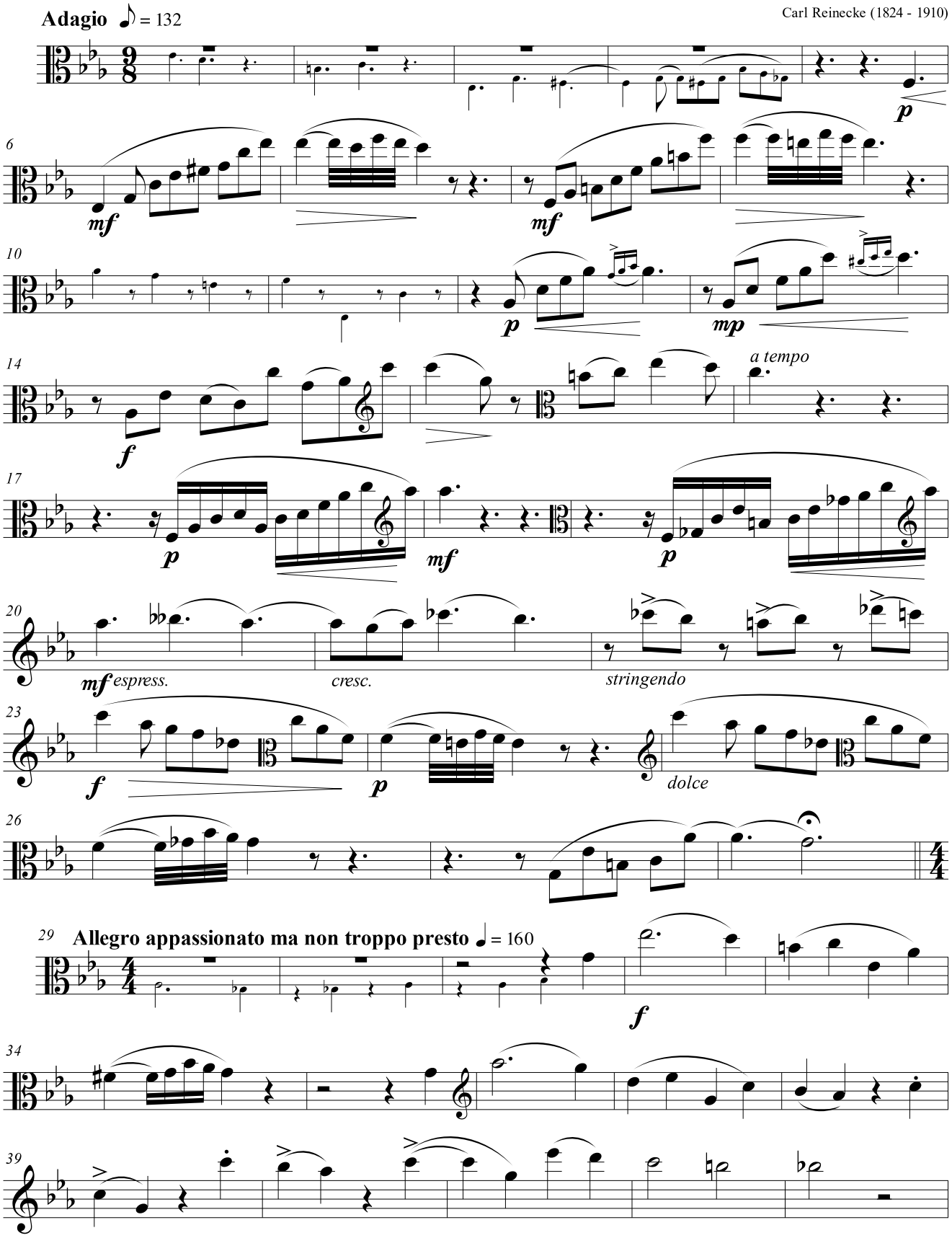
B. 189 – 201. From 2nd beat two octaves have been lowered.

B. 205. Added *stacatto* in the 4th part.

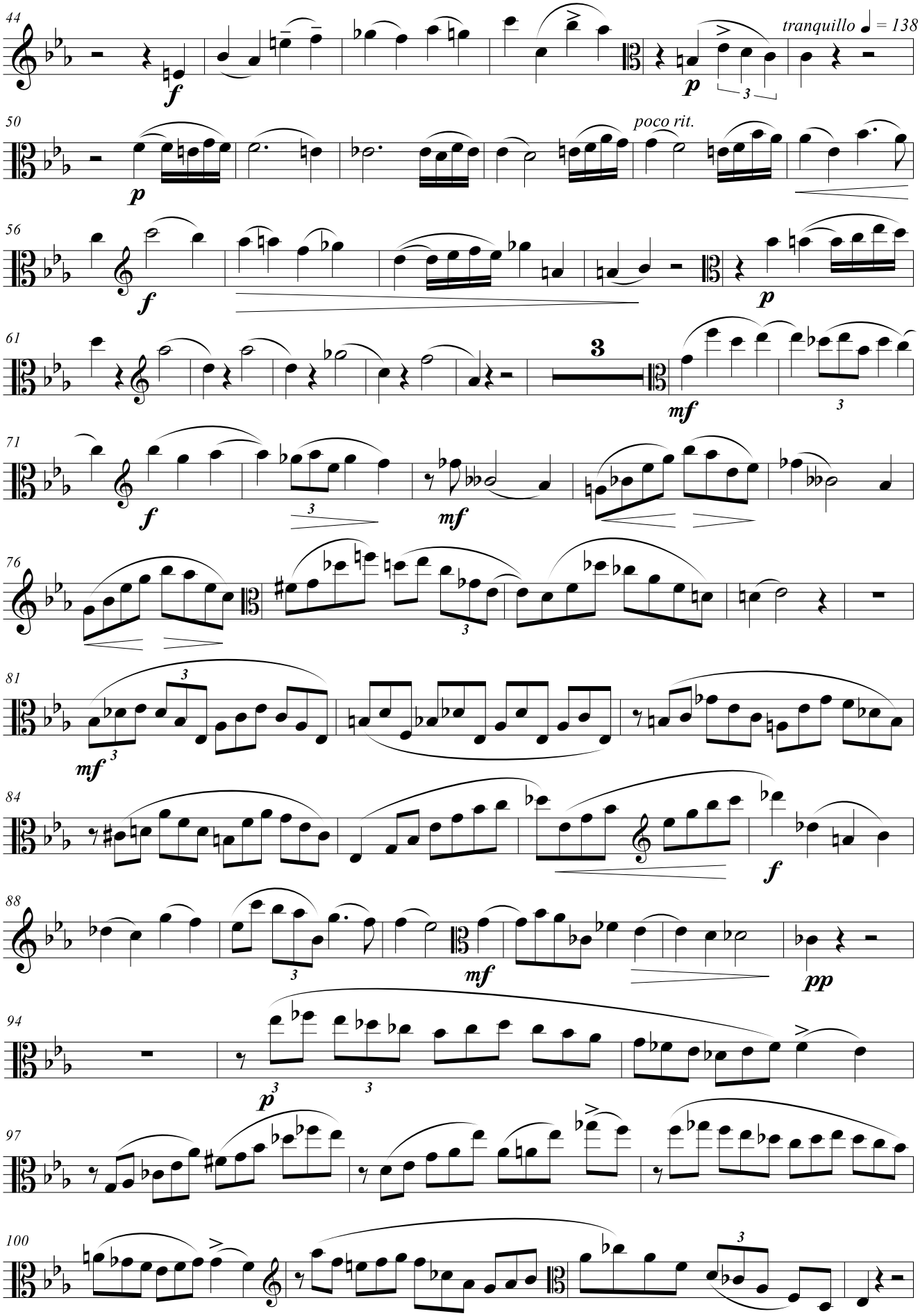
Introduzione ed Allegro appassionato

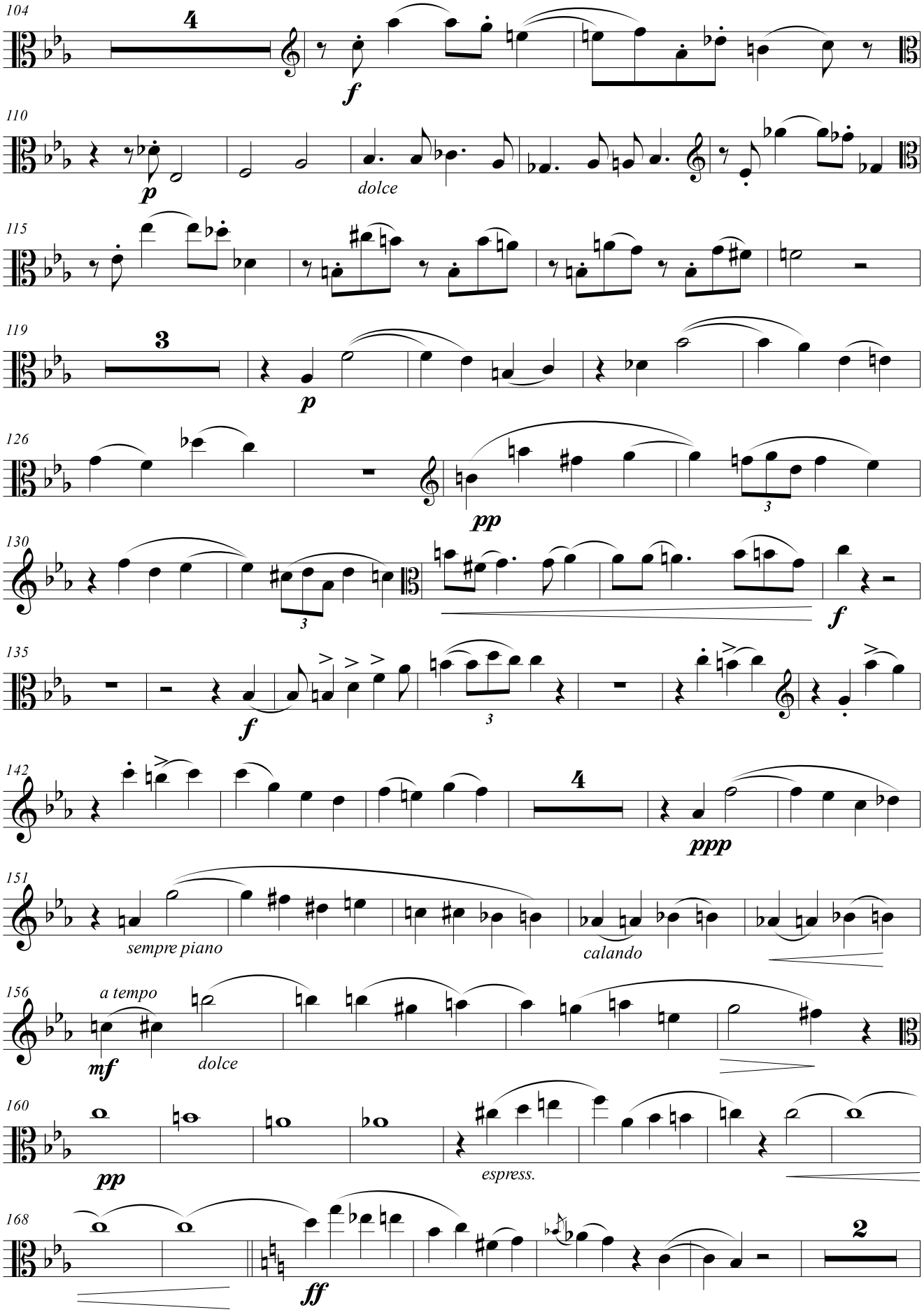
Viola & Piano

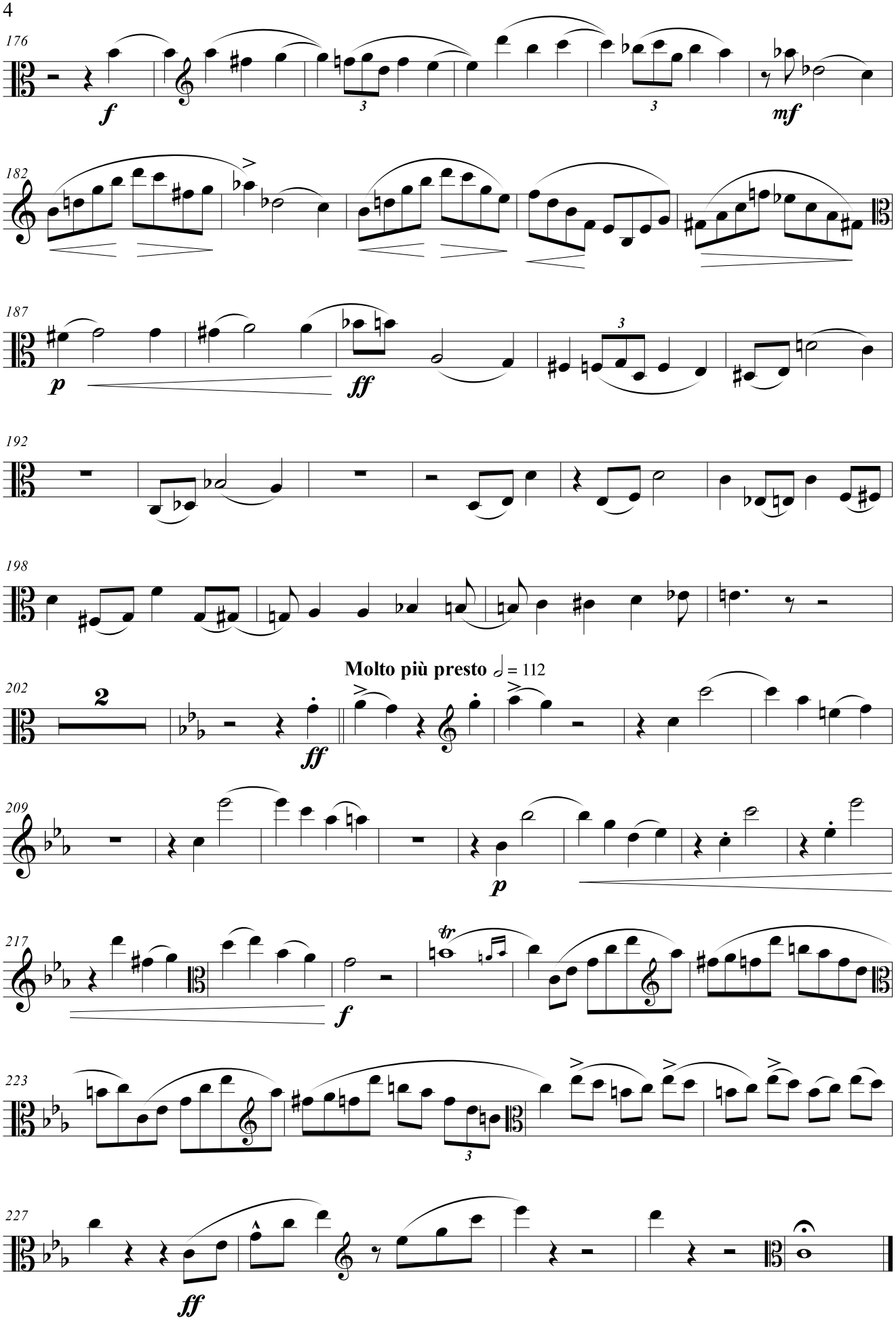
Op. 256



First edition: Reinecke, Carl. *Introduzione ed Allegro appassionato* pour piano et clarinette, Op. 256. London: Bosworth, 1901.
Ed. Estrella CHACÓN. Conservatorio Superior de Música de Castilla y León, Departamento de Musicología. Salamanca, 2021
estrellachaconmusic@gmail.com Non-commercial copying welcome


44
tranquillo ♩ = 138
50
poco rit.
56
61
71
76
81
84
88
94
97
100


104
4
f
110
p
dolce
115
119
3
p
126
pp
3
130
3
f
135
f
3
142
4
ppp
151
sempre piano
calando
156
a tempo
mf
dolce
160
pp
espress.
168
ff
2


176
f
3
3
mf
182
187
p
ff
3
192
198
202
2
ff
Molto più presto ♩ = 112
209
p
217
tr
f
223
3
227
ff

REINECKE

Introduzione ed Allegro appassionato

for violin and piano

Op. 256

Ed. Estrella CHACÓN Edition coscyl

PREFACE

Throughout the musical organological history many instruments have been born, but especially there has been one that has stood out to this day: violin. This instrument has been perfected to reach a great melodic capacity and virtuosity potential. Since the end of the 17th century the violin has enjoyed numerous compositions presenting an extensive list of its own repertoire. The most famous and prestigious composers wrote for this instrument, as example: Violin Concerto in D major Op. 61 by L. van Beethoven; Violin Concerto in E minor, Op. 64 by F. Mendelssohn, Violin Concerto in D minor, Op. 77 by J. Brahms; Violin Concerto in D major, Op. 35 by P. I. Tchaikovsky; or Violin Conerto in D minor, Op. 47 by J. J. Sibelius among others.

From young, Carl Reinecke (Altona, 1824 – Leipzig, 1910) was a prodigy child, he composed with 7 years old and debuted as a pianist at 11 years old. He had the opportunity to learn with three great composers: F. Mendelssohn, R. Schumann and F. Liszt.

In 1901, Carl Reinecke composed *Introduzione ed Allegro appassionato* for Clarinet in B♭ and Piano, Op. 256. Like other composers before him, he used to dedicate compositions to players, as the case of his *Introduzione ed Allegro appassionato*. This piece was dedicated to the virtuoso German clarinetist Richard Mühlfeld. Although this composition originally for clarinet, is perfect to playing with the violin.

This violin arrangement has been made following the first printed edition in 1901, Bosworth, London, with plate number B. & Cº 4580. This edition for violin can be used with the piano score of the first version (1901).

Estrella CHACÓN SOTO
Conservatorio Superior de Música de Castilla y León
Departamento de Musicología
Salamanca, 2021

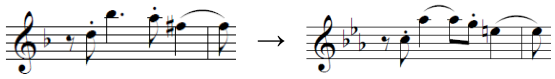
CRITICAL APPARATUS

The manuscript score of this piece is unlocated, but the first printed edition (1901) is available. Later, other editions have been published:

Introduzione ed Allegro appassionato for clarinet and piano, op. 256. London: Bosworth Edition, 2002. Number plate B. & Co. 24 497.

Introduktion und Allegro appassionato für Klarinette und Klavier op. 256. Winterthur: Amadeus Verlag Edition, 2011. This printed edition is based on the first edition (London: Bosworth, 1901).

B. 5 – 9. From 4th part of the 5 bar two octaves have been upped.
B. 13. Added *mp.*
B. 20. Added *mf.*
B. 38 – 39. Added *stacatto* in the 4th part.
B. 47. Removed *un poco calando*.
B. 81.The last part of the 2nd and 4th part – E2 to E3 quaver – has been upped an octave due to original notes are not on the violin register.
B. 82.The last part of triplets have been upped an octave due to original notes are not on the violin register – F2 and E2 to F3 and E3 quaver –.
B. 85. All notes have been upped an octave so as not to interrupt the ascendant line.
B. 102 – 103. From 3rd part until 1st of the 103 bar an octave have been upped due to original notes are not on the violin register.
B. 108. From 2nd to 3rd part the figuration have been modificated:

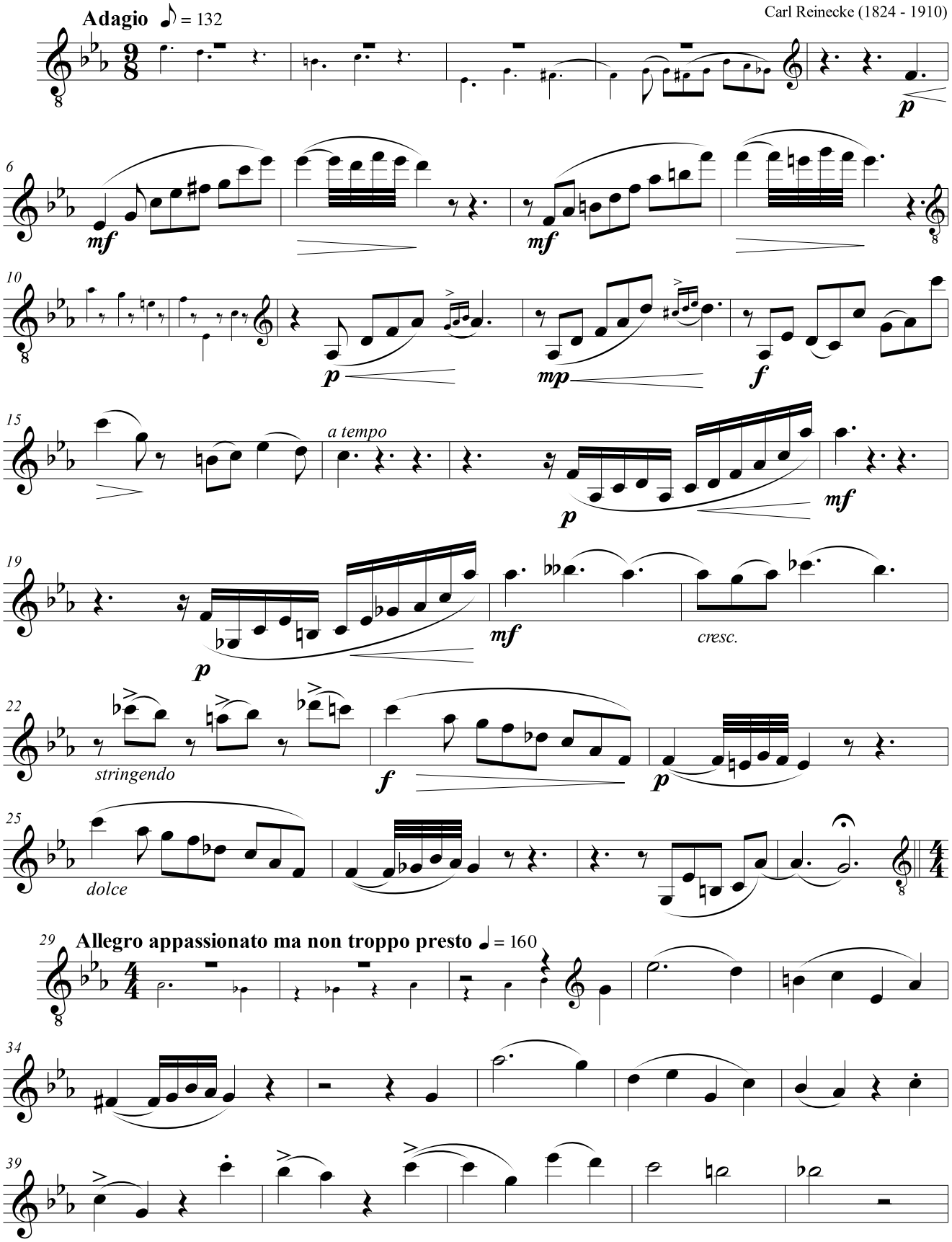


B. 110 – 113. The register have been upped an octave due to violin cannot play the original register.
B. 114 – 115. From 2nd to 3rd part the figuration have been modificated – as found in 108 bar –.
B. 128. Added *pp.*
B. 140 – 142. Added *staccatto* – 2nd part – and an accent mark – 3rd part – as on the figuration of the 38 and 39 bar.
B. 151. Added *sempre piano* indication to keep last *piano* indication before next *crescendo.*
B. 156. Changed original *pp* for *mf* indication to generate variety in the melodic line.
B. 159. Added *decrescendo.*
B. 185. Added *crescendo.*
B. 205. Added *staccatto* indication to 4th part.
B. 213. Removed *staccatto* indication to 2nd part.

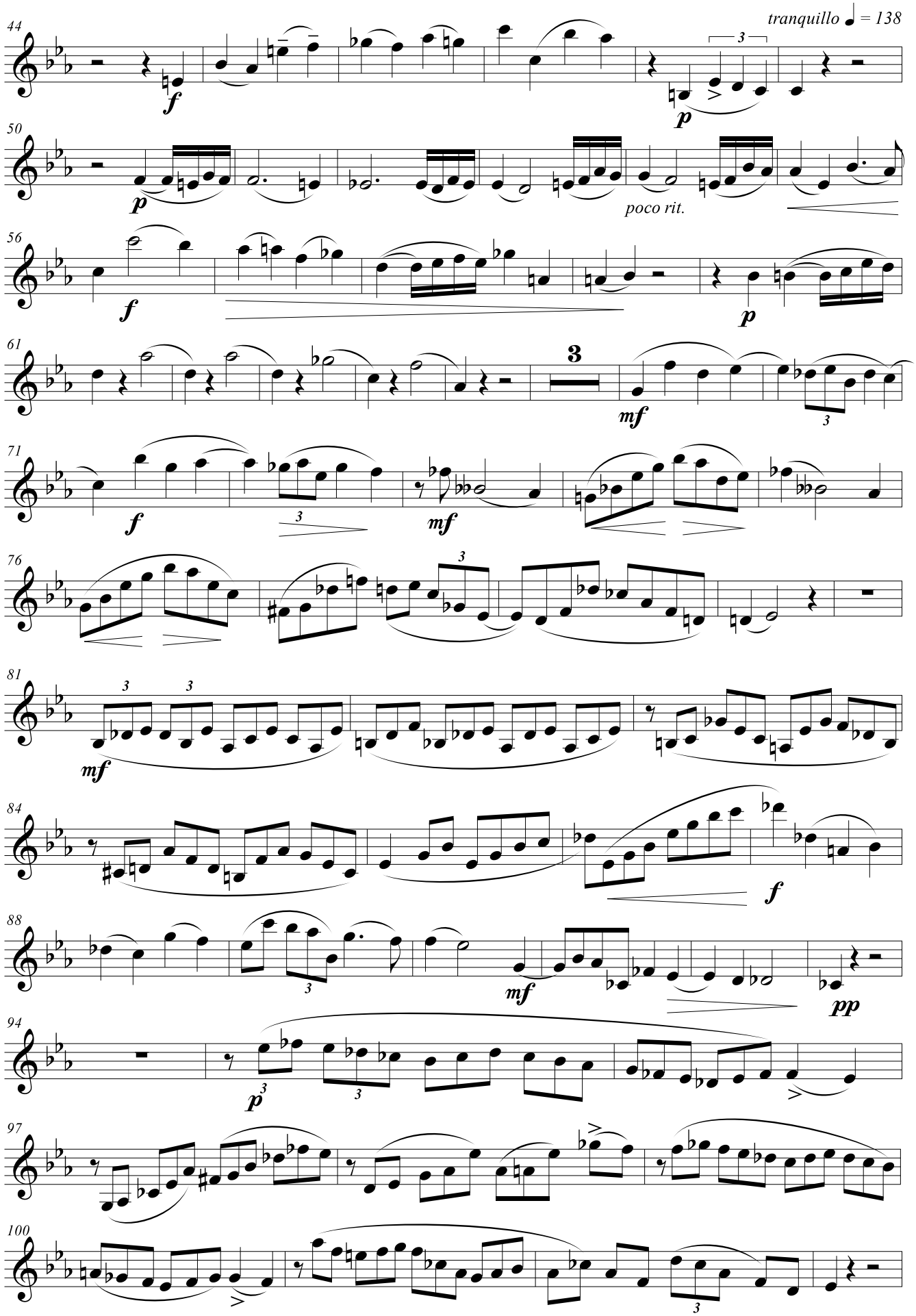
Introduzione ed Allegro appassionato

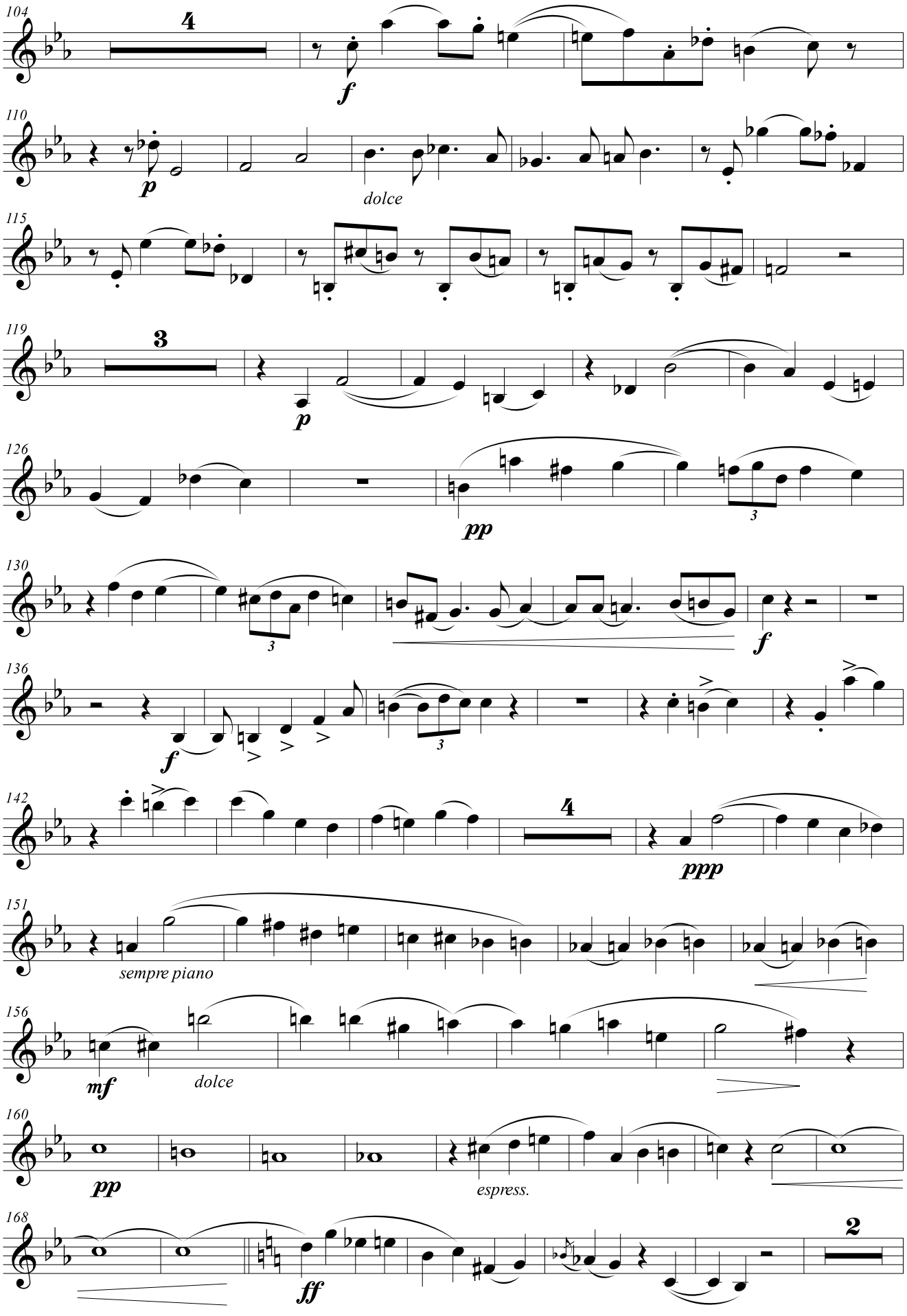
Violin & Piano

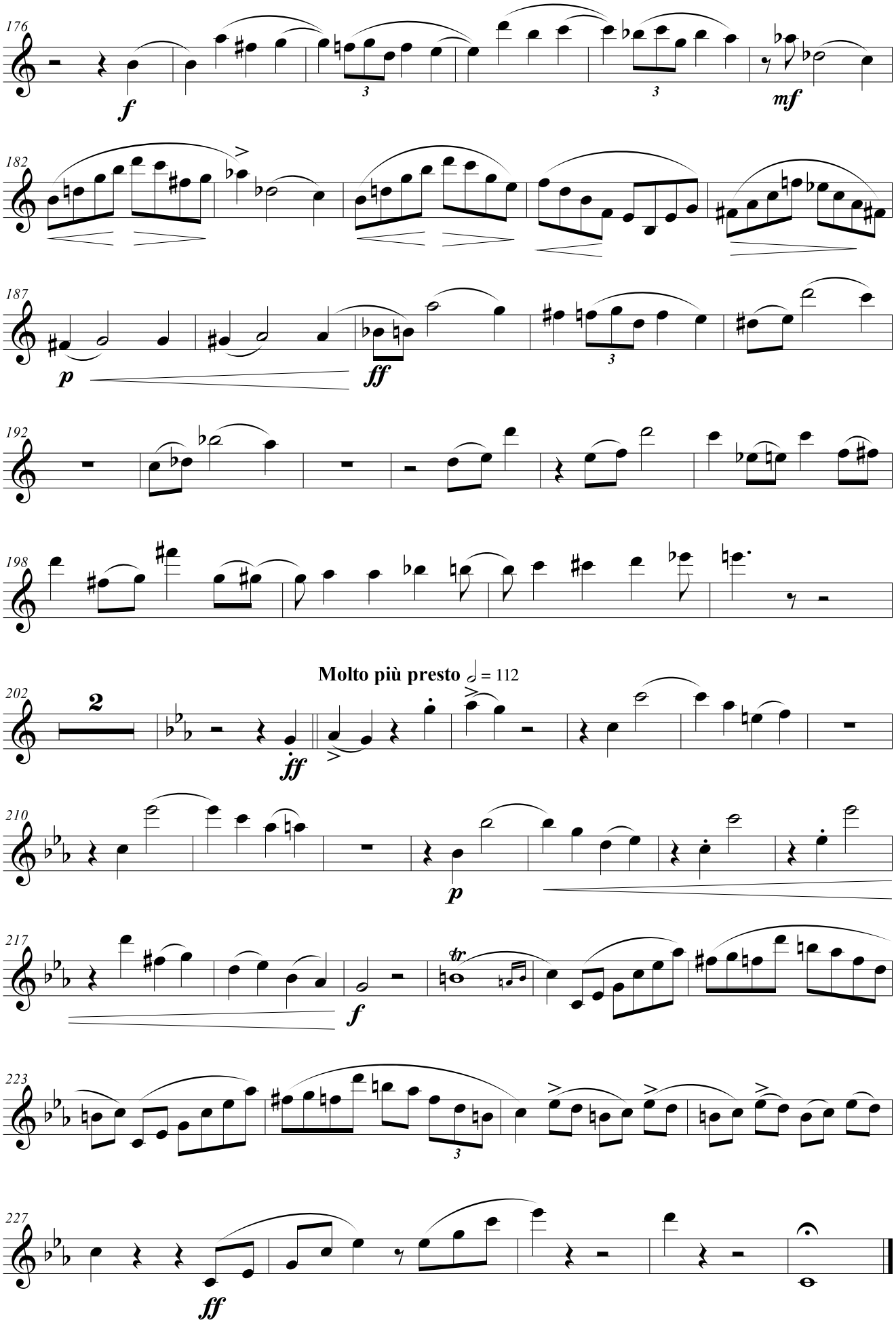
Op. 256



First edition: Reinecke, Carl. *Introduzione ed Allegro appassionato* pour piano et clarinette, Op. 256. London: Bosworth, 1901.
Ed. Estrella CHACÓN. Conservatorio Superior de Música de Castilla y León, Departamento de Musicología. Salamanca, 2021
estrellachaconmusic@gmail.com Non-commercial copying welcome


tranquillo ♩ = 138
poco rit.


104
4
f
110
p
dolce
115
119
3
p
126
pp
3
130
3
f
136
f
3
142
4
ppp
151
sempre piano
156
mf
dolce
160
pp
espress.
168
ff
2


176
f
3
3
mf
182
187
p
ff
3
192
198
Molto più presto ♩ = 112
202
2
ff
210
p
217
f
tr
223
3
227
ff

ReCOS
Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León
Vol. 14 (abril 2023), pp. 187-192. ISSN: 2340-2032

EDICIÓN CRÍTICA

Alumnos de la especialidad de **Etnomusicología**
Dra. **Julia Andrés Oliveira**.

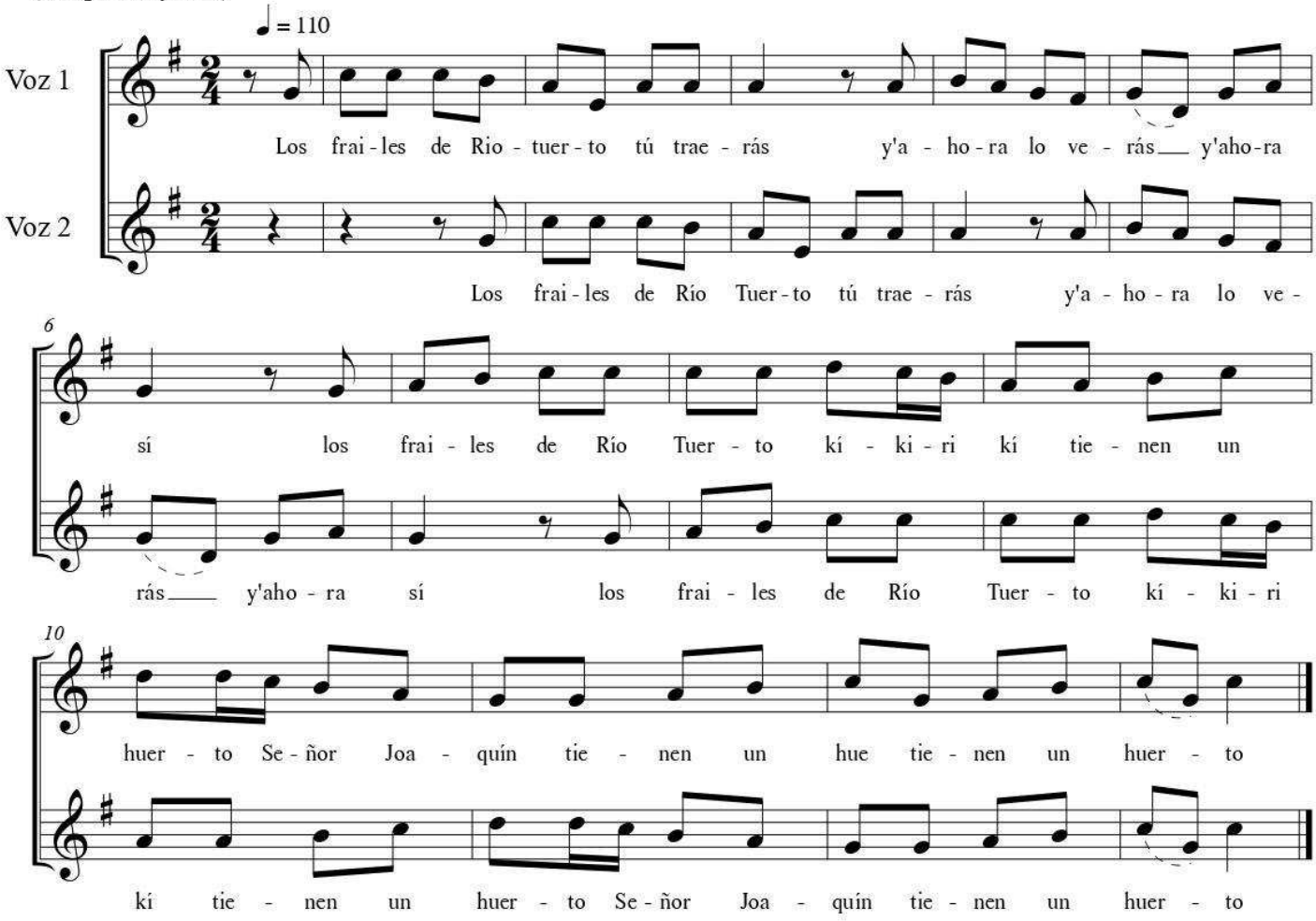
María Galán y Paloma Hernández
Los frailes de Riotuerto (transcripción 1)

Mauro Portela y Laura Silva
El costal ya está roto / La barca, marinero (transcripción 2)

Carmen Teresa Gª Arroyo y Sergio Gutiérrez
Hindewhu (transcripción 3)

Los Frailes de Riotuerto

Eusebio y Arturo Martín
(Grupo Mayalde)



1. Los frailes de Riotuerto
tu traerás
y ahora lo verás,
y ahora sí.
Los frailes de Río Tuerto, **kíkiri-kí**,
tienen un huerto,
señor Joaquín,
tienen un huerto.

Dónde siembran cebollas,
tu caerás
y ahora lo verás
y ahora sí.
Dónde siembran cebollas, **kíkiri-kí**,
nabos y puerros,
señor Joaquín,
nabos y puerros.

Las estrofas restantes han sido transcritas sin el juego vocal que realizan las muletillas (en negrita). Cada verso se repite dos veces:

2. El Señor Joaquín tiene
siete camisas
y ninguna le tapa
la longaniza.

3. Quien tuviera la suerte
que tiene el gallo
cuando sale a la calle
monta al caballo.

4. La gallina se ambaja,
el gallo sube,
le mete la picada
y se sacude.

5. Quién tuviera la suerte
de la gallina,
que siempre tiene un gallo
pa' echarse encima.

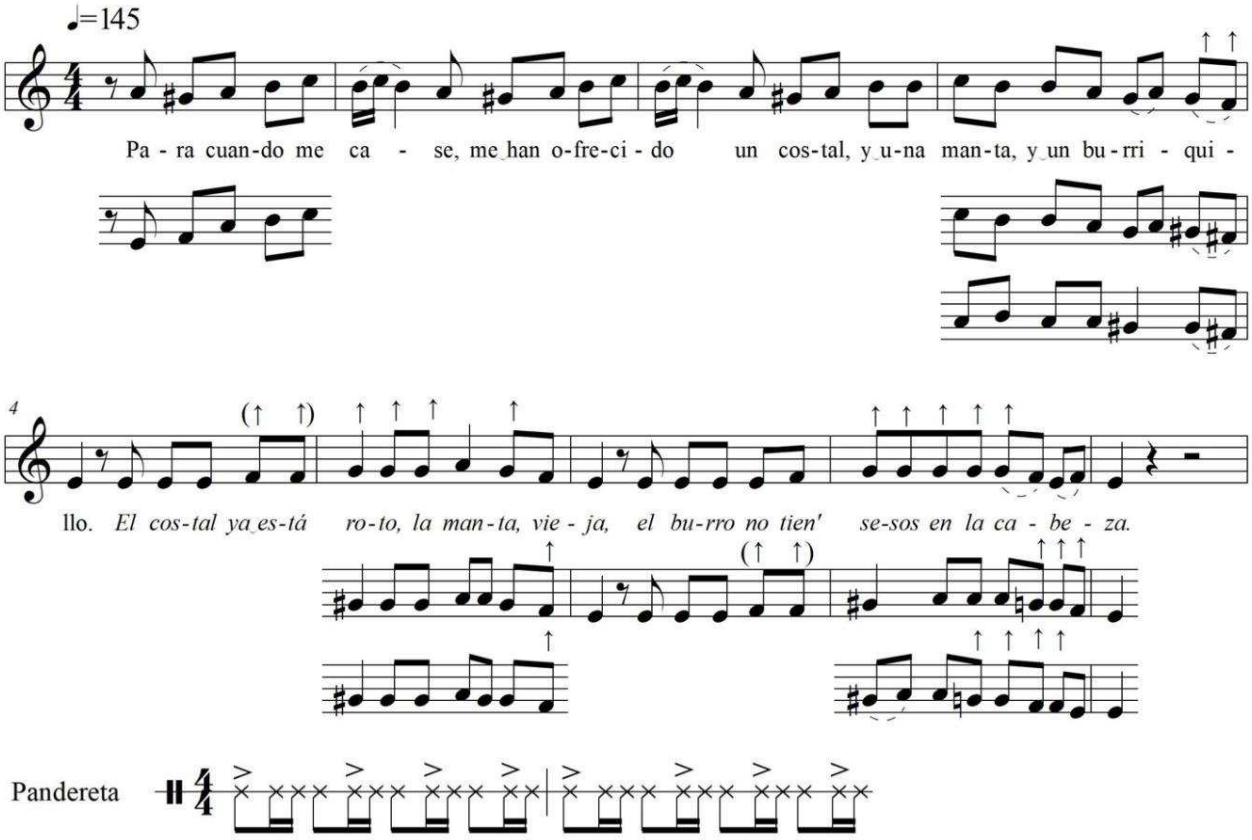
6. Nunca sabrás quién gana,
en tal porfía,
si la que está debajo
o el que está encima.

TÍTULO	Los frailes de Riotuerto
SISTEMA MELÓDICO	Modo de fa altura do
ÁMBITO	8ª justa
MENSURA POÉTICA	Seguidilla (7-5-7-5) con rima asonante en los versos pares
ESTRUCTURA	Simple. Isorritmia.
ESTILO	Silábico.
RITMO	Binario simple: 2/4
GÉNERO	Género funcional, ciclo vital, repertorio de adulto, cantos de pasatiempo y diversión.
COMENTARIOS	Es una tonada que juega con muletillas buscando un ritmo vocal y el enmascaramiento del contenido del texto. La interpretación se ha hecho en forma de canon, pero lo habitual es que se interprete a una sola voz. Variante musical y textual en riojaarchivo.com:
REFERENCIA	Mayalde (2004). *Camino de la Plata: 25 años para el enzeusiasmo,* pista 3. Madrid: SAGA.
RELACIÓN TEXTO-MÚSICA	La relación texto-música se ha completado en los dos primeros versos y la relación con el desarrollo de las muletillas. A M M_2 B M_3 C M_4 D A m m_2 a m_3 b m_4 c

El costal ya está roto/La barca, marinero

Prudencio Romero Rivas
(voz y pandereta)

Nuez de Aliste
(Zamora)



Para cuando me case,
me han ofrecido
un costal, y una manta,
y un burriquillo.

El costal ya está roto,
la manta, vieja,
el burro no tien' sesos
en la cabeza.

Una estrella me dijo
que la siguiera,
ella va por el cielo
y yo por la tierra.

La barca, marinero,
la tengo de pasar.
La niña de la arena
no la puedo olvidar.

Dices que no la quieres,
duermes con ella,
el pradito regado
siempre da hierba.

La barca, marinero...

Notas a la transcripción: en esta interpretación, el segundo y tercer grado tienen tendencia a subir la afinación, dando lugar a un sonido denominado neutro, marcado con ↑ encima de la nota, y cuya afinación es un poco más alta que el sonido natural, pero sin llegar a sonar sostenido. Los paréntesis indican la alternancia entre sonidos neutros y naturales entre las distintas repeticiones.

TÍTULO	El costal ya está roto / La barca, marinero
SISTEMA MELÓDICO	Modo de mi con II y III grados inestables
ÁMBITO	6ª menor
MENSURA POÉTICA	Seguidilla (7-5-7-5) con rima asonante en los versos pares
ESTRUCTURA	Compuesta. Anisorritmia.
ESTILO	Silábico.
RITMO	Cuaternario simple: 4/4
GÉNERO	Género funcional, ciclo anual, bailes y danzas, baile binario de subdivisión binaria: charro.
COMENTARIOS	El baile charro se caracteriza por llevar un acompañamiento rítmico que distribuye los acentos en compás de 8/8. Junto al compás de 4/4 de la melodía genera una polirritmia simultánea.
REFERENCIA	Pérez, Gonzalo; Marijuán, Ramón (1995). *La Música Tradicional de Castilla y León,* vol. 7, pista 11. Madrid: RTVE Música
RELACIÓN TEXTO-MÚSICA	A B C D *E F E' G* a b c d *e f g h*

HINDEWHU

CULTURA MBENZELE (REP. CENTROAFRICANA)

La palabra *Hindewhu* no designa a un instrumento utilizado por esta tribu de pigmeos, sino que se trata de una onomatopeya del sonido producido por el músico que canta alternativamente sílabas (que hemos transcrito como /i/ o /u/) y sopla en un instrumento de caña. Estamos ante un estilo canto ejecutado en este caso a solo por un cantante que "dialoga" con su sencillo instrumento[1], una pequeña caña de bambú que emite un único sonido. Esta especie de flauta está construida con una rama de un árbol de papaya y recibe el nombre de *Mo-beke*. Este canto anuncia el regreso de una cacería y suele interpretarse a solo, en dúos o grupos más grandes.

En 1966 el etnomusicólogo Simha Arom recogió estos cantos en el disco *The Music of the Ba-Benzéle Pygmies*[2]. Este álbum influyó en músicos como Herbie Hancock o Bill Summers. Este último imitó el estilo de interpretación de los pigmeos en la introducción a una versión de *Watermelon Man*[3] en 1973. También podemos encontrar influencia de estas músicas en obras contemporáneas, como es el caso de Michael Blake[4] (*Hindewhu* (1989) para dúo de clarinetes y piano /órgano.)

En el audio transcrito[5] podemos observar que la flauta emite un sonido neutro (una nota entre RE y MIb, debido a las características de la afinación del instrumento). Hemos optado por transcribir un RE. La alternancia entre las emisiones vocales y el soplo de aire en el bambú genera una suerte de melodía compartida (hoquetus) entre el músico y su instrumento. Las emisiones vocales se circunscriben a dos centros sonoros: una base a distancia de séptima baja del bambú (sonido neutro entre E^4 y F^4) y una serie de notas más largas a distancia de cuarta de la base, que se ve enriquecida ocasionalmente con otros apoyos cercanos (G^4 y A^4). A esto se agregan eventualmente unas figuraciones más rápidas como portamentos hacia la altura aguda del bambú. La suma de los campos vocales con la altura fija del bambú genera un interesante núcleo construido por cuartas (no temperadas).

Su patrón rítmico constante responde a la fórmula: 2+**3**+1+**1**+3+**2**+2+**3**+1+**1**+3+**2**+2+**2**+**1**+3+**2**. Sin embargo, ni el patrón rítmico ni la distribución de los campos tonales responden a formas ni estructuras prefijadas, sino a un verdadero "diálogo improvisado" entre el intérprete y su instrumento, con lo que para su completo análisis debería transcribirse toda la pieza. La transcripción que presentamos expone el primer periodo de esta muestra musical donde quedan representados los aspectos anteriormente descritos.

---

[1] https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=c6T6suvnhco

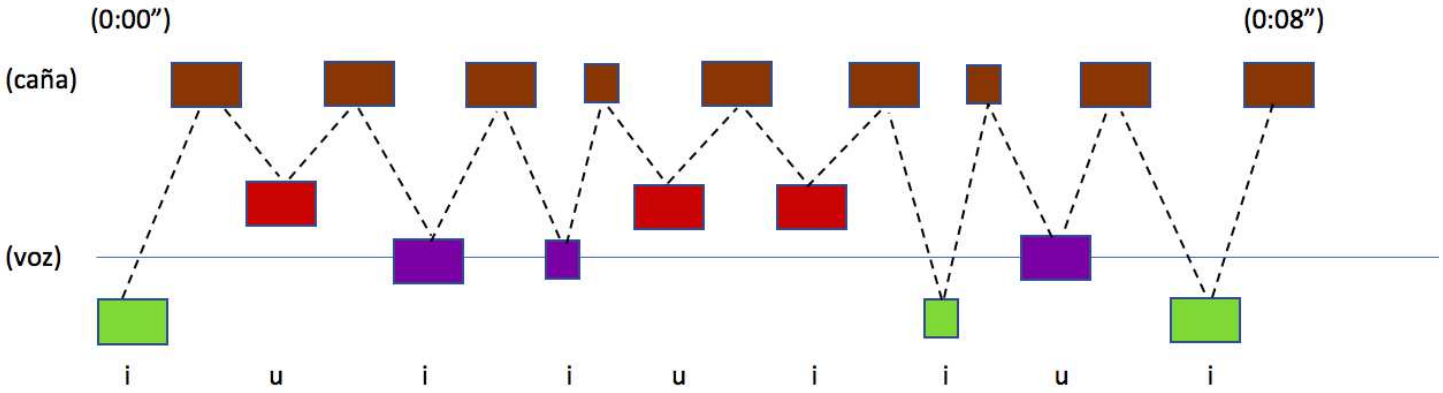
[2] https://www.discogs.com/release/3531126-Ba-Benz%C3%A9l%C3%A9-Pygmies-The-Music-Of-The-Ba-Benz%C3%A9l%C3%A9-Pygmies

[3] https://www.youtube.com/watch?v=u3z8n5tAVXY

[4] http://www.michaelblake.co.za/work/view?id=62

[5] https://open.spotify.com/album/27I1J0utj6umtaYkpRPSdh

THE BA-BENZÉLE PYGMIES – HINDEWHU



Patrón rítmico:

Alturas (aproximadas):

(RE)

(LA)

(SOL)

(FA)

PULSADOR
DE ALARMA

PULSADOR
DE ALARMA