

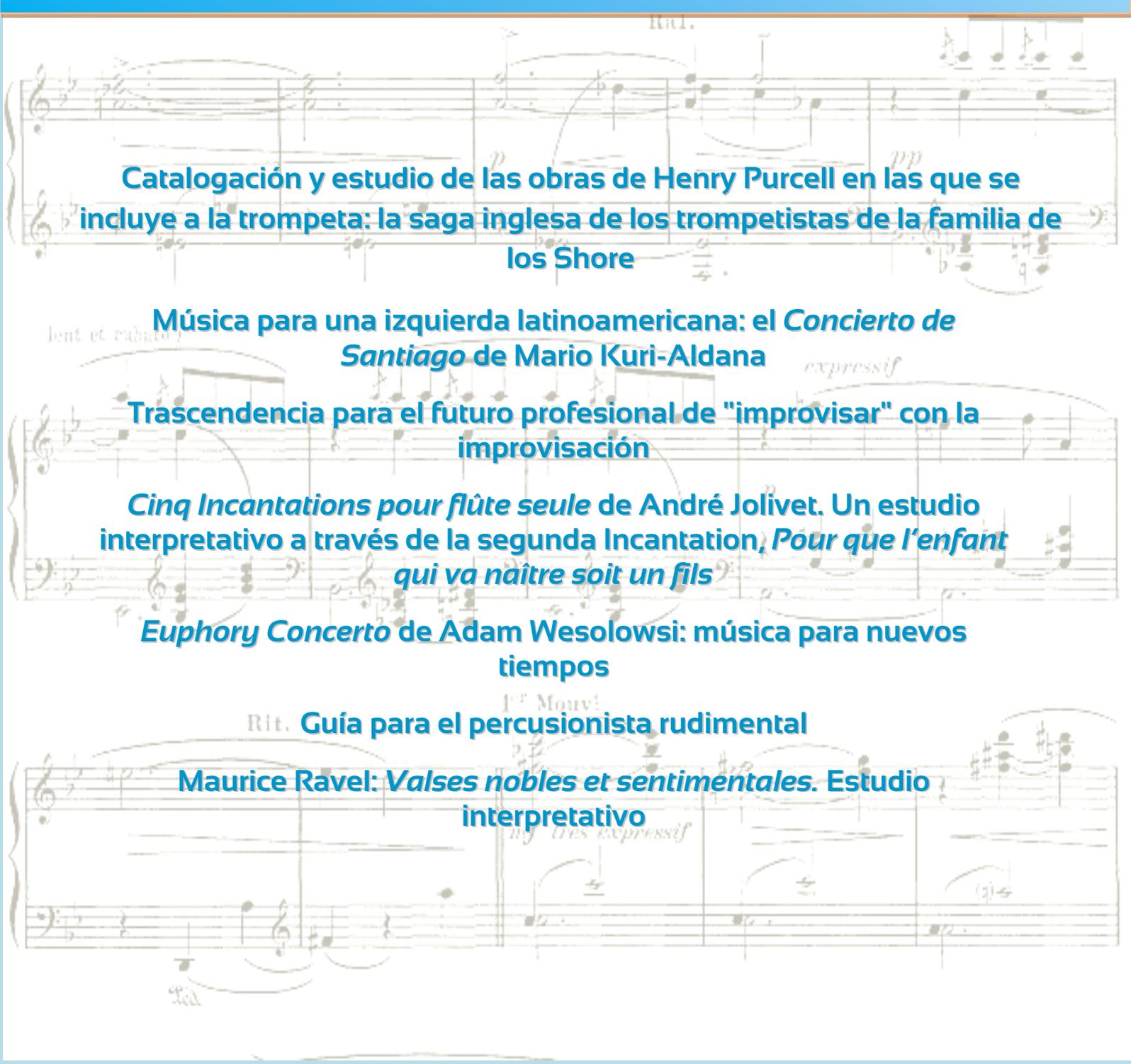
AV Notas

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

Nº 11

Junio 2021

I.S.S.N. 2529-8577

The background of the entire page is a faded, light-colored musical score. It features various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'ppp'. The text of the articles is overlaid on this background.

Catalogación y estudio de las obras de Henry Purcell en las que se incluye a la trompeta: la saga inglesa de los trompetistas de la familia de los Shore

Música para una izquierda latinoamericana: el *Concierto de Santiago* de Mario Kuri-Aldana

Trascendencia para el futuro profesional de "improvisar" con la improvisación

Cinq Incantations pour flûte seule* de André Jolivet. Un estudio interpretativo a través de la segunda Incantation, *Pour que l'enfant qui va naître soit un fils

***Euphory Concerto* de Adam Wesolowski: música para nuevos tiempos**

Rit. Guía para el percusionista rudimental

Maurice Ravel: *Valses nobles et sentimentales*. Estudio interpretativo

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

Dirección: Calle Compañía nº 1. 23001 Jaén.

Teléfono: 953 365610

Dirección Web: www.csmjaen.com

Director del centro: *Pedro Pablo Gordillo Castro*

Equipo de la revista

Dirección: *Sonia Segura Jerez*

Subcomité editorial, N° 11:

- *Julia Baena Reigal*
- *Luis Báez Cervantes*
- *Jorge Javier Giner Gutiérrez*
- *Sonia Segura Jerez*

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

Administrador del sitio web: Ángel Damián Sevilla González

Contacto: csmjrevista@mail.com

Plataforma editorial: OJS, Open Journal System

ISSN: 2529-8577

Indexación: Dialnet, Latindex Catálogo 2.0, DOAJ, CiteFactor, PKP Index, OAIindex, Electra (Publicaciones Andaluzas en la Red. Biblioteca de Andalucía), Repositorio de publicaciones de Averroes.

Consejo Editorial

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

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

Nº 11. JUNIO 2021

JAÉN

ÍNDICE

- ⌘ 9. *Catalogación y estudio de las obras de Henry Purcell en las que se incluye a la trompeta: la saga inglesa de los trompetistas de la familia de los Shore*
DAVID GUILLÉN MONJE
- ⌘ 39. *Música para una izquierda latinoamericana: el Concierto de Santiago de Mario Kuri-Aldana*
RENIER GARNIER GARCÍA
- ⌘ 63. *Trascendencia para el futuro profesional de "improvisar" con la improvisación*
CARLOS GALÁN BUENO
- ⌘ 75. *Cinq Incantations pour flûte seule de André Jolivet. Un estudio interpretativo a través de la segunda Incantation, Pour que l'enfant qui va naître soit un fils*
ANA FLORES ALGARRA
- ⌘ 91. *Euphory Concerto de Adam Wesolowski: música para nuevos tiempos*
JAVIER MIRANDA MEDINA. JOSE ANTONIO MÁRQUEZ RUEDA
- ⌘ 115. *Guía para el percusionista rudimental*
ALEJANDRO NAVARRO LARA
- ⌘ 127. *Maurice Ravel: Valses nobles et sentimentales. Estudio interpretativo.*
MARÍA TERESA NIÑO MORAGO

CATALOGACIÓN Y ESTUDIO DE LAS OBRAS DE HENRY PURCELL EN LAS QUE SE INCLUYE A LA TROMPETA: LA SAGA INGLESA DE LOS TROMPETISTAS DE LA FAMILIA SHORE

CATALOG AND STUDY OF HENRY PURCELL'S WORKS WHICH INCLUDES THE TRUMPET: THE ENGLISH TRUMPETERS OF THE SHORE FAMILY

David Guillén Monje
Conservatorio Superior de Música de Málaga

RESUMEN

El reconocido compositor inglés del siglo XVII Henry Purcell, al igual que ocurrió con muchos otros autores que desarrollaron su obra durante los prolegómenos del Barroco tardío en Europa, empleó la trompeta en algunas de sus partituras: tanto las planteadas bajo la concepción de música para la escena, como la orquestal, la sacra o la instrumental. Aun no apareciendo la trompeta en un alto porcentaje de su legado, Purcell fue un referente en este periodo histórico musical inglés para la consolidación e instrumentación de la misma en los diversos géneros referidos, como herencia especialmente tomada del estilo italiano. A pesar de que la Inglaterra de la época estuviera un tanto aislada artísticamente por motivos políticos con respecto a la estética y técnica llevada a cabo en el resto del continente, el maestro británico comenzó a implementar instrumentaciones muy elaboradas y desarrolladas contando con la trompeta. Esto fue así gracias a la coincidencia de Purcell con la talentosa saga familiar de trompetistas ingleses: los Shore. Con mucha seguridad, tanto Matthias Shore como su hijo John, además de brindar su amistad a Purcell, también le ofrecieron muchos datos sobre los recursos técnicos y musicales del instrumento, además de garantías para una buena interpretación. De esta manera, el genial compositor inglés pudo tratar las partes de trompeta de manera brillante en algunas de sus obras. Con este artículo se pretende recoger en castellano todo el trabajo de trompetas del maestro británico.

Palabras clave: Purcell; John Shore; Matthias Shore; Sergeant-Trumpeter; flat trumpet.

ABSTRACT

Henry Purcell, renowned English composer of the seventeenth century, as with many other authors who developed his work during the beginning of the late Baroque in Europe, used the trumpet in some of his scores: both those raised under the concept of music for scene, such as the orchestral, together with sacred or instrumental music. Even though trumpet did not appear in a high percentage of his legacy, Purcell was a reference in this historical English musical period for the consolidation and instrumentation of it in the various genres referred to, as a heritage especially taken from the Italian style. Despite the fact that the England of the time was somewhat isolated artistically for political reasons with respect to the aesthetics and technique carried out in the rest of the continent, Purcell began to implement very elaborate and developed instrumentation with the trumpet, thanks to the fact that he met the talented family saga of English trumpeters: the Shores. With great confidence, both Matthias Shore and his son John, in addition to offering their friendship to Purcell, also offered him many of the technical and musical resources of the instrument, as well as guarantees for a good interpretation. In this way, the great English composer was able to treat the trumpet parts brilliantly in some of his works. This article aims to collect in Spanish all the trumpet works of the British master.

Keywords: Purcell; John Shore; Matthias Shore; Sergeant-Trumpeter; flat trumpet.

INTRODUCCIÓN

El autor del Barroco inglés Henry Purcell (Westminster, 1659 - Londres, 1695) fue uno de los grandes compositores de ese periodo estético, además de considerarse como uno de los maestros más importantes en la historia de la música británica (Arias, 2002, p. 41). Se conoce muy poco de su vida privada, aunque sí se tiene constancia que dejó una producción considerable en cantidad y calidad en diferentes géneros: sus comienzos compositivos estuvieron ligados a la música para la iglesia y, más tarde, con la de la corte y la dedicada a la escena y teatro. El patrimonio compositivo de Purcell, además de en los cánones creativos de la música inglesa de la época, se fundamentó a partir de las importantes influencias de la música francesa e italiana. En cierta manera, esta confluencia de diversas estéticas estuvo fundamentada por las convulsiones sociales que con anterioridad sufrió la Inglaterra de la época y, por ende, el propio Purcell. La reposición del régimen monárquico en 1660, después de los conflictos políticos-sociales de años precedentes, llevó a los artistas británicos a la búsqueda de la identidad estética nacional. Junto a ello, otras causas, como el cisma entre la iglesia católica y anglicana que produjeron que muchos de los músicos ingleses se vieran desligados del avance creativo que acontecía en el resto de Europa (King, 1996, p. 10).

Tal y como asevera el compositor inglés Benjamin Britten, la principal particularidad de las composiciones de Purcell es la “[...] mezcla de claridad, brillantez, ternura y rareza” (King, 1996, p. 10). No cabe duda de su notorio mérito como compositor pese a que, los años siguientes a su fallecimiento, su obra fuera olvidada. Este patrimonio fue rescatado en el ecuador del siglo XIX por el musicólogo y organista Edward Francis Rimbault (1816-1876) y por *The Purcell Society*, organización fundada en 1876 dedicada a recoger y preservar la obra del autor. Purcell fue reconocido y admirado por muchas de las personas que le rodearon y que conocieron su genio en vida. Prueba de ello es que fue el primer músico enterrado en la Abadía de Westminster, señalándose en su epitafio lo siguiente: “Aquí yace el señor Henry Purcell, quien dejó esta vida y ha ido a aquel bendito lugar que es el único donde su armonía pueda ser superada” (King, 1996, p. 23). También, recogemos la frase que escribió Henry Hall –que fue niño corista bajo las órdenes de Purcell en la Capilla Real– a colación del autor: “A veces surge un héroe en una época, pero apenas un Purcell en mil años” (King, 1996, p. 24). Ya en nuestra era, el afamado musicólogo y director inglés Sir Jack Westrup (1904-1975) dejó escrito esto: “Lo que nadie

dejará de encontrar, en los mejores momentos musicales de Purcell, es una fuente de vida, una vitalidad que brilla con potencia” (King, 1975).

Junto a lo expuesto, también resulta interesante indicar que el compositor irlandés Thomas Morgan, cuya época dorada en su carrera se comprendió entre 1691 y 1699, en su oda *Come, come along* (1696), mostró un tributo *post mortem* a Purcell. Morgan incluyó en un pasaje de la misma una marcha fúnebre con 4 trompetas de varas que interpretaban un pausado toque de difuntos, con los lamentos del coro que exaltaba el siguiente texto: “Último adiós al señor Purcell (*Mr. Henry Purcell's Farewell*)” (King, 1996, pp. 181-182). Morgan, además de la evidencia del texto, hizo un guiño con esta instrumentación a Purcell, que ya antes empleó aquellas 4 trompetas en *Funeral of Queen Mary*.

LA TROMPETA EN INGLATERRA EN LA 2ª MITAD DEL SIGLO XVII

Durante el periodo de interregno británico, liderado por Oliver Cromwell entre 1653 y 1658¹, la música en toda la nación estuvo un tanto desdeñada. Con respecto al instrumento que tratamos, en esta época se mantuvo un vestigio del antiguo cuerpo real de trompetas: esta agrupación se fundamentaba en los toques fanfárricos solemnes propios de los acontecimientos sociales y de estado. Ya con la Restauración monárquica, en 1660, la música volvió a florecer progresivamente, y este cuerpo real se reforzó con los *Four Dutchmen trumpeters*, de donde destacamos al trompetista Melchior Goldt, que desarrolló su labor entre los años 1660 y 1673 (Lasocki, 1998, p. 110). La funcional y simple técnica de estos trompetistas del cuerpo real fue aumentando gracias a la acción de autores como el italiano Nicola Mattei, que comenzó a componer partes de trompeta más elaboradas, como se muestra en su colección *Arie e Passagi ad imitatione della Trombette* (1685)². Por lo que la técnica del instrumento en Inglaterra fue avanzando acorde a su novedosa literatura que, progresivamente, iba siendo más compleja (Wallace y McGrattan, 2011, p. 166).

Es por ello que la trompeta inglesa, por su carácter ceremonial y dada su necesidad para actos protocolarios reales y sociales, estuvo presente activamente en gran parte de finales de la segunda mitad del siglo XVII. Especialmente y como ya esbozamos, en la corte: desde Carlos II (1660-1685) hasta el periodo de William III y Mary II (1689-1694) –incluyendo el tiempo de reinado de James II–. Tanta importancia tuvo nuestro instrumento que, en tiempos de William III, y en los recortes de presupuesto musical de mayo de 1690, los únicos instrumentistas que se libraron de perder el empleo fueron los trompetistas y los percusionistas (King, 1996, p. 141). Asimismo, se conoce que en la década de 1670 la música de cuerda se puso de moda en la corte y en la sociedad londinense, teniendo muchísimo éxito la orquesta real compuesta por estos instrumentos. El violín, especialmente, relegó a muchos otros instrumentos a un segundo plano, salvo “[...] los grupos ceremoniales de músicos como los trompetistas, percusionistas y gaiteros, que mantenían una existencia independiente” (King, 1996, p. 25). En sus inicios, la orquesta de cuerdas real que aludimos, conocida como *Four and Twenty Fiddlers*³, fue conformada por músicos italianos. La agrupación estaba basada e inspirada en su homónima francesa de la corte de Luis XIV, los *Vingt-quatre Violons* (Gago, 1995, p. 20). Además de esta orquesta, los grupos ceremoniales cortesanos de viento que antes esbozamos se conocían como *Wind Musick*, estando compuestos por 8 percusionistas y 16 trompetistas, bajo las órdenes de un *Sergeant-Trumpeter* –que se tenga constancia, el primer *Sergeant-Trumpeter* del inicio del periodo de la restauración monárquica fue Gervase Price⁴. Estos trompetistas ingleses de

¹ Cromwell (1599-1658) fue un político y militar inglés que gestionó la republicana *Mancomunidad de Inglaterra* entre 1653 y 1658 (Morrill, 1990, p. 24).

² N. Mattei (1650-1714?) fue un compositor y violinista italiano que trabajó en Inglaterra (Haynes, 2007, p. 123).

³ Esta citada orquesta fue iniciada primigeniamente por Carlos I de Inglaterra (1600-1649), siendo restablecida, renovada y exaltada por su hijo Carlos II (1630-1660).

⁴ El *Sergeant-Trumpeter* era el responsable de las citadas *Wind Musick*.

las *Wind Musick* estaban asignados en cuatro regimientos diferentes: el primero de ellos al servicio del rey, el segundo destinado a la reina, el tercero a las órdenes del Duque de York – hermano del rey– y el cuarto para la familia real (Tarr, 1988, pp. 132-133).

Señalamos un dato relacionado con estos trompetistas que prestaban servicio a la corte, concretamente, a los destinados con el Duque de York en Escocia. En un viaje en el barco real entre los meses de mayo y junio de 1682, se sufrió un hundimiento que provocó muchas pérdidas. Se emitió una orden, por parte del Lord Chambelán, donde se desembolsaba 100 libras para Gervase Price y cuatro trompetistas reales –que aun habiendo sobrevivido a la catástrofe, perdieron sus instrumentos–: “5 de julio de 1682. Por el presente se otorgan a Gervase Price, *Sergeant-Trumpeter* de Su Majestad, cuatro trompetas de plata de la misma forma y proporción que las anteriormente entregadas, con el fin de reemplazar las cuatro desaparecidas en el mar” (King, 1996, p. 77). A modo de anécdota, señalamos algunas trifulcas que acontecían en la convivencia de los músicos reales de la *Wind Musick* que nos pueden llevar a pensar o que los percusionistas del conjunto eran un tanto virulentos, o que el carácter de Gervase Price era un tanto agrio: “Orden de arresto contra John Mawgridge, Tambor Mayor, por insultar al *Sergeant-Trumpeter* (22 de marzo de 1662). Orden de arresto contra Humphrey Dance y Robert Ostler, por golpear y atacar a Gervase Price, *Sergeant-Trumpeter* (7 de junio de 1662)” (King, 1996, p. 26).

Con respecto a la trompeta de varas (*Slide-Trumpet*) o también conocida como *Flat Trumpet*,⁵ añadida por Purcell en tres de sus obras, es preciso señalar que se menciona y conoce por primera vez en Londres en el año 1691. A colación de su construcción y estructura rescatamos este texto: “[...] eran trompetas con un deslizamiento posterior, es decir, que se movían hacia detrás del hombro del intérprete, al contrario con lo que ocurre con un trombón o un sacabuche” (King, 1996, p. 166). Como sabemos esta trompeta, gracias a este sistema de varas, podía producir más cromatismos que la trompeta natural convencional y, por ende, tonalidades menores –como las utilizadas en la Z.860–.

Además de Henry Purcell, existieron otros compositores ingleses que también dieron una importancia expresa a la trompeta en algunas de sus obras y que empezaron su carrera musical a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Entre ellos destacamos a su hermano, Daniel Purcell (1664-1717), del que indicamos su *Sonata for 2 corni da caccia, 3 trumpets, horn, 4 trombones & tuba*. También señalamos al maestro de Henry Purcell, John Blow (1649-1708), que escribió partes de trompeta en algunas de sus partituras como *Come, bring the song* –concretamente, en su número “To Triumph”– de 1700. Se presupone que Blow tomó la fórmula de instrumentación de dos trompetas del que fue su propio alumno (Wallace y McGrattan, 2011, p. 167). Es interesante señalar que algunas de las piezas con parte de trompeta escritas por el también británico Jeremiah Clarke (1673/4-1707), como las célebres *Trumpet Tune* o *The Prince of Denmark’s March*, han sido atribuidas a Henry Purcell durante mucho tiempo, pero, según las fuentes consultadas, esta autoría dada al compositor que tratamos es errónea. Resulta adecuado indicar en este apartado que, ya entrada la segunda mitad del siglo que tratamos, los constructores de trompeta ingleses fueron perfeccionando su labor y, por ende, el desarrollo organológico del instrumento en la nación. El constructor británico más famoso de la época fue William Bull cuya actividad se acotó entre los años 1676 y 1707 con gran éxito (Tarr, 1988, p. 131).

PURCELL Y LA TROMPETA: LA SAGA FAMILIAR DE LOS SHORE

La trompeta, instrumento emergente en los inicios del Barroco tardío, fue empleada tempranamente por Purcell en 20 de sus 861 obras. A pesar de no ser un instrumento usado con asiduidad por el mencionado autor, sí que presenta una serie de características con una importancia musicológica e interpretativa expresa, además de artística. De hecho, en muchos géneros de la música inglesa de la época, Purcell fue supuestamente uno de los primeros en introducir nuestro instrumento. El maestro inglés estuvo inmerso en la

⁵ En algunas fuentes se cita como *Flatt Trumpets*.

mencionada época donde el gusto social por las cuerdas se supeditaba sobre cualquier otra instrumentación, siendo por ello, menos empleada la trompeta en la totalidad de sus composiciones. El hecho de que Purcell incorpore trompetas en las piezas que señalamos, con mucha seguridad y entre otras cuestiones, se deba al interés que tuvo el propio autor británico por la música italiana contemporánea a él, donde la trompeta era recurrente y considerada. A esto hay que añadir, como veremos más adelante, la amistad y posible asesoramiento que el propio Purcell recibió de los trompetistas Matthias y John Shore.

La carrera musical de Purcell comenzó en 1673, año en el que accedió profesionalmente a la corte, siendo nombrado ayudante de John Hingeston, que era el responsable de la colección de instrumentos reales: “[...] regalos, órganos, virginales, flautas traveseras, flautas dulces y todo tipo de instrumentos de viento” (King, 1996, p. 20). Obviamente, Purcell encontró trompetas en esa colección, dedicándose en esa época de manera más activa a la preservación y reparación de instrumentos bajo la supervisión del citado Hingeston. Recogemos el texto de un documento del Lord Chambelán a la *Jewel House*⁶, en el año 1676, que justifica lo expresado: “Se hace saber que Su Gracia el Duque de Monmouth me ha informado de que una de las trompetas de plata de Su Majestad bajo la custodia de Symon Bale, trompetista de Su Majestad, ha sido robada y no se ha vuelto a saber de ella, por lo que se precisa de otra nueva” (King, 1996, p. 53)⁷. Años más tarde, en 1677, Purcell llegó a convertirse en uno de los mayores responsables de la corte en el campo de la composición para la ya mencionada orquesta de cuerdas *Four and Twenty Fiddlers* (King, 1996, p. 57)⁸.

Asimismo, resulta de una evidente importancia la amistad que Purcell mantuvo con el trompetista Matthias Shore que, con mucha seguridad, traspasó información y posibilidades sonoras sobre nuestro instrumento. Shore, fallecido en 1700, comenzó como músico del rey desde 1682. Se tiene constancia que, en la ceremonia de coronación de James II en 1685, fue uno de los ocho trompetistas que portaban trompetas plateadas, formando parte del cortejo real. Recogemos una crónica de este evento en el que participó Matthias Shore: “[...] un gaitero marchaba al frente de la variopinta procesión, seguido por los cuatro tambores y el tambor mayor, ocho trompetistas y el timbalero real” (Sandford, 1687). En 1687, Shore fue nombrado *King’s Sergeant Trumpeter* –después de la muerte de Gervase Price en ese mismo año– oficio que desarrolló hasta su fallecimiento, aunque en sus últimos años ya no tocaba (Highfill; Burnim y Langhans, 1991, p. 367). Matthias Shore fue muy reconocido en vida por su talento con la trompeta y el laúd, recogiendo Sir John Hawkins (1719-1789) estas palabras sobre su maestría: “Su gran ingenio y aplicación purificó su ejecución de este noble instrumento [la trompeta], poco estimado en la actualidad, y su precisa interpretación llegaba más allá del alcance de la imaginación, produciendo un sonido tan dulce como el de un oboe” (Hawkins, 2011, pp. 334-337)⁹.

Además del mencionado Matthias, su hijo, el talentoso trompetista John Shore (1662-1752) fue también compañero y amigo de Purcell. Es muy probable que Matthias Shore interpretara algunas de las primeras obras con trompeta escritas por Purcell aunque, según las fuentes consultadas, el que estrenó la gran mayoría del dificultoso conjunto del legado trompetístico del compositor británico fue su citado hijo, John (Wallace y McGrattan, 2011, pp. 167-168). El talento de este era de tal magnitud que demostró que la trompeta no solo cabía en la música militar sino que, además, podía ejecutarse elegantemente dentro de la orquesta. Se sabe que John Shore, junto a la interpretación de las reseñadas piezas de Purcell, también y años más tarde, estrenó obras de Händel (Tarr, 1988, p. 136). Según algunas crónicas, John era especialista en la ejecución de la *Flat Trumpet* que, como ya se comentó, era como una trompeta de varas con doble deslizamiento hacia atrás y que permitía conseguir cromatismos que con la trompeta natural eran imposibles de interpretar.

⁶ La *Jewel House*, entre otros asuntos, era el lugar donde se guardaba parte del tesoro real.

⁷ El Duque de Monmouth, James Scott (1649-1685) fue hijo de Carlos II y Lucía Walter (Burke, 1914, p. 320).

⁸ Este cargo artístico de Purcell, también se reconocía como Compositor Numerario de Violín de Su Majestad.

⁹ Es preciso señalar que estas palabras, en otras fuentes, se creen dedicadas a John Shore, hijo de Matthias.

Sobre John Shore, el escritor Roger North (1653-1734) recogió que el trompetista añadió a su instrumento una especie de llave atornillada (*turne screw* o *worme*) que le auxiliaba para afinar las “notas exóticas” que aparecían en la música de Purcell (Wallace y McGrattan, 2011, p. 168):

Para mejorar los defectos de afinación, los trompetistas tomaron algunos recursos del sacabuche, como la acción expresa de la prolongación de la tubería. Pero el dispositivo más ingenioso al respecto fue el que añadió a su propio instrumento John Shore, el excelente trompetista. Se trataba de unos imperceptibles alargamientos y acortamientos de la tubería producidos por una especie de llave atornillada con los que las notas estaban perfectamente afinadas (North, 1986, p. 119).

John Shore es considerado como el trompetista inglés más famoso de su era, accediendo al servicio del rey en 1687 como constructor de trompetas, y en 1688 como trompetista de la corte. Años más tarde, entre 1707 y 1752, se convirtió en *Sergeant-Trumpeter*. John alcanzó este cargo relevando a su también familiar –no se sabe con seguridad si hermano o tío– William Shore, que estuvo en dicho puesto entre 1700 y 1707 y que, a su vez, el propio William sucedió al padre de John, Matthias Shore. Es interesante señalar que el sucesor como *Sergeant-Trumpeter* de John Shore fue Valentin Snow, que ejecutó los primeros papeles de los oratorios de Händel durante muchos años (Tarr, 1988, p. 134).

Existen crónicas que recogen aspectos de la carrera trompetística de John Shore. Por ejemplo, en 1695 se retiró momentáneamente de la interpretación del instrumento por causa de una parálisis que sufrió en el labio –curiosamente, el mismo año en el que falleció su amigo Henry Purcell–, retomando la praxis de la trompeta en 1697. Asimismo, el compositor de origen alemán Gottfried Keller, fallecido en 1704, escribió tres sonatas para trompeta en 1699 dedicadas a la Princesa Anne de Dinamarca y que fueron interpretadas por John. Otros compositores también escribieron obras para la saga de los Shore, como las que se indican: una suite de Jeremiah Clarke, una sonata de James Paisible (1650-1721), cuatro sonatas de Godfrey Finger (1660-1723), otras tres de Daniel Purcell, una sonata de John Eccles (1668-1735), otra de John Barrett (1674-1735) y otras sonatas de William Corbett (1680-1748) –de las que destacamos dos de ellas escritas en mi– (Tarr, 1988, pp. 135-136).

La cimentada amistad que la saga de trompetista de la familia Shore mantuvo con Purcell, en especial Matthias y John, permitió, en cierta manera y con mucha probabilidad, que el propio compositor dedicara más partes a la trompeta en sus obras. Como veremos más adelante, en muchas de las obras con trompetas de Purcell, el propio compositor da la misma importancia –tanto musical, como de tesituras– a las dos trompetas, es decir: la segunda voz no se encuentra subyugada a la primera de manera evidente. Esto refuerza la idea de que Purcell confiaba en el talento, tanto de Matthias, como en el de John y, posiblemente, hasta incluso en el de William Shore. Resulta al menos curioso resaltar que muchos de los grandes compositores barrocos, que destacaron en la escritura de partes de trompeta, contaron con grandes intérpretes de nuestro instrumento a su lado y, a la postre, traspasaron la barrera profesional para convertirse en amigos. Por ejemplo, se sabe por las crónicas que Bach fue muy amigo de Gottfried Reiche en su periodo de Leipzig (Guillén, 2014, p. 69) y, también, de los trompetistas a los que se les atribuye el estreno del *II Concierto de Brandenburgo* en su época de Köthen: Johann Ludwig Schreiber y Johann Christoph Krahl (Purcell y King, 1960). Asimismo, el mismo Händel mantuvo una cercana relación con el ya citado *Sergeant-Trumpeter* de Su Majestad, Valentine Snow (1700-1770) que también interpretó, como ya conocemos, muchas de las dificultosas partes de trompeta de las obras de este compositor. A modo de curiosidad, exponemos en este texto unas declaraciones recogidas de Händel en 1752 sobre su propia música a propósito del maestro de Westminster: “Si Purcell estuviera vivo sin duda alguna compondría música mejor que esta” (King, 1996, p. 9). Hay muchos indicios que hacen creer que la oda para el cumpleaños para la reina Anne, *Eternal Source of Light Divine*, compuesta por el propio Händel y con algunos maravillosos pasajes de trompeta, fue un homenaje indirecto de este

a Purcell, cuya obra era conocida y admirada por el compositor de origen germano (King, 1996, p. 183).

CRONOLOGÍA DEL EMPLEO DE LA TROMPETA POR PURCELL

La obra del maestro inglés fue muy extensa y variada, a pesar de su corta vida: “Purcell mostró idéntico talento al escribir tanto para las óperas, como para la iglesia, el teatro, sus mecenas reales o patrones más humildes” (King, 1996, p. 9). Dentro del prolífico florilegio temático que desarrolló, sus primeras piezas de las que se tienen constancia su fecha de composición datan de 1679, cuando contaba con unos 20 años –muchas fuentes exponen que empezó a componer incluso antes– (King, 1996, p. 58). En este lustro, que corresponde a la segunda mitad de la década de los 70 del siglo XVII, se supone que Purcell escribió, aproximadamente, un 10% de su producción. En la siguiente década de los 80, que fue su periodo más fecundo, se registra más del 60% de sus composiciones y, en la de los 90 creó más del 25% del conjunto de sus piezas durante algo más de un lustro.

Si observamos el repertorio con trompeta de Purcell, la primera obra que incluye este instrumento data de 1690, *The Yorkshire Feast Song* –las partes de trompeta de la Z.335, de 1687, son un añadido posterior que supuestamente no realizó el maestro británico–. Es decir, en su primer lustro compositivo, desde 1675 a 1680 y en gran parte de toda la década de los 80, Purcell presuntamente no empleó la trompeta en casi ninguna de sus obras –si se computara la Z.335–. Hay que recordar que el citado Matthias Shore formó parte de la orquesta real ya iniciada esa década (1682), por lo que, como ya se hizo anterior alusión y con mucha seguridad, la amistad que profesó a Purcell, le insufló a este el gusto y la consideración por la trompeta. Igualmente, John Shore accedió profesionalmente a la corte como trompetista en 1688. Purcell comenzó a incluir trompetas en sus piezas, curiosamente, dos años después de que John se dedicara activamente a la trompeta, en 1690. Por lo que no se antoja descabellado plantear la hipótesis de que, con bastante seguridad, la figura de John Shore –y, también, la de su padre– fueran cruciales en la escritura de Purcell para nuestro instrumento ya que, a pesar de su expresa dificultad, existían trompetistas que podían ejecutar estas obras. En la época más prolífica para la literatura de la trompeta de Purcell –algo más de 5 años (1690-1695)–, se contó con los ya comentados servicios artísticos y amistad de los Shore.

Año	Obras	Nº de Trompetas	Tonalidad	Nº de piezas con trompetas ese año
1687	Z.335?	2?	D	1? (Las trompetas son añadido posterior)
1690	Z.333	2	D	3
	Z.627	2	C y D	
	Z.320	2	D	
1691	Z.338	2	C	2
	Z.628	2	C y D	
1692	Z.328	2	D	2
	Z.629	2	C y D	
1693	Z.321	1 (2?)	C	1 (la 2ª trompeta es un añadido posterior)
1694	Z.323	2	D	5
	Z.232	2	D	
	Z.578	1	C	
	Z.632	1	D	
	Z.850	1	D	
1695	Z.342-3	1	C	6
	Z.630	1	C y D	
	Z.574	1	C	
	Z.58b	4	F. T. ¹⁰	
	Z.860	4	F. T.	
	Z.600 (1692/95)	4 / 1 –en do–	F. T. y C	

Tabla 1. Fechas, número de catalogación, cantidad de trompetas por pieza, número de obras escritas por año con trompetas, junto a las tonalidades en la que se compusieron.

¹⁰ Cuando se señala “F. T.” se hace referencia a las *Flat Trumpets* (en la partitura aparecen dos bemoles).

Si descartáramos la Z.335, observamos que nuestro instrumento se empieza a incluir al comienzo de la década de los 90. Es por ello que se entienda como poco extenso todo el conjunto de obras con trompetas del maestro inglés, ya que feneció cinco años después de la primera partitura donde las incluyó. Posiblemente, si Purcell hubiera conocido antes a la saga de los Shore, el número de obras con trompetas hubiese sido mucho más cuantioso. No obstante, la calidad y las características artísticas que presentan las partes de trompeta son evidentes.

Cuando Purcell emplea trompetas en sus obras, usualmente, incluye una o dos y, en pocas ocasiones, cuatro –cuando es así, estas eran *Flat Trumpets*–. Por otro lado, como se puede observar en la tabla, alrededor del 50% de las piezas con trompetas de Purcell están escritas en re, frente al 40%, aproximadamente, que fueron orquestadas en do. En torno al 10% fueron compuestas para *Flat Trumpets*¹¹ –sin computar, de manera categórica, todas las partituras donde se emplean varias tonalidades de trompetas–. Asimismo y de forma estimada, en el 50% de estas obras se presentan 2 trompetas, en el 35% de ellas se instrumenta solo una y alrededor del 15% a cuatro trompetas. En los dos últimos años de vida de Purcell (1694-1695), este compuso 11 de las 20 partituras que contienen trompetas, época en la que John Shore se encontraba en pleno apogeo. Igualmente, en la década de los noventa, durante sus seis últimos años de vida, el maestro británico realizó 19 obras de las 20 en las que aparecen trompetas¹².

Asimismo, la primera pieza con trompetas de Purcell dedicada a la corte fue la Z.320, siendo la Z.627, también, la primera obra con trompetas que configuró como una semi-ópera, ambas datadas en el año 1690 (Wallace y McGrattan, 2011, p. 166). En la anterior tabla se puede observar que el autor inglés inició sus instrumentaciones con dos trompetas, no siendo hasta 1693 cuando empleó tan solo una. Junto a lo expuesto, es meritorio señalar que las *Flat Trumpets* las orquestó en su último año de vida –si se estima que la Z.600 fue escrita en ese año de 1695–. Esto fue así, probablemente, por la pericia interpretativa que John Shore ya tenía en ese momento con este tipo de instrumento. Las crónicas, como se verá más adelante, señalaban a este como un especialista en la trompeta de varas.



Imagen 1. Réplica de Matthew Parker de una *Flat Trumpet* inglesa¹³.

OBRAS DE PURCELL QUE CONTIENEN TROMPETAS

En este ensayo de catalogación de las obras de Purcell donde se emplean trompetas se recogen: una oda, semi-óperas o música para la escena, además de música sacra coral, de temática profana para la celebración de cumpleaños, partituras incidentales y una pieza instrumental. La tesitura de las partes de trompeta no es tan aguda como las empleadas por Bach –aunque, como ya sabemos, la obra del maestro de Eisenach fue posterior a la del británico–. Purcell, en su música para la iglesia o para la escena, de manera ocasional, llegó

¹¹ Las obras en las que se interpretan las *Slide-Trumpets* suelen tener pasajes menores, insertándose dos bemoles en la armadura en todas las partituras originales donde aparecen estos instrumentos.

¹² Reiteramos que esta aseveración se basa si la Z.335 hubiera sido instrumentada originalmente con trompetas.

¹³ Imagen tomada de la página web: <https://www.matthewparkertrumpets.com/> [Consultado el 04/02/2019]. Se cree que este modelo –que es una recreación actual– fue el que se empleó en la *Music for the Funeral of Queen Mary* y que, con mucha probabilidad, fue la que interpretó la saga de los Shore.

hasta el parcial 16 (Tarr, 1988, p. 136). No obstante, Händel continuó, aproximadamente y de manera similar, con el techo de altura de los parciales de la trompeta a los que llegó Purcell –entre los armónicos 16 y 18–, por lo que la música inglesa barroca no se direccionó tanto hacia el *clarino* extremo como sí implementaron Telemann o el citado Bach en Alemania.

En las partituras originales de las voces de trompeta de Purcell, aparecen muy pocos ornamentos, a pesar de que está reconocido por muchos eruditos de la música antigua que era usual el empleo de notas de adorno en la ejecución de los cantantes o instrumentistas de la época (King, 1975). Según una crónica recogida de un ensayo con música de Purcell, el contratenor Jemmy Bowen¹⁴ decía lo siguiente: “Una vez, ensayando música del Sr. Purcell, algunos de los músicos le pidieron que yo hiciera algunas ornamentaciones en uno de los pasajes. Sin embargo, el Sr. Purcell dijo: ‘Oh, déjalo en paz. Seguro que él lo adornará de manera más natural de lo que nosotros podamos sugerirle’” (Aston, 1902, pp. 225-233). Es por ello que Purcell escribía algunos adornos, pero, de igual manera, parece ser que daba libertad a los intérpretes para que ellos mismos los elaboraran. De hecho, algunas de sus partituras originales para trompeta están provistas de algunos de esos señalados adornos –especialmente, trinos– o señales, que se antojan como obligadas, junto a las que se crearan bajo la inspiración del intérprete.

A continuación, estructuraremos las obras reseñadas en seis apartados: Odas ocasionales, Música para cumpleaños y canciones de bienvenida –donde organizaremos las obras, dependiendo de a quién estuvieren dedicadas–, música sacra coral, semi-óperas y música para la escena, música instrumental y, por último, música incidental.

A) Odas Ocasionales

Aun no siendo la única oda con trompetas que Purcell escribió durante su carrera compositiva, hemos destacado a esta Z.328 en este apartado independiente para, así, organizar el repertorio a partir de los fines y las temáticas bajo las que se compuso.

Ode for St. Cecilia's day –Z.328–

Data de 1692 y está articulada en 13 secciones o movimientos (King, 1975, pp. 1-7)¹⁵. Es también conocida como *Hail! Bright Cecilia*, siendo su libretista Nicholas Brady¹⁶, y presentándose con la siguiente instrumentación: voces (soprano, dos altos, tenor, bajo y coro mixto –soprano, 2 altos, tenor y bajo–), dos oboes¹⁷, dos trompetas en re, timbal, violín 1º, violín 2º, viola, bajo y continuo (Rimbault, 1848). Este Z.328 es considerado como la primera obra conocida donde se incluyen dos trompetas en una pieza coral inglesa, presentando unos contrastes entre voces e instrumentos similares a los empleados usualmente en los conciertos¹⁸. *Hail! Bright Cecilia* fue escrita con la intención de ensalzar la figura de la propia santa, no siendo esta la primera partitura que el maestro británico dedicó a la patrona de la música. Con anterioridad, y con este mismo fin a modo de ofrenda, Purcell compuso *Welcome to all the pleasures* (1683), *Laudate Ceciliam* (1683), *Raise, raise the voice* (1685) y, finalmente, este Z.328¹⁹ ya con las dos trompetas (King, 1996, p. 50).

En Londres, desde 1683 y cada 22 de noviembre, la Sociedad Musical celebraba actos conmemorativos en honor a la festividad que señalamos. *Hail! Bright Cecilia* se estrenó en la *Stationers' Hall* de la ciudad, obteniendo un gran éxito²⁰. Tanto gustó la pieza que se volvió

¹⁴ J. Bowen “The Boy” fue un contratenor de la época que coincidió con Purcell (Lowerre, 2009, p. 103).

¹⁵ Existe una versión que adjunta dos números más al final de la pieza, siendo el 15 muy similar al 13.

¹⁶ N. Brady (1659–1726) fue un poeta irlandés que desarrolló su labor en Westminster (Hugh, 1911, p. 375).

¹⁷ En copias tempranas, y en algunos movimientos, los dos oboes alternan o se cambian por dos flautas de pico (como en los 3 y 10) y, también, se añade una flauta baja en otro número de la obra.

¹⁸ Este dato se presenta en el siguiente catálogo: (Stainer y Bell, 2017, p. 9).

¹⁹ El catálogo de Purcell por el que nos guiaremos será por el de Franklin B. Zimmerman (1923-).

²⁰ *The Gentleman's Journal, o Monthly Miscellany* (noviembre de 1692), citado en (Rimbault, 1849, p. 2).

a tocar el mismo día de su debut y, según el prólogo de la edición de esta partitura – realizado por Edward F. Rimbault en 1848–: “[...] en la repetición de la obra, el propio Purcell cantó con mucha gracia” (Rimbault, 1849). Se supone que haciendo alusión a algunos episodios de la obra con voz, aunque hay algunas fuentes que niegan este hecho y otras que lo cercioran.

Las partes de *Hail! Bright Cecilia*, en las que Purcell incluye música para las trompetas, son las que a continuación se detallan²¹:

a) “Overture”. Esta primera parte es extensa y se divide en seis secciones:

-*Maestoso*: a modo de introducción –de solo diez compases– se incluyen las dos trompetas que, junto al timbal, dan una majestuosa entrada a la obra²².

-*Canzona*: que será reutilizada más tarde en *Birthday Ode for Queen Mary*, y en la que también se emplean dos trompetas. Continúa al anterior número expuesto, planteándose su organigrama compositivo en forma de fuga.

-*Adagio*: sin trompetas, pero al terminar este fragmento se vuelve a repetir la *Canzona* –ya con trompetas– y, seguidamente, otra vez el *Adagio* –sin trompetas–.

-*Allegro* (3/8): se desarrolla una fanfarria con motivos que se repiten en cada una de las trompetas, de manera progresiva y en algunos pasajes, acompañadas timbales y orquesta.

-*Adagio*: breve y sin trompetas, desembocando en la repetición del *Allegro* (3/8) que sí que lleva, nuevamente, las dos trompetas.

A nivel técnico se puede observar el empleo de gran parte de la tesitura de la trompeta en esta obra –este aspecto es plausible en casi todas sus partituras escritas para trompeta de Purcell–. A modo de ejemplo, destacamos que en esta “Overture”, la trompeta primera se mueve en dos octavas y media, desde el La3 a al Re6 (Wallace y McGrattan, 2011, p. 167).

b) “The Fife and all the Harmony of War” –Nº 11, Solo de Alto–. El texto que se presenta en el solo de alto es el siguiente: “En vano resuenan el pífano y la fanfarria de batalla para despertar las pasiones, ya que tus dominantes sonidos componen y hechizan (*The fife and all the harmony of war, in vain attempt the passions to alarm, which thy commanding sounds compose and charm*)” (Rimbault, 1849, pp. 59-64). Es por ello que no resulte extraño que en este número se construyan unas llamadas a dos trompetas con carácter fanfárrico –inherente al propio instrumento y al texto–, conjuntamente con el continuo y, nuevamente, acompañadas de los timbales. Asimismo, las vigorosas trompetas se muestran respondiendo de manera excelsa al alto solista en diversos momentos. A nivel de notaciones trompetísticas, Purcell señaló en algunos Re5 y La5 del manuscrito original de la primera trompeta el término *loud* que, según parece, exigían el resaltar esas notas (Wallace y McGrattan, 2011, p. 167).

c) “Hail! Bright Cecilia” –Nº 13, Gran Coro–. También se incluyen las dos trompetas en re acompañadas de timbales, dando magnificencia a este último movimiento las intervenciones de ambas junto a la masa coral en su inicio. Le continúa un quinteto titulado “With Rapture of Delight”, sin trompetas. Seguidamente, el mencionado quinteto se concatena con el Coro Final y, las trompetas, con una escritura muy similar a la del primer Gran Coro de este último número, resuelven la obra con el resto de la orquesta y voces.

B) Música para cumpleaños y canciones de bienvenida:

Dentro de este apartado haremos una escisión de la música con este fin que contiene trompetas, dedicadas a los regentes James II, Mary II, duque de Gloucester y otra ocasional.

²¹ La versión por la que nos vamos a guiar en este Z.328 va a ser la de (Rimbault, 1849).

²² Las dos voces de las trompetas están dobladas por los dos oboes en esta “Overture”.

b.1.) Música de esta índole con trompetas dedicadas al rey James II

James II de Inglaterra y VII de Escocia (1633-1701) fue rey de Inglaterra entre 1685 y 1688 y, entre sus acciones, quiso mantener todos los puestos de la corte entre los que también se computaban a los músicos. En relación con los trompetistas de la corte, en el mes de mayo del año de su coronación (1685), James II nombró al citado Gervase Price como Sergeant-Trumpeter del Reino de Inglaterra y, al mes siguiente, a los otros 16 trompetistas que formaron parte del ya mencionado Wind Musick: “El hecho de que los cuatro grupos de trompetas fueran nombrados antes que el resto de los músicos reales es un claro indicio de su importancia en la corte, ya que su función ceremonial era una parte esencial del protocolo” (King, 1996, p. 99). Purcell dedicó una pieza presuntamente con trompetas a James II, la Z.335, aunque, según muchas fuentes, estas partes de trompetas no fueron escritas por él.

Royal Welcome Songs for King James II – Z.335 –

Esta obra data de 1687 y, al parecer, Purcell instrumentó dos trompetas en re en el segundo número, “Sound the trumpet”, que es precedido por una bellísima “Symphony”. En esta mencionado número, junto a las cuerdas, continuo y las trompetas, se muestran sendos solos de alto y bajo, además de la respuesta musical a estos del coro. No obstante, a pesar de que el título de esta sección puede parecer evidente, aquellas partes de trompeta fueron halladas solo en un manuscrito de entre todas las fuentes primarias encontradas. De hecho, por esta causa y por el estilo de la propia escritura de las partes de trompeta del citado documento, se cree que no fueron compuestas por el propio Purcell, siendo un añadido. Las referidas voces de trompeta están doblando a los violines, por lo que se muestran muy elaboradas y líricas (King, 1975, p. 7). A pesar de la dudosa autoría de estas partes para trompetas por parte de del compositor inglés se ha estimado señalar esta obra en este registro. Purcell, en los últimos años de su corta pero prolífica vida artística, compuso muchas *Welcome Songs* dedicadas a eventos de la realeza. Esta Z.335 se interpretó por primera vez en octubre del año 1687, después de que James II llegara de Oxford a su corte. A pesar de que el propio Purcell tituló a esta pieza como *Welcome Songs*, es posible que esta partitura fuera destinada para la celebración del cumpleaños del rey, ya que su natalicio se celebraba el día 14 del mismo mes de octubre (King, 1996, p. 103).

La orquestación que adapta el maestro británico es de cuatro voces solistas (alto, dos tenores y bajo), coro mixto (soprano, alto, tenor y bajo), dos voces de violín, viola y continuo. El texto es anónimo, aunque algunas fuentes le dan la autoría a Nahum Tate²³. En el escrito podemos observar que también se hace alusión a la percusión, no apareciendo ninguna parte con estos instrumentos en la partitura. Este hecho avala la hipótesis de que estas voces de trompeta que presentamos, posiblemente, no fueron escritas por Purcell, a pesar de que en el texto se referencia tanto a nuestro instrumento, como a la percusión. El texto del número “Sound the trumpet, beat the drum” al que hacemos mención es el siguiente: Resuene la trompeta, redoble el tambor, César y Urano vienen. Apura a las musas para que los reciban, pídeles que vuelen con premura para darles la bienvenida a casa con laurel y mirto. (*Sound the trumpet, beat the drum, Caesar and Uranus come. Bid the Muses haste to greet 'em, Bid the Graces fly to meet 'em with laurel and myrtle to welcome them home*). (King, 1990).

b.2.) Música de esta índole con trompetas dedicadas a la reina Mary

Mary II de Inglaterra (1662-1694) fue reina desde 1688 hasta su fallecimiento, junto a su esposo William III, siendo considerada como una regente firme y eficaz (Keates, 2015, pp. 10-32). En su periodo monárquico se recogen crónicas que indican el empleo activo de la trompeta. Por ejemplo, en su coronación, sonaron las trompetas de manera solemne, apareciendo en los archivos de la *Jewel House* de Londres la siguiente entrada donde se

²³ Nahum Tate (1652-1715) fue un poeta irlandés que escribió libretos que Purcell musicó (Bennet, p. 98).

alude a la adquisición de unas trompetas de plata: “[...] para entregar al *Sergeant-Trumpeter* para la proclamación del Príncipe y la Princesa de Orange como Rey y Reina y a devolver nada más concluida la ceremonia” (King, 1996, p. 99). Para la reina Mary, Purcell dedicó cuatro composiciones con trompetas dentro de la temática que estamos tratando: Z.320, Z.338, Z.321 y Z.323 –canciones de bienvenida o cumpleaños–.

Arise My Muse –Z.320–

Esta obra fue estrenada el 30 de abril de 1690, cumpleaños de Mary II, como un encargo a Purcell para la celebración del mismo, siendo su texto de Thomas D’Urfey (1653-1723). Además de las voces de dos violines, violas, continuo, dos flautas y dos oboes, aparecen dos trompetas en re –junto a las voces solistas y coro–. Según Robert King, en 1690 “[...] se produjo una aportación en la instrumentación orquestal de las Odas de Purcell, con la adición de instrumentos de viento madera y de trompetas a la textura de cuerdas establecida” (King, 1992). La realidad fue que con el uso de las trompetas, las obras compuestas desde ese año brillaron con mayor realce tímbrico y, a la postre, mostraban esa relación simbólica que siempre mantuvo el sonido del instrumento con lo fastuoso y la magnificencia, muy al hilo de lo relacionado con la corona.

Hay que señalar, con respecto a este Z.320, que Purcell comenzó a componerlo justamente un mes después de su *The Yorkshire Feast Song*, que se estrenó el 27 de marzo del mismo 1690 –esta oda también emplea trompetas, como se podrá ver más adelante–. Por ello, parece ser que Purcell acabó *Arise My Muse* con mucha prisa, dejando parte del poema sin incluir en la obra y omitiendo las trompetas y oboes en el coro final, aspecto que era previsible y de esperar por la grandiosidad con la que concluye la pieza (Wood, 1995, p. 139). Asimismo, hay que indicar que la “Symphony” de entrada de la Z.320 fue reutilizada un año más tarde en su semi-ópera *King Arthur* (Keates, 1995, p. 199). A continuación indicamos las partes de la Z.320 donde se orquestan a las dos trompetas.

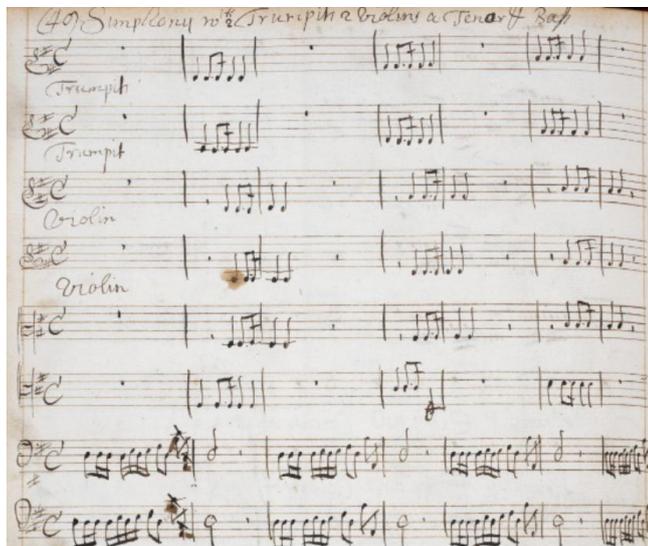


Imagen 2. Extracto de la primera página de un manuscrito de *Arise, my muse*, con las voces de trompeta en los dos primeros pentagramas²⁴.

a) “Symphony”. Esta introducción la dividiremos en dos breves secciones:

-*Primera sección*: Al comienzo de la pieza, que es de estilo francés, se muestran ambas trompetas con mucha pomposidad en sus inicios para, compases después, desarrollar un

²⁴ Extracto de la British Library -Digitised Manuscripts- [Consultado el 08/02/2019]. http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=r.m.20.h.8_f085v

diálogo musical más elaborado a lo largo de esta breve sección. Es interesante señalar que ambas voces de trompeta presentan una importancia similar a nivel de ejecución. Este factor, junto al ya citado diálogo elaborado de ambas voces, aparece en otras intervenciones que realizan las dos trompetas a lo largo de la oda (King, 1975, pp. 8-10).

-*Segunda sección, 6/8*: de manera continua se expone este ritmo con subdivisión ternaria, iniciándose sin trompetas durante sus primeros 13 compases. Después de ello, y para finalizar la “Symphony”, se vuelven a instrumentar dos trompetas al final de esta sección, con las mismas características de literatura que en la primera parte de este movimiento.

b) “Chorus: Ritornello”. Ocuparía el tercer movimiento de esta breve oda. El coro comienza elegantemente este corte y las trompetas se insertan al final del mismo, con un juego rítmico muy vivo, estando mayoritariamente armonizadas por terceras.

c) “Tenor-Bass: Chorus”. Este cuarto corte de la oda comienza con un estiloso coloquio musical entre las voces de tenor y bajo, sobre el rítmico acompañamiento del continuo. Al final del mismo, entra el coro que es recalado por las dos trompetas.

d) “2 Altos: Chorus: Ritornello”. Este sexto movimiento es el último donde aparecen las trompetas. Se comienza con un nuevo diálogo entre dos altos, bajo el amparo armónico del continuo, y se prosigue con la entrada del coro para, así, finalizar en el ritornelo con la unión a la masa musical de las dos trompetas, cuyas voces aparecen escritas con entradas canónicas, ambas con igual importancia y ponderación.

Welcome, welcome Glorious Morn –Z.338–

Esta bonita oda fue compuesta para la celebración del cumpleaños de la reina Mary del año 1691, siendo el autor del texto desconocido. Además del cuerpo de cuerdas, con el que solía dotar Purcell sus composiciones para orquesta, se incluyen nuevamente a dos oboes y a dos trompetas en do –además de las voces solistas (soprano, alto, tenor y bajo) y el coro–. Ambas trompetas, con una plausible importancia en la ejecución de las dos voces, aparecen en las secciones de la oda que a continuación señalamos:

a) “Symphony”. La obra se inicia con un arranque fanfarrónico y muy alegre, contándose con las dos trompetas junto a la orquesta. Tras 16 compases en compasillo, se inserta un episodio en 3/4 en el que, nuevamente, las trompetas repican las frases de la cuerda junto a los oboes.

b) “Full of Wonder and Delight”. Tras cuatro secciones sin la intervención de las trompetas, estas se vuelven a incluir al final de este movimiento, a modo de ritornelo.

c) “Sound all Ye Spheres”. Este es el último coro de la pieza. Comienza con un tenor solista, el continuo y las dos trompetas, que anuncian el tema. Progresivamente, va añadiéndose el conjunto al completo orquestal y coral en un contrapunto aumentado, acabándose esta pieza de manera pomposa y brillante (King, 1996, p. 145).

Según Bruce Wood, profesor emérito de la Escuela de Música de la Universidad de Bangor (U. K.), este Z.338 no muestra el avance en la técnica de instrumentación orquestal que Purcell implementó en su anterior *Dioclesian* –que, más adelante, estudiaremos y que data de mayo de 1690–, salvo en el novedoso ritornelo escrito para trompetas y oboes sin cuerda (Wood, 1995, p. 140). Asimismo, resulta curioso que Purcell no hubiera incorporado a los timbales, ya que las entradas de las trompetas, en ocasiones, hacen prever que se pudieran haber instrumentado, tal y como hizo supuestamente en la ya vista *Oda a Santa Cecilia*. No obstante, también es cierto que Purcell escribió en muy pocas ocasiones partes de timbal, siendo estas voces añadidas por otros autores posteriormente (King, 1996, p. 162).

Celebrate this Festival –Z.321–

Esta oda, escrita para celebrar la fiesta de cumpleaños de la reina Mary en 1693, continúa con la usual orquestación de Purcell –además de las voces solistas y coro–, junto a

una trompeta en do²⁵. El trompetista que se encargó de estrenar esta obra fue John Shore, y su maestría y control del instrumento se puede observar en el *obbligato* del solo de bajo del número “While, for a righteous cause” (King, 1996, p. 154). El texto pertenece a Nahum Tate y en él se hace alusión expresa a nuestro instrumento en una de sus secciones, como más adelante podremos comprobar.

En la partitura que tratamos, previsiblemente, Purcell incluyó solo a una trompeta. Sin embargo, en la edición de la obra del compositor inglés que llevó a cabo la ya mencionada *Purcell Society*, en el comienzo de la pieza –concretamente, en la “Symphony” y la “Canzona”– y en el “Chorus” final, se insertaron dos voces de trompeta. En esta segunda voz de trompeta se observan armónicos que eran imposibles de ejecutar con una trompeta natural de la época. Hay hipótesis que subrayan que esta voz estaba destinada para un oboe y no para una segunda voz de trompeta (King, 1975, pp. 13-17). Por lo que es posible que el añadido de la segunda trompeta por parte de la edición de la *Purcell Society*, estuviera fundado en la semejanza evidente que muestra la “Symphony” y “Canzona” de este Z.321 con el *Maestoso* inicial de la “Overture” de la *Oda al día de Santa Cecilia*, del mismo autor – hay que recordar que aquella está en do y esta última en re-. Como ya sabemos, muchos autores barrocos repetían fragmentos de algunas de sus obras en otras –cosa que también hizo Purcell en algunas de sus piezas–, pero esta acción no presenta una contundencia expresa para entender la inclusión de esta segunda parte de la voz de trompeta en el Z.321, tal y como se hizo en el Z.328. Las partes de la oda que tratamos donde se inserta la trompeta son las siguientes:

a) Obertura. Este inicio está compuesto por dos secciones:

Symphony: la trompeta aparece al comienzo de la pieza, siendo muy similar a la de la *Oda al día de Santa Cecilia*. Su carácter ceremonial y brevedad provocan una distinción expresa, digna para el evento real.

Canzona: la participación de la trompeta es muy parecida también a la que inicia el Z.328, aunque con un compás menos en su parte final y cadencial. Continúa de forma directa a la anterior “Symphony”.

b) “Celebrate this festival”. Al final de esta sección, y reforzando la masa coral, la trompeta canta la melodía principal, consiguiéndose una sensación sublime. Al término de esta parte se presenta el “Britain now thy cares beguile” que va sin trompeta. A modo de ritornelo, y una vez finalizado el “Britain now”, se vuelve a concatenar la música con el “Celebrate this festival” donde, nuevamente, la trompeta dibuja la melodía principal energicamente –como se hizo al inicio del movimiento–.

c) “’Tis sacred, bid the trumpet”. Esta es la cuarta sección de la oda, donde la trompeta y la soprano son protagonistas, bajo el manto armónico del continuo. Nuestro instrumento, con unos tresillos muy atractivos que mueven la música de manera muy interesante, responde a la soprano. En este fragmento del texto podemos observar que se hace mención a la propia trompeta: “Es veredicto sagrado, ordena a la trompeta que cese. Cesa, trompeta, cesa (*’Tis sacred, bid the trumpet cease. Cease, trumpet, cease*)” (Rimbault, 1849, pp. 25-27).

d) “While, for a righteous cause he arms”. No vuelve aparecer la trompeta hasta este número 11 de la obra, interviniendo junto al bajo solista y la presencia del continuo. La trompeta responde al solista con unas frases muy elaboradas en algunos episodios, a la vez que pomposas. La dificultad de este movimiento es expresa y, aunque no se mueve por un registro *clarino* extremo, sí que puede resultar fatigoso por la larga intervención de la propia trompeta.

e) “Kindly treat Maria's day” -Chorus-. En esta última parte, la trompeta, junto a los oboes y los violines, refuerzan la melodía y el conjunto del coro, dándose así un elegante final.

²⁵ Esta obra es la primera en la que Purcell incluye solo a una trompeta, aunque existe una versión con una segunda que, con total seguridad, no fue añadida por el maestro inglés.

Come ye Sons of Art Away –Z.323–

Escrita también para la celebración del cumpleaños de la reina Mary en 1694. Asimismo, es conocida como *Ode for Queen Mary's Birthday* y el texto lo realizó, probablemente, Nahum Tate. Esta fue la sexta y última oda de Purcell dedicada a la reina – la cuarta con la inclusión de trompetas–, ya que Mary II falleció ese mismo año –Purcell murió al siguiente–. La instrumentación de la pieza es la siguiente: cuerpo de cuerdas, continuo, dos flautas de pico, dos oboes, dos trompetas en re y timbales, además del coro mixto y soprano, alto y bajo solistas (King, 1992). El Z.323 está compuesto por 9 movimientos y la trompeta aparece en 3:

a) Obertura. Este comienzo está estructurado en las siguientes secciones:

Symphony: presenta solo una trompeta en re, siendo esta obertura reutilizada en la obra “The Indian Queen”.

Canzona: la trompeta realiza un despliegue melódico más interesante que en sus primeros compases.

Adagio: en esta sección no hay trompeta y la *Canzona* no se repite después de este *Adagio*, como era usual en otras odas de Purcell.

Algunas ediciones modernas, han insertado una segunda trompeta en esta obertura, pero esta acción seguramente no la realizó Purcell, ya que los armónicos graves de la segunda trompeta no eran posibles de ejecutar con las trompetas inglesas de la época. En este sentido hay que reseñar que la única copia que se conserva de esta obra es de 1765, unos 70 años después del fallecimiento de Purcell y, con mucha seguridad, difiere de la que fue la original. Seguramente, este inicio de la obra estaba pensado para una trompeta y un oboe y no para dos trompetas, como pasó en la ya comentada oda *Celebrate this Festival* (King, 1996, p. 161).

b) “Come ye sons of Art, away”. Este es el coro de inicio que continua a la obertura. Al final del mismo, el maestro británico inserta dos trompetas en re que doblan, junto al oboe, las voces de los altos.

c) “Sound the trumpet, 'til around”. Aunque este número no lleva trompetas, por lo que expresa el texto, se ha considerado interesante reseñarlo en este ensayo de catálogo. Según las crónicas, los trompetistas que estrenaron esta obra fueron los prestigiosos Matthias y William Shore, amigos del compositor (King, 1992a). El humor irónico inglés parece ser que fue utilizado por Purcell en este movimiento, ya que en la parte del inicio del texto se expone: “Sonad la trompeta por todas partes. Hacer que su sonido rebote hasta las orillas (*Sound the trumpet till around. You make the listening shores rebound*)” (King, 1992a). Sin embargo, no se emplean trompetas y se hace un atisbo de alusión al apellido de los instrumentistas –por lo de *shores* (orilla)–.

d) “See Nature, rejoicing, has shown us the way”. Octava y última sección de la oda, en la que se pueden volver a escuchar a las dos trompetas. Se presupone que en este movimiento sí que aparecen los timbales, aunque esta característica no está del todo clara. Las dos trompetas en este último coro lucen con presencia, dando un empaque evidente al final de la obra.

b.3.) Música de esta índole con trompetas dedicadas al duque de Gloucester

La obra dedicada con el fin que tratamos estaba destinada para el duque de Gloucester, el joven príncipe Guillermo (1689-1700), hijo de George de Dinamarca y Anne de Gran Bretaña –que años más tarde sería reina, entre 1702 y 1707– (White, 2007, pp. 75-83).

The Duke of Gloucester's Birthday Ode –Z.342/3–

También conocida como *Who can from joy refrain?*, fue la última oda ocasional escrita por Purcell antes de su prematura muerte, siendo estrenada el 24 de julio de 1695 en el *Richmond House*, por motivo del sexto cumpleaños del joven príncipe. Esta obra contiene

una trompeta en do con mucho protagonismo ya que, según las crónicas, al príncipe Guillermo le gustaba mucho los toques de guerra propios del instrumento, siendo interpretado en su estreno por el trompetista John Shore (King, 1992).

Existen varias versiones de esta obra en las que se añaden números con trompeta. A continuación, mostraremos todas las secciones con trompetas que se han hallado:

a) “Overture” –Nº 1–. La trompeta se muestra muy rítmica en su inicio. Más tarde, y en compás de 6/8, su escritura presenta motivos compuestos por dos semicorcheas seguidos de dos corcheas, dándose así ese carácter bélico inherente al instrumento. En el ritornelo se repite esta última sección, por supuesto, con la trompeta. Esta obertura es la misma que empleó Purcell en *Timon of Athens*, pero transportada un tono bajo, a do mayor.

b) “Who can from joy refrain?” –Nº 2–. En algunas versiones, en este número con un fno solo de alto y al llegar al *Largo*, se incluyen unas notas de trompeta.

c) “Sound the Trumpet and beat the warlike Drum” –Nº 6–. No es hasta este corte donde de nuevo aparece la trompeta, que responde dulcemente al solo de alto. El texto de esta sección hace alusión clara hacia nuestro instrumento: Que resuene la trompeta y los redobles del tambor de guerra; el príncipe estará coronado con laureles antes de que sea adulto. ¡Ah! ¡Qué agradable y bello será cuando la trompeta llegue a su oído! (*Sound the Trumpet and beat the warlike Drum; The prince will be with laurels crown'd before his manhood comes. Ah! How pleas'd he is and gay, when the Trumpet strikes his ear!*). (King, 1992).

d) “Chaconne” –Nº 7–. Con una arpegiada intervención, la trompeta desarrolla su parte junto a la orquesta.

e) “Allegro” –Nº 8–. Esta sección no se muestra en muchas de las versiones y fuentes consultadas. La intervención de la trompeta, en su primera parte, es muy similar a la de la “Chaconne”, pero mucho más elaborada y virtuosística. Se finaliza este movimiento, nuevamente, incluyendo a la trompeta que remata muchos finales de frase de manera lírica y manteniendo diálogos con la cuerda y otros instrumentos de viento.

b.4.) Música ocasional de esta índole con trompetas

Dentro de la música ocasional con el propósito de enaltecer la celebración de un cumpleaños o canciones de bienvenida con trompetas, mostraremos el Z.333. El fin de esta obra no está relacionado con ningún acontecimiento de la familia real.

The Yorkshire Feast Song –Z.333–

Esta obra fue encargada a Purcell para conmemorar la cuarta edición de la reunión anual que se celebraba en Londres, conformada por la nobleza del condado de York –*The Society of Yorkshiremen*– y que se convirtió en una costumbre a lo largo del siglo XVII desde 1687. En dicha reunión, los asistentes acudían a un acto solemne en la iglesia para, después, ir a una fiesta de hermanamiento (Cummings, 1878, pp. 2-3). Esta oda se estrenó en el *Taylors 'Hall* el 27 de marzo de 1690, siendo su libretista Thomas D'Urfey, y conocida también como *Of old when heroes thought it base*. Según Bruce Wood, esta pieza fue la primera obra configurada con una instrumentación completa para orquesta barroca, dentro de la historia de la música inglesa. Con esta pieza, la escritura para trompeta en Inglaterra dio un paso más, apareciendo esta de manera más independiente y, probablemente, de manera inédita en la historia de los compositores británicos, tanto dentro de la orquesta como en sus episodios más concretos (Wood, 1995, p. 139). El Z.333 está instrumentado con el habitual cuerpo de cuerdas, dos oboes, dos flautas de pico, el coro y las voces solistas, junto a la novedad de los timbales y las dos trompetas en re²⁶. Las partes de la obra donde aparecen las trompetas son:

a) “Symphony” –Nº 1–. Está dividida en dos secciones:

²⁶ Como ya se ha visto, el empleo de timbales en muchas de las obras de Purcell está en tela de juicio, ya que en la gran mayoría de los casos se sospecha que fueron añadidos después de su fallecimiento.

Primera sección: de once compases en compasillo, en la que se presenta una obertura tipo *canzona* con arpeggios que se mueven por el tema principal y con un gran protagonismo de las dos trompetas.

Segunda sección: en ritmo ternario, esta sección tiene estructura imitativa y su carácter festivo es evidente. Las dos trompetas son también grandes protagonistas en esta parte, teniendo la misma importancia de ejecución en ambas voces. Este primer movimiento está estructurado estilísticamente bajo los cánones de las oberturas francesas de la época (Wallace y McGrattan, 2011, p. 166).

b) “Duet” –Nº 3–. Después de una vigorosa entrada de las trompetas en forma de canon, y con el fondo de la orquesta, se muestra un delicioso dueto entre los solistas –bajo y alto– donde las trompetas no intervienen. No será hasta el Nº 8 cuando se vuelve a repetir la “Symphony” al completo, con sus respectivas trompetas.

c) “Duet” –Nº 9–. En este número se presenta un dueto con dos altos solistas, respondiendo las trompetas a las frases de las voces de forma canónica. En este número las trompetas “[...] dan sutiles giros a la música, moviéndola y llenándola de contrastes” (King, 1992).

d) “Sound trumpets, sound” –Nº 13–. Nuevamente, el texto hace referencia a nuestro instrumento. Después de una introducción del alto solista, acompañado por el continuo en un compás de 3/4, las dos trompetas –con diferentes voces– tocan al unísono con los violines, engalanadas con los timbales y dando un majestuoso final a este movimiento.

e) “Sound all to him” –Nº 14–. Se comienza con un recitativo del bajo que se intercala con el coro y unas llamadas fanfárricas de las dos trompetas y los timbales. Sin duda un final con un presente halo de estilo y grandeza que remata de manera solemne a esta bonita oda.

C) Música sacra coral

Purcell comenzó en la música como niño corista, al finalizar el gobierno republicano de Oliver Cromwell en 1658. Después de ello, se desarrolló la restauración en Gran Bretaña de la monarquía y de la iglesia anglicana. El propio Cromwell castró durante su gobierno a la música en la iglesia, permitiendo solo que se cantaran salmos o cantatas bíblicas, prohibiéndose otro tipo de música en los diferentes templos, inclusive la instrumental (King, 1996, p. 17). Con el fin del gobierno puritano, paulatinamente, volvió a florecer la música escrita para la iglesia en el país, aunque no fue empresa fácil por la remembranza de problemas políticos y sociales que continuaban pululando en las primeras décadas del incipiente y nuevo periodo monárquico.

Supuestamente, Purcell ingresó en el Coro de niños de la Capilla Real en torno a 1667, con unos 8 años de edad. En 1679 se le concedió el puesto de organista en la Abadía de Westminster. La fabulosa cantidad de producción compositiva del maestro inglés se puede observar en sus primeros cinco años como organista, en los que escribió unas 150 obras de corte sacro. En general, la gran mayoría de sus piezas de este género fueron escritas antes de 1685 (King, 2002), aunque las que contienen trompetas se compusieron después de ese año. Las obras sacras de Purcell con trompetas son las Z.232 y la Z.58b. Con esta aseveración se puede volver a incidir en el posible asesoramiento y amistad de los Shore con el compositor y que, presuntamente, se llevó a cabo con mayor estrechez en sus últimos seis años de vida.

Te Deum Laudamos and Jubilate Deo in D –Z.232–

Te Deum et Jubilate for Voices and Instruments fue compuesto en 1694. Ese mismo año, el compositor no escribió una oda para el día de Santa Cecilia, pero sí realizó para la misma fecha este Z.323, que se estrenó en la iglesia de St. Bride de Fleet Street (King, 2002). En su anterior obra, *O Lord, grant the King a long life*, Z.38 –datada en 1685– y, concretamente, en su número “O prepare thy loving mercy”, Purcell parece que anticipaba muchas de las frases que, casi 10 años más tarde, empleó en este *Te Deum* (King, 1996, p. 92). En Z.232,

además de la usual orquesta junto a los solistas y coro, se empleó dos trompetas en re que se alzan por encima del conjunto. Las partes de la obra donde se interpretan las trompetas son:

a) “Te Deum Laudamus”. Desde el comienzo de esta parte de la obra, las dos trompetas cantan de manera excelsa, respondiendo a la orquesta. Este *Te deum* posee varios espacios donde las trompetas no tocan, dando paso a los recitativos, solistas y a la orquesta. No obstante, las voces solistas junto al coro se insertan en varios episodios de esta primera y, en algunas de sus zonas, son acompañadas dulcemente por las trompetas.

b) “Jubilate Deo”. Comienza enérgicamente esta segunda sección de la obra con el continuo y solo una trompeta –en el mismo tono, re–, interviniendo esta elegantemente junto al contratenor solista. Más adelante, se incluye la segunda trompeta justamente cuando se incorpora el coro. En las zonas donde el contratenor solista se queda únicamente con el continuo, la trompeta primera le responde con mucha majestuosidad, apareciendo la segunda solamente en las intervenciones corales y en algunos momentos orquestales. En la parte central de esta sección, las trompetas descansan, volviendo ambas a aparecer en la zona final, en compasillo binario y junto al coro, con el que se acaba este “Jubilate”.

Himno: Thou Knowest Lord, the secrets of our hearts –Z.58b–

De este himno existen dos versiones: una de ellas se cataloga como Z.58b, estando datada antes de 1683 –supuestamente sin trompetas–, y la otra, datada en el año 1695 –y que es casi igual en música–, que se cataloga como Z.58c, estando incluida en *Music for the Funeral of Queen Mary*. En esta última no solo aparece la masa coral en la instrumentación sino, además, se incluyen 4 *Flat Trumpets* (King, 1996, p. 192). A pesar de que en la Z.58b Purcell, presuntamente, no instrumentó trompetas, se ha entendido incluirla en este ensayo de registro porque hay algunas ediciones más modernas que sí lo hacen. En la Z.58c, las *Flat Trumpets*, que como conocemos tenían la capacidad de ejecutar pasajes cromáticos, doblan las partes de las voces.

En Inglaterra, desde los primeros años como monarca de Carlos II, y en los comienzos de la restauración de la música en la iglesia, cuando los coros aún no estaban consolidados o no proporcionaban un resultado sonoro digno, se incluía una trompeta de varas para reforzar voces. A modo de ejemplo, en la Abadía de Westminster, desde 1661 hasta 1667, se contrató a un trompetista para doblar las voces agudas del coro, consiguiéndose así que la agrupación tomara más cuerpo y afinación –este sistema también lo adoptaron catedrales de la época como las de Durham, Carlisle y York– (King, 1996, p. 19). De forma anexa a lo que estamos tratando, es preciso señalar que hay obras sacras corales de Purcell donde se nombra a la trompeta, pero no se emplea en la instrumentación de la orquesta. Esto es porque los textos son bíblicos y, en ocasiones, Purcell no busca una concomitancia simbólica o ilustrativa entre escritura literaria e instrumentación –Händel sí solía incluir trompetas en sus obras si estas se nombraban en la literatura sobre la que componía–. También es posible que la amistad con los Shore, en la época en la que se compusieron estas piezas, aún no estuviera consolidada de manera más cercana. A continuación señalamos algunas de estas partituras, entre otras, cuyo texto habla de la trompeta, no siendo esta instrumentada por Purcell en la orquestación:

-*Blow up the trumpet*, Z.10. Las 7 voces solistas, en el brillante comienzo de esta obra, se alternan como si fuera una fanfarria. Es decir, el juego de voces imita a una agrupación de metales.

-*O Praise God in his Holiness*, Z.42. En su texto se expone: “Alabadle con el sonido de la trompeta (*Praise him in the sound of the trumpet*)”. Es evidente la alusión a nuestro instrumento, aunque no se emplea.

-*Begin the song, and strike the living lyre*. Aun no teniendo trompetas, su texto dice: “Con el terrible sonido de la última trompeta (*In the last trumpet’s dreadful sound*)”.

Music for the Funeral of Queen Mary –Z.860–

Esta obra, escrita en 1695, se interpretó por primera vez en el funeral de la reina Mary, el mes de marzo del mismo año. La monarca falleció el 28 de diciembre de 1694, pero su citado funeral no se celebró hasta la fecha indicada con anterioridad. La instrumentación que presenta esta partitura es: coro mixto, órgano y las cuatro trompetas de varas –en algunas versiones más modernas se añade un tambor sordo a la “Marcha” de inicio– (King, 1994). Gran parte de la pieza está en do menor y algunos momentos en mi b mayor. Los músicos que ejecutaron las cuatro trompetas de varas en esta obra, durante el funeral de la reina, fueron: John Shore, su tío William, Teophilus Fitz y Edmund Flowers. Además de las posibilidades musicales que ofrecían estos instrumentos, especialmente el mayor cromatismo y la probabilidad de incluirlas en obras compuestas en tonalidades menores dándose así una sensación de tristeza, melancolía o nostalgia como es el caso de este Z.860, la trompeta de varas se relacionaba con la simbología del sacabuche, inherente a los ritos fúnebres, obviándose así la alegría y lo triunfal que, metafóricamente, se vinculaba a la trompeta natural convencional (King, 1996, p. 166).

Aunque muchas fuentes han tergiversado los acontecimientos musicales llevados a cabo en el funeral de Mary II, se supone que los trompetistas y percusionistas reales acompañaron y escoltaron el ataúd de la difunta a su paso, en procesión, por las calles de la ciudad: “[...] debieron de interpretar marchas funerarias o, quizás, las trompetas mantuvieron un simbólico silencio” (King, 1996, p. 165). No obstante, se construyeron unas réplicas de estas trompetas en el año 1993 y, por su estructura y forma, parece que hubiera resultado imposible haberlas tocado mientras se marchaba junto al féretro. Por ello, junto a la simbología que pudo haberse buscado con el acompañamiento físico de estas trompetas en la procesión –sin ser tocadas–, lo más seguro es que los propios trompetistas hubieran interpretado la “Marcha” y la “Canzona” junto al continuo en la propia Abadía de Westminster, consiguiéndose de esta manera el efecto deseado de recogimiento, zozobra y congoja –desde esta hipótesis, también se cree que los timbales son un añadido posterior a la partitura– (King, 1996, p. 166). Para los coros de la obra, el propio autor inglés modificó algunas piezas que ya compuso hacía algo más de 10 años, y algunas las acompañó por las ya citadas “cuatro tristes trompetas de varas”, introduciéndose también a estas en las mencionadas “Marcha” y “Canzona” (King, 1996, p. 166). Las partes de la obra donde aparecen las 4 trompetas son:

a) “Marcha”. Supuestamente y como ya se ha hecho alusión, esta pequeña obertura fue interpretada, o bien, delante del féretro, o durante su procesión de entrada en la abadía –sin que los trompetistas marcharan junto al ataúd mientras ejecutaban los instrumentos– (King, 1996, p. 167). No obstante, en algunos manuscritos aparece el siguiente subtítulo en la partitura: “La marcha funeraria de la Reina sonará antes de su carroza” (King, 1975, p. 68). Según la biografía de Purcell realizada por Robert King, la marcha está compuesta sobre cinco frases de dos compases cada una, realzando la belleza armónica de las mismas, junto al ritmo dactílico que las estructura (breve-larga-breve-larga) (King, 1996, p. 167).

b) “Thou Knowest Lord, the secrets of our hearts” –Anthem (Himno)–. Según Thomas Tudway, en este movimiento también se instrumentaron las cuatro trompetas de varas. Por una parte, porque las voces se adecúan a los instrumentos y, por otra, porque está en la misma tonalidad de la “Marcha” y de la “Canzona” (King, 1996, p. 168). La estructura de este movimiento es acórdico, con una armonía que produce una emoción latente como toda la obra al completo. Coincide en música con la ya comentada Z.85b.

c) “Canzona”. Según Thomas Tudway (King, 1996, p. 165), antiguo corista de la Capilla Real que estuvo presente en el funeral, este movimiento se tocó después del ya comentado “*Thou Knowest Lord, the secrets of our hearts*”. Las frases musicales de este tercer número “[...] se basaban en la misma música de la marcha, pero en esta ocasión hábilmente transformadas en un contrapunto a cuatro partes que mostraba influencias italianas” (King, 1996, p. 169). Este movimiento presenta ese contrapunto con entradas

escalonadas, comenzado por la segunda trompeta –la cuarta trompeta está escrita en clave de fa–.

D)Semi-óperas y música para la escena

El total de las óperas y semi-óperas de Purcell asciende a siete. En todas ellas, salvo en *Dido and Eneas* (1689) –su única obra considerada como una ópera en su totalidad– y *The Tempest* (1695), el maestro británico introdujo trompetas en la orquesta. La influencia operística italiana recibida por el profesor de Purcell, John Blow, fue transmitida a su alumno, aspecto que este último desarrolló con gran calidad y precisión creativa. De hecho, esta aseveración se puede entrever en el uso del recitativo monódico por parte de nuestro autor, propio de las composiciones del italiano Caccini, entre otras características, y que, de manera magistral, Purcell mixturó con los avances propuestos desde la música inglesa. De igual manera, la impronta de la música escénica francesa llegó a las composiciones de este género de nuestro autor, implementando recursos rítmicos propios de la ópera gala en algunas de sus obras de este corte, aunque lo melódico ponderaba con mayor consideración en las semi-óperas de Purcell (Arias, 2002, p. 42). Junto a ello, y gracias a la restauración monárquica, las mascaradas inglesas se prestaban como un medio artístico ideal para el entretenimiento de la sociedad londinense.

Además de los datos que hemos dado, lo cierto es que Purcell desarrolló su música para la escena bajo el canon general del estilo inglés del siglo XVII, que se basada de forma global en los dramas, pero expresados en un lenguaje hablado: ni tan rápido o seco como el estilo italiano, ni tan estilizado como el francés (Arias, 2002, p. 44). De hecho, en muchas de estas obras, sus protagonistas eran actores, ya que no cantaban sino que solamente recitaban las partes habladas con un expreso histrionismo. Es digno señalar que este repertorio fue escrito por Purcell en su última y troncada década compositiva (1690-1695), lo que hace entender que se encontraba de pleno en su época de madurez creativa. Como podremos observar, la gran mayoría de sus semi-óperas son iniciadas por unos cortes instrumentales que se denominan: *First Music* y *Second Music*.

The History of Dioclesian –Z.627–

La semi-ópera *The History of Dioclesian*, también reconocida como *Dioclesian* o *The Prophetess* fue estrenada el mes de mayo de 1690 en *Dorset Garden*. Está estructurada en cinco actos y el libreto fue adaptado de un drama de los escritores ingleses Philip Massinger (1583-1640) y John Fletcher (1579-1625) por Thomas Betterton (c. 1635-1710), que fue un destacado actor londinense. La trama, metafóricamente, se funda en la dicotomía producida por el enfrentamiento entre el amor y el deber, estructurada en diversas historias de luchas de poder de la antigua Roma. En esta obra, además del cuerpo de cuerdas, continuo, flautas, oboes y timbales, se insertan dos trompetas en do y en re –junto al coro y las voces solistas–. Parece ser que fue la primera semi-ópera que compuso el autor y las partes donde hay trompetas son las que se señalan:

Second Music: antes de la presentación del Acto I, Purcell introduce las dos secciones instrumentales ya comentadas –*First Music* y *Second Music*–. En la primera de ellas no hay trompetas, pero en la segunda en sus dos breves secciones:

Primera sección: en compás binario, se muestra un juego de preguntas y respuestas entre las dos trompetas en do y los dos oboes.

Segunda sección: escrita en 3/4, exponiéndose las voces de nuestro instrumento en do con más brío y presencia, supuestamente, acompañadas de los timbales. Seguidamente, le continúa el Acto I, donde no hay trompetas.

ACTO II. Las trompetas en este segundo acto aparecen en los episodios que se indican:
-“**Symphony**” : en el comienzo de este segundo acto, las dos trompetas en do –y los timbales– aparecen desde el inicio con entradas canónicas que van desarrollando las frases

que exponen, justamente al finalizar la soprano. Al entrar las trompetas el tempo baja de velocidad, aumentando repentinamente a los cinco compases siguientes, exhibiéndose un bello y elegante discurso.

-“Chorus”: después de un breve dueto –donde no aparece nuestro instrumento– y junto a la entrada del coro, las trompetas en do vuelven vigorosas.

-“Let the soldiers rejoice”: este número está precedido por un pequeño pasaje protagonizado por los oboes que dan paso a un aria del contralto y rematado por el coro. Acto seguido, en el ritornelo, entran las dos trompetas en do, nuevamente, con entradas canónicas. Al finalizarse este episodio, se continúa con un dueto que es seguido por el coro –sin trompetas–. Al acabar el dueto se repite el anterior ritornelo de las trompetas. En el Acto III no aparece nuestro instrumento.

ACTO IV: comienza este acto con la “Butterfly Dance”, donde no hay trompetas.

-“Trumpet Tune”: en este número ternario se muestra la idiosincrasia de la trompeta con la intervención de ambas, en re, junto a los timbales y el continuo, dado su carácter pomposo.

-“Sound Fame”: este aria de contralto está adornado de manera muy virtuosa por una trompeta en re, que responde a las frases solistas de la voz. A nivel trompetístico es el pasaje de mayor importancia técnica y musical en toda la obra. Seguramente, fuera John Shore el que lo interpretara por primera vez, dada su gran dificultad y precisión. En este número “Sound Fame”, Purcell implementa recurrentes innovaciones de la música italiana en la inglesa. Prueba de ello es esta parte obligada de trompeta en el aria protagonizada por el alto a la que hacemos alusión (Wallace y McGrattan, 2011, p. 167).

-“Chorus”: justo al finalizar el anterior aria, entra el coro de manera excelsa y a sus 27 compases de intervención, se insertan nuevamente las dos trompetas en re que toman el protagonismo junto al mencionado coro. Le continúa una breve sección coral en re menor y, al acabar esta, se vuelve a repetir la entrada de las dos trompetas en este coro. Al concluir este episodio, se vuelve a reiterar el “Trumpet Tune” de este mismo acto, con las trompetas en re.

ACTO V: en los primeros cuatro números de este acto no hay trompetas.

-“Paspe”: en este número –quinto corte de este acto–, en compás de 3/2, nuevamente entran las dos trompetas en do a modo de intermedio musical.

-“Triumph Victorious Love”: después de diez números sin la intervención de las trompetas, en este corte vuelven a aparecer, en do. Se trata de una chacona configurada en un trio de voces solistas con una intervención coral posterior. Aquí, el carácter de las trompetas es fanfarrónico y de espectacular escritura antifonal, que otorgan un estilo ceremonial a este final de la pieza, intercalándose con pasajes de cuerdas y momentos solísticos de las voces.

King Arthur –Z.628–

Esta semi-ópera, también conocida como *The British Worthy* y estructurada en cinco actos, fue compuesta en 1691. El texto es obra de John Dryden (1631-1700) y su primera representación se llevó a cabo en *Dorset Garden* de Londres, en mayo o junio del año de su composición, consiguiendo un gran éxito (Purcell y Taylor, 1843). No se conserva ningún ejemplar original y completo de la pieza, por lo que las ediciones de hoy en día son reconstrucciones (King, 1996, pp. 145-146). Por lo que, como podremos observar más adelante, existen varias versiones de la obra, como consecuencia de haberse recogido extractos desde diferentes fuentes, las cuales serán reseñadas dentro de lo que se ha podido cotejar. A nivel creativo, Purcell presenta aquí una clara alternancia entre la declamación y las piezas musicales (Arias, 2002, p. 44). En su trama se tratan las batallas entre los britanos del Rey Arturo, que eran los nativos que habitaron la isla de Gran Bretaña, y los sajones, de origen germánico (Purcell y Taylor, 1843, pp. 10-14). En la orquestación, el compositor inserta, además del cuerpo de cuerdas, continuo, oboes solistas y coro, a dos

trompetas en do –estando estas en re en la obertura de la pieza–, y que se muestran en los siguientes números:

ACTO I: las trompetas no aparecen ni en la *First Music* ni en la *Second Music*.

-“Overture”: la obertura con trompetas aparece en algunas ediciones y en otras no. La copia del músico y editor inglés Benjamin Goodison (1736-1789) presenta esta partitura con trompetas (King, 2001), mientras que la de *Collection of Ayres for the Theatre* optó por otra música distinta a aquella que no contenía a nuestro instrumento. En todo caso, la que recoge Mr. Goodison es casi igual que la obertura de *Arise My Muse*. En ella, las trompetas en re, al estilo francés, se muestran solemnemente durante los 21 primeros compases de la misma –en algunas versiones se repite este fragmento–. En la siguiente sección se continúa con un 6/8 y, a sus 13 compases, vuelven a participar las dos trompetas.

-“Come, if you dare”: después de la obertura se presentan cinco números –o tres, según la versión– que son tacet para las trompetas, no apareciendo estas hasta este movimiento en el que nos encontramos, estando ambas en do. Después del número “I call to woden’s hall”, protagonizado por el continuo con el tenor solista y el coro rematando, se inserta este “Come, if you dare”. El carácter de esta sección es vivo y con tendencia modal, en 3/4, mostrando unos pasajes canónicos donde la trompeta I, oboe I y violín I, comienzan una frase que es replicada por otra similar, dos compases después, estando esta última ejecutada por la trompeta II, oboe II y violín II. Entre los Actos II al IV no aparecen las trompetas.

ACTO V: a continuación, presentamos dos versiones recogidas de este acto donde se incluyen dos “Trumpet Tune” distintos –ambos con trompetas–, que son seguidos por otros números diferentes en cada una de las ediciones que se muestran:

Versión de Consort of Trumpets:

-“Trumpet Tune”: los ocho primeros cortes de este acto no contienen ninguna trompeta en esta versión y, después de ello, se inserta en este noveno movimiento. La autenticidad de la escritura de la voz de trompeta en este “Trumpet Tune” no está totalmente clara, apareciendo nuestro instrumento en la edición de *The Purcell’s Society*. Sin embargo, en algunas partes de la tesitura empleada en esta versión, aparecen armónicos que no serían posibles tocar con una trompeta natural. No obstante, la parte de trompeta –que está doblada por la de violín– es muy bonita, orquestándose una sola voz de nuestro instrumento en do.

-“Symphony”: después del aria de bajo solista “Ye blust’ring brethren of the skies” –sin nuestro instrumento–, y que continúa al anterior “Trumpet Tune”, se presenta este número con una sola trompeta en do –hay versiones en las que se insertan dos trompetas–. Estas voces son muy elaboradas y virtuosas (King, 1975, p. 50).

Versión de Warlike Consort:

-“Trumpet Tune”: en los primeros cinco cortes de este quinto acto, y según esta versión, no aparece la trompeta. En el sexto se inserta este otro “Trumpet Tune” que es totalmente distinto al de la anterior versión, además de que se muestran dos trompetas en do. Igualmente, la autenticidad de la escritura de las voces de trompeta en este movimiento por parte de Purcell no es segura. Este número está en compás ternario, mientras que el de la anterior versión estaría en binario.

-“Saint George”: después del anterior número, y en esta versión, se presenta un aria de tenor o soprano, con dos trompetas en do flanqueando artísticamente al solista.

-“Our Natives not alone appear”: en este coro, con el que se acaba la obra, se insertan las dos trompetas en do. Las dos trompetas coronan la música de este coro final, doblando casi en su totalidad las voces de los violines.

Hay que señalar que hay grabaciones que incluyen las dos versiones expuestas –con ambos “Trumpet Tune” y todos los números mostrados–, terminándose con una chacona sin trompetas (King, 1975, p. 51).

The Fairy Queen –Z.629–

Esta semi-ópera está conformada por un prólogo y cinco actos. El autor del texto es anónimo, estando el argumento de la obra basado en *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare. Al transcurrir la trama en un mundo de fantasía, la historia en la que desenvuelve esta ópera resultó un entretenimiento ideal para la época, siendo estrenada el 2 de mayo de 1692 en el coliseo *Queen's Theatre de Dorset Garden* (King, 1996, p. 149). En esta pieza músico-escénica Purcell incluyó pequeñas mascaradas entre actos, como si de *intermezzos* italianos se tratara. La orquestación se conforma con el cuerpo de cuerdas, continuo, oboes, timbales, coro y solistas, junto a dos trompetas (en do en algunos números y en otros en re). Las partes de esta obra donde aparecen las trompetas son las siguientes:

ACTO I: las trompetas no aparecen ni en la *First* ni *Second Music* que preceden a este Acto I.

-“Overture”: la primera trompeta inicia esta obertura potentemente, siendo respondida por la segunda junto a la orquesta –ambas en re–. Más adelante, se comparten motivos entre las dos voces de trompeta, durante este inicio en compás de compasillo. Después de esta breve intervención se inserta un 6/8, donde las trompetas no aparecen hasta pasados diez compases, a modo de *canzona*. Como ya se ha podido comprobar, esta estructura fue muy empleada por Purcell en muchas de sus oberturas. En este primer acto no vuelven a aparecer las trompetas.

ACTO II: en el “Prelude” inicial de este segundo acto no se incluye a nuestro instrumento, pero sí en el número que le continúa –en algunas versiones se insertan más movimientos antes de la exposición del “Echo”–.

-“Echo”: solo en este movimiento de este segundo acto se instrumenta una trompeta en do y al unísono con el oboe. Aparecen muchas marcas en la partitura señalándose las palabras *loud* y *soft* con las que, presuntamente, se pretendía conseguir el efecto de eco. En algunas representaciones actuales, se emplea una segunda trompeta que toca las partes donde se indica *soft*, pero fuera del palco –para que suene a lo lejos–, mientras que la primera interpreta las partes que son señaladas con *loud*, apareciendo así el sonido mucho más presente en el desarrollo musical (King, 1975, p. 54). De esta manera se consigue de forma más patente la sensación de eco. En el tercer acto no se orquestan trompetas.

ACTO IV: en este acto se insertan dos trompetas en re en los siguientes números.

-“Symphony”: este comienzo de este cuarto acto presenta las siguientes secciones:

Primera sección: en compás cuaternario se expresan 15 compases donde las trompetas realzan la pomposidad que, posiblemente, el autor quiso transmitir.

Segunda sección, Canzona: titulada así en la partitura original y en la que se continúa con el compás de compasillo y se insertan entradas independientes de las trompetas, dándose una sensación acústica más dinámica.

Tercera sección: al finalizar la *Canzona* se llega a un “Largo” en 3/2 donde no hay trompetas.

Cuarta sección, Allegro: nada más finalizar la parte anterior, en compás de 6/8, se vuelven a incluir a las trompetas con brío y entradas en forma de canon.

Quinta sección: aquí se intercala un “Adagio” de doce compases en compasillo y, al finalizar este, se repite la anterior cuarta sección con el “Allegro” en su totalidad, ya con las trompetas.

-“Entry of Phobeus”: después la anterior “Symphony” discurre un aria de soprano solista, rematado por el coro. Este episodio es continuado por un dueto de altos y, seguidamente, se inserta el número que estamos tratando con dos trompetas muy rítmicas.

-“Hail Great Parent”: es el *Chorus* final de la canción homónima. En sus primeros compases no se incluye a nuestro instrumento, pero en el citado y contiguo coro se vuelven a introducir a las dos trompetas con mucha potencia y estilo. En el resto de este acto no vuelven a aparecer las trompetas.

ACTO V: comienza con un “Prelude” que está compuesto por dos canciones y una danza de entrada donde no se muestran las trompetas. En otras versiones aparecen más números sin trompetas, hasta llegar a la “Symphony” que a continuación veremos.

-“Symphony”: se presentan dos trompetas en do con unas entrelazadas frases muy rítmicas que, a su vez, están estructuradas canónicamente. Después, aparecen 10 compases de espera para nuestro instrumento y, al terminar estos, se vuelve a insertar las anteriores frases en canon de las dos trompetas. Esta última acción de 10 compases de espera y las mismas frases de trompeta se vuelven a repetir otra vez más. En esta última vez, la primera voz de la trompeta se refuerza con la voz de oboe I y la segunda voz de la trompeta con la de oboe II.

-“Thus the Gloomy World”: este movimiento se concatena con la anterior “Symphony” y en él solo aparece una trompeta en do que acompaña a esta canción de alto solista. Este corte en concreto es muy completo para la trompeta, tanto técnica como musicalmente, siendo el número que, *a priori*, presenta mayor interés interpretativo para nuestro instrumento.

-“Hark! The ech’ing Air”: después de cuatro movimientos en t́acet, este número, que es protagonizado por la soprano solista y el remate musical del coro, también presenta una trompeta en do a modo de introducción a la solista.

-“They shall be as happy”: después de una chacona y una serie de números sin trompetas, en este movimiento sí se incluye a nuestro instrumento. En este caso, a dos trompetas en do que consuman las últimas frases musicales de la pieza.

Timon of Athens, The Man-Hater –Z.632–

El libreto de esta pieza, basado en su homónimo escrito por Shakespeare, fue revisado y desarrollado por el afamado dramaturgo y escritor inglés Thomas Shadwell (c. 1642-1692), en el año de 1678, aunque Purcell lo musicó en 1694 (Purcell y Gore, 1882). La trama del texto narra algunas de las historias de Timon, un rico caballero ateniense. La orquestación empleada es la usual en sus semi-óperas, aunque utilizando únicamente una trompeta en re. Nuestro instrumento aparece tan solo en un número de la totalidad de la pieza:

-“Overture”: con la que comienza la obra y donde la trompeta, con un vigor expreso y al estilo francés, llena de ritmos punteados los primeros compases. Igualmente, se divide en dos secciones: una de ellas en compasillo y a la francesa, y la otra en 6/8 y una escritura muy viva. Hay mucha interacción rítmica entre las voces de este movimiento, demostrando Purcell, así, una afinidad temprana por el estilo contrapuntístico. De esta manera, el efecto inicial de esta semi-ópera resultó sofisticado para la época, además de muy alegre. Por lo general, las oberturas orquestales de este tipo se iniciaban con un movimiento lento y se acababan con un allegro, pero aquí Purcell comenzó con un aire más vivo y rápido, cerrando la propia obertura con un “Adagio” muy conmovedor. Al poco tiempo, en 1695, esta obertura fue reescrita por el maestro británico para ser nuevamente usada en *The Duke of Gloucester’s Birthday Ode*.

The Indian Queen –Z.630–

Esta ópera semi-trágica en cinco actos fue el proyecto de mayor envergadura realizado por Purcell en 1695, siendo estrenada ese mismo año en el Teatro Real londinense *Drury Lane*. Su temprana muerte no le permitió terminar la obra, siendo su hermano Daniel quien concluyó el Acto V. El libreto es una revisión de la obra homónima de John Dryden.

La parte de trompeta fue estrenada por John Shore, siendo considerado este papel en la obertura en tres partes del Acto III, por parte de muchos especialistas, como el culmen de la literatura para trompeta escrita por Purcell (King, 1996, p. 174). Junto a su habitual orquestación, el maestro británico incluyó tan solo a una trompeta –en do y re–. Las partes de esta ópera donde se incluye a la trompeta son las siguientes:

ACTO I: la trompeta no aparece ni en la *First Music* ni en la *Second Music*.

-“Overture”: después de dos secciones orquestales, una trompeta en do se inserta a modo fanfarrónico y con motivos musicales inherentes al instrumento –este pasaje de trompeta es titulado por algunos eruditos como “Trumpet Tune”–. Al final del primer acto, cuando se acaba todo el “Prologue”, se vuelve a repetir esta parte –o “Trumpet Tune”– con trompeta.

ACTO II: nuevamente, se emplea solo una trompeta en do.

-“Symphony”: este comienzo del segundo acto se puede dividir en las siguientes secciones que mostraremos, donde una trompeta tiene unas intervenciones que precisan de una técnica desarrollada:

Primera sección: la trompeta es doblada por el oboe I, mostrándose ambos en los primeros diez compases de este número.

Segunda sección, Canzona: la trompeta adopta una voz más solística que en la anterior sección siendo, a su vez, esta parte más larga que la primera.

Tercera sección, Adagio: en sus 16 compases no aparece la trompeta.

Cuarta sección, Allegro: en compás de 9/8 la trompeta, a modo de *giga*, engalana este final de la “Symphony” del segundo acto.

-“I come to Sing”: en este número para solista y coro, después de unos compases, se presenta una trompeta que toca junto al oboe I y el violín I.

-“Symphony”: una trompeta, junto al violín I, interviene en este breve intermedio musical. En muchas versiones, después de finalizar esta “Symphony” se repite el “I come to Sing”. Asimismo, en algunas grabaciones, esta “Symphony” que tratamos se repite al final del segundo acto (King, 1975, p. 64).

ACTO III: comienza con tres movimientos sin la trompeta, siendo el único corte con nuestro instrumento en re.

-“Trumpet Overture”: ya con el título de este número, podemos entrever la importancia de la trompeta en el mismo, pudiéndose dividir en dos breves secciones:

Primera sección: una trompeta vigorosa sobresale en los primeros 14 compases que componen este movimiento. Sin duda, era preciso poseer una técnica y musicalidad adecuada para interpretar de manera certera este movimiento.

Segunda sección, Canzona: después de nueve compases, la trompeta vuelve a sobresalir en el cúmulo orquestal, a modo de fugado, con entradas acéfalas que dan una potencia y color musical expreso a esta parte instrumental.

Es posible que este número fuera el último que escribiera Henry Purcell para trompeta y, sin duda, se despidió por la puerta grande. En la partitura que dejó el maestro británico, en los siguientes actos inconclusos –cuarto y quinto, además del resto del tercero–, no aparecen trompetas. Como ya se indicó, fue su hermano Daniel el que finalizó las partes de trompetas de los siguientes actos y que, en este estudio, señalaremos a continuación.

ACTO ADICIONAL: escrito por Daniel Purcell y donde se computa una trompeta en do. En esta sección de la obra se recoge los siguientes cortes con nuestro instrumento:

-“Symphony”: comenzada por una trompeta a modo de reiterar los finales de algunas frases y la estructura musical de los primeros 18 compases.

-“Sound the trumpet”: junto al solo de alto, una trompeta participa de manera muy elaborada durante la primera sección de este número.

-“Trumpet Air”: con repeticiones en las secciones –una trompeta interviene solo las segundas veces, estando tácet en las primeras–, nuestro instrumento desarrolla, en compás ternario, un elegante juego melódico que engalana a la pieza.

E) Música instrumental

En el Barroco temprano inglés, de forma global y como reminiscencia renacentista, tuvo mayor interés la música vocal que la instrumental, existiendo un escueto cúmulo de obras

compuestas por varios autores para virginal a principios del siglo XVII (Arias, 2002, p. 42). Del Barroco medio y tardío británico se recogen sonatas para nuestro instrumento de autores como John Eccles (1668-1735) o de John Blow (Purcell y King, 1960). En general, la obra instrumental de Purcell se estructura en *Consorts de Violas da Gamba* –agrupación muy popular en la Inglaterra del siglo XVII– y en Tríos-Sonatas al estilo italiano (Martínez, 2014).

Para la trompeta se ha rescatado de nuestro autor tan solo una obra puramente instrumental, la Z.850, junto a una segunda que coincide en música con la obertura de la ya comentada *Timon of Athens*. Esto haría pensar que el propio Purcell escribió dos sonatas para trompeta. Este dato se presenta como muy lógico, en primer lugar gracias a la fina y a la eficaz interpretación de John Shore y, también, porque el último periodo compositivo de Purcell coincidió con el inicio de la época dorada de la trompeta en el Barroco (Tarr, 1988, p. 135). Según la musicóloga americana Mary Helen Rasmussen (1930-2008), la trompeta en Europa, entre los años 1670 y 1720, aparece en muchísimas sonatas de autores como Stradella, Torelli, Corelli, Biber, Vejhanovsky o Telemann, entre muchos otros (Purcell y King, 1960). Purcell no podía ser menos en este sentido y de ahí que en este ensayo de catálogo presentemos su Z.850, obra maestra del Barroco inglés dedicada a la trompeta.

Sonata in D –Z.850–

Esta *Sonata* fue encontrada en la Biblioteca de la Catedral de York en el año 1950 y está conformada en tres movimientos, es decir, basada en la forma tripartita de la sinfonía italiana de la época (Wallace y McGrattan, 2011, p. 167). Se desconoce su fecha de composición y, a pesar de que esta sonata se atribuye a Purcell, hay algunas fuentes que dudan de la autoría del maestro inglés. Por otro lado, y por la forma compositiva, esta pieza se entiende por algunos musicólogos como una obra de los primeros periodos creativos de Purcell. La trompeta aparece en el primer y tercer movimiento, siendo el segundo una sucesión de acordes en progresión protagonizados por la cuerda, donde el primer violín tenía la potestad para improvisar (Purcell y King, 1960). La trompeta aparece en los siguientes movimientos:

a) “Pomposo”: con motivos fanfárricos y melodías basadas en algunas progresiones muy recurrentes, este número muestra una música muy viva y alegre.

b) “Allegro”: las voces entran a la manera de un fugado, llegando a una sección con un breve desarrollo. Después de ello, el sujeto se invierte y el proceso fugado se repite con el sujeto invertido hasta que, cuando llega la entrada final, se escucha la trompeta con el sujeto restaurado en su forma original. La coda presenta recursos fanfárricos (Purcell y King, 1960).

F) Música incidental

Purcell desarrolló la teoría de los afectos en toda su obra, propia del periodo Barroco, supeditando este fin artístico a lo decorativo. Por ello, nuestro autor otorgó más importancia a la esencia de la música entendida como la transmisión de sentimientos, convirtiendo a una gran cantidad de su música incidental “[...] en algo secundario en sus obras, la cual era usada en apoyo a un respaldo escénico” (Arias, 2002, p. 44). La música incidental de Purcell se recoge en una colección de canciones manuscritas llamadas “Aires del Teatro”, publicada después de su fallecimiento (King, 1996, p. 44). Purcell compuso este tipo de música durante toda su carrera musical, añadiendo trompetas en tres de ellas: Z.600, Z.578 y Z.574.

The Libertine –Z.600–

Esta obra es conocida como *The Libertine* o *The Libertine Destroyed*, siendo compuesta supuestamente parte de ella en 1692 –probablemente, por William Turner–, aunque hay claros indicios que señalan que esta música se terminó de crear por Purcell y se estrenó en

el Teatro *Drury Lane* en 1695 (King, 1996, p. 171). Su texto fue el resultante de la reimpresión de la obra homónima escrita por Thomas Shadwell que se basaba en una melodramática versión del célebre “Don Juan” (Heinlein, 1958, p. 15). Además del cuerpo de cuerdas y continuo, junto a los solistas, Purcell empleó *Flat Trumpets* y una trompeta en do. Asimismo, antes que Purcell, el ya mencionado William Turner (1651-1740) puso música a este texto, concretamente a varias canciones y a una escena coral: dos serenatas en el primer acto –“Thou joy of all hearts” y “Chloris when you disperse your influence”–, junto a un arreglo de la melodía “Song of Devils”, que forma parte del quinto acto de la partitura (Spink, 2000, pp. 520-521). Turner fue, además de compositor, un contratenor muy valorado en su época. La obra está configurada en cinco actos, y las trompetas aparecen en los siguientes cortes del quinto:

a) “Prepare, Prepare!”: este número se puede dividir en dos secciones y se emplean cuatro trompetas de varas o *Flat Trumpets*.

-*Primera sección*: se comienza con la misma “Marcha” que se usó meses antes en la *Música para el funeral de la reina Mary*. Coinciden casi en su totalidad en música y la pretensión de Purcell era la de evocar la imagen de Don Juan, de Tirso de Molina.

-*Segunda sección*: después de la señalada “Marcha” se inserta un episodio donde las trompetas marcan rítmicamente parte de las estructuras que la propia melodía propone.

b) “To Arms, Heroic Prince”: se presenta una sola trompeta en do que reluce como *obbligato*, acompañando a la soprano solista. Esta parte presenta una dificultad técnica y musical expresa.



Imagen 3: primeros compases de “To Arms, Heroic Prince”, con la voz de la trompeta en el pentagrama superior (Fuente: Purcell y Herringman, 1876).

The Comical History of Don Quixote (Part II) –Z.578–

El texto de esta pieza es de D’Urfey, y en él se dramatiza la célebre novela de Cervantes, siendo estrenada en mayo de 1694. La música de esta obra tampoco fue escrita en su totalidad por Purcell, aunque sí la mayoría de canciones que la componen, a las que se sumaron otras tantas que fueron creadas por otros músicos ingleses del periodo de la Restauración (Nommick). Hay voces que aseveran, dada la múltiple autoría de la obra y su larga duración, que esta obra realmente son tres, es decir que se divide en tres partes. La primera y tercera parte no contienen trompetas, apareciendo tan solo una pieza con nuestro instrumento en la segunda parte, en el quinto acto –escena segunda–:

a) “Genius of England”: se trata de una canción para tenor y soprano solistas donde una trompeta en do toma también un protagonismo solístico. Este *obbligato* “[...] estaba destinado al amigo y compañero de Purcell, el trompetista John Shore, y no, como se ha sugerido en numerosas ocasiones, a su padre, Matthias, que ya hacía tiempo que había

dejado de tocar y desempeñaba el puesto, puramente administrativo, de *Sergeant-Trumpeter*” (King, 1996, p. 159). La parte de trompeta es muy viva, dura y desarrollada y, sin duda, gracias a las excelsas características técnicas y musicales del propio John Shore se pudo ejecutar y, por ende, escribir este movimiento con la precisión con la que la hizo Purcell.

Bonduca –Z.574–

También conocida como *The British Heroine* fue escrita en 1695, siendo una de las partituras teatrales de Purcell con mayor enjundia. Está compuesta por números vocales con un acompañamiento instrumental más elaborado que el típico bajo continuo básico. Según Robert King “[...] el público debió conmoverse al escuchar la arrebatadora obertura para trompeta de triste final, que parece anticipar la tragedia de la heroína de la obra” (1996, p. 176). Fue estrenada el mismo año de su composición en el londinense *Drury Theatre*, estando compuesto por 5 actos y 15 números, siendo orquestada por el usual *ensemble* empleado por Purcell, junto al coro y las voces solistas, además de una trompeta en do. La trompeta a la que hacemos alusión solo aparece en dos números del segundo acto:

a) “To Arms”: en este dueto para alto y bajo, el número XIII de la pieza, la trompeta se presenta en frases muy marciales que otorgan mucho brío a este corte. Las intervenciones de nuestro instrumento resultan casi a modo de solo, siendo necesaria una precisión presente y una plausible dirección en las frases musicales para, así, conseguir una notable interpretación.

b) “Britons, Strike Home”: en este número, que está liderado por el alto solista y los remates del coro, se presenta una trompeta que es duplicada por las voces de oboe I y violín I. Ocupa el número XIV dentro de la organización de la propia partitura. La estructura de la escritura para trompeta se globaliza en negras dentro de un compás de 3/4.

CONCLUSIONES

Purcell fue pionero en su país en la adaptación y configuración de la orquesta barroca que ya estaba en alza en parte de Europa. Gracias a los influjos italianos y franceses, el maestro fue desarrollando su técnica de orquestación, instrumentación y composición. Asimismo, Purcell ejerció el uso de la trompeta en sus partituras orquestales paulatinamente, como algunos de los compositores ingleses coetáneos a él, como John Blow o John Eccles, entre otros. Estos compositores empezaron a expandir lo que fue la época dorada de nuestro instrumento en Inglaterra, dando el primer paso y afianzando la trompeta en la orquesta y que, posteriormente, empleó de manera impecable Händel en muchas de sus obras.

La aseveración realizada por la prestigiosa musicóloga Mary H. Rasmussen a colación de la importancia que tuvo la grata realidad de que Purcell tuviera la disponibilidad de contar con un trompetista de la talla de John Shore –u otros de los de su saga–, con mucha probabilidad, hizo que el compositor británico se inspirara para escribir estas partes de trompeta tan desarrolladas y específicas. Estas atrevidas y difíciles voces toman un protagonismo esencial dentro de la literatura histórica para nuestro instrumento ya que, a partir de ellas, el desarrollo compositivo y técnico de la trompeta fue en aumento y tomando mayor auge.

Asimismo, gracias a trompetistas como los Shore, que tuvieron la audaz actitud y aptitud de avanzar basándose en la confianza del posible pleno desarrollo artístico de la trompeta, las voces del instrumento fueron siendo cada vez más importantes en las orquestaciones. Sin duda la trompeta era un instrumento que marcaba maneras en la época y gracias a los trompetistas y compositores, su timbre fue mezclándose, con un resultado más que afable, con el resto de los instrumentos orquestales.

BIBLIOGRAFÍA

Burkart, R. E. (1972). *The Trumpet in England in the Seventeenth Century with Emphasis on its Treatment in the Works of Henry Purcell and a Biography of the Shore Family of Trumpeters*. Tesis doctoral, Universidad de Wisconsin-Madison.

REFERENCIAS

Libros:

- Burke, B. (1914). *Genealogical and Heraldic Dictionary of the Peerage and Baronetage of the British Empire*. Londres: Burke's Peerage Limited.
- Hawkins, J. (2011). *A General History of the Science and Practice of Music*. Cambridge: Cambridge Library Collection.
- Haynes, B. (2007). *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Highfill, P. H., Burnim, K. A. & Langhans, E. A. (1991). *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & other Stage Personnel in London, 1600-1800*. Illinois: Southern Illinois University Press.
- Keates, J. (1995). *Purcell: A Biography*. Boston: North-eastern University Press.
- Keates, J. (2015). *William III & Mary II. Partners in Revolution*. Londres: Penguin.
- King, R. (1996). *Henry Purcell*, Madrid: Alianza.
- Lasocki, D. (1998). *A Biographical Dictionary of English Court Musicians, 1485-1714*, Vol. 1. Aldershot: Ashgate.
- Lowerre, K. (2009). *Music and Musicians on the London Stage, 1695-1705*. Nueva York: Ashgate.
- North, R. (1986). *Roger North's Cursory Notes of Musicke (c. 1698-c. 1703): A Physical, Psychological and Critical Theory* (edit: CHAN, Mary & KASSLER, Jaime Croy). Kensington: University of New South Wales.
- Sandford, F. (1687). *The History of the Coronation of the Molt High, Molt Mighty, Molt Excellent Monarch James II*. Londres: T. Newcomb.
- Tarr, E. (1988). *The Trumpet*. Londres: Bastford Ltd
- Wallace, J. & Mcgrattan, A. (2011). *The Trumpet*. Londres: Yale University Press.
- Wood, B. (1995). *Purcell Studies*. Price, Curtis (ed.). Cambridge: Cambridge University.

Artículos, partes de libros y documentación online:

- Arias Solano, J. E. (2002). La música de Henry Purcell. *Revista Pensamiento Actual*, vol. 3, nº 4, pp. 41-45.
- Aston, A. (1902). Supplement to Cibber's Lives. *Sammelbande der Internationalen Musik-Gesellschaft*, (Barclay Squire, W.), pp. 225-233.
- Bennet, H. L. (1900). Tate, Nahum. *Dictionary of National Biography*, Londres: Smith, Elder & Co., p. 98.
- Gago, L. C. (1995). Introducción general. *Ciclo Henry Purcell y la música inglesa*. Fundación Juan March, pp. 16-24.
- Guillén Monje, J. D. (2014). El milagro de las posibilidades. La trompeta en toda la obra de Johann Sebastian Bach, el trompetista Gottfried Reiche y la trompeta natural. *Hoquet (CSMMA)* nº 2, pp. 67-91.
- Heinlein, F. (1958). Henry Purcell. *Revista Musical Chilena*, vol. 12, nº 59, pp. 11-23.
- Holman, P. & Thompson, R (2001). Henry Purcell. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2ª Ed.). Sadie, S. & Tyrrel, J. (ed.). Londres: MacMillan, pp. 560-565.
- Hugh, C. (1911). Brady, Nicholas. *Encyclopaedia Britannica*, 4, Cambridge University Press, p. 375.
- King, A. H. (2001). Goodison, Benjamin. *Grove Music Online* [Consultado el 05/03/2019].
- Martínez, L. (2014). La música instrumental de Henry Purcell. *MusicaAntigua.com* [Consultado el 01/03/2019].

- Morrill, J. (1990). The Making of Oliver Cromwell. Morrill, J. (ed.). *Oliver Cromwell and the English Revolution* (Longman), pp. 24-49.
- Nommick, Y. (2005). El Quijote en la ópera. *Centro Virtual Cervantes*. [Consultado el 06/03/2019]. https://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/nommick.htm
- Spink, I. (2000). Purcell's Music for *The Libertine*. *Música y Letras*, vol. 81, nº 4, Oxford University Press, pp. 520-531.
- White, B. (2007). Music for a 'brave livlylike boy': the Duke of Gloucester, Purcell and 'The noise of foreign wars'. *The Musical Times*, 48, 1901, pp. 75-83.

Grabaciones:

- The King's Consort (1990). *Henry Purcell: Welcome Song for James II*. (dir.: King, Robert). Rickmansworth, UK: Hyperion [Grabación sonora].
- The King's Consort (1992). *Henry Purcell: The Complete Odes & Welcome Songs*. (dir.: King, Robert). UK: Hyperion [Grabación sonora].
- The King's Consort & New College Choir Oxford (1992). *Purcell: Odes, Vol. 8*. (dir.: King, Robert). Londres: Hyperion [Grabación sonora].
- The King's Consort (1994). *Essential Purcell*. (dir.: King). UK: Hyperion [Grabación sonora].
- The King's Consort (2002). *Henry Purcell: The Complete Sacred Music*. (dir.: King, Robert). Londres: Hyperion [Grabación sonora].

Partituras:

- Cummings, W. H. (1878). *The Works of Henry Purcell. The Yorkshire Feast Song, Vol. 1*. Londres: Novello.
- King, J. (1975). *Henry Purcell. Complete Repertoire*. Montreal: Musica Rara.
- Purcell, H. (1843). *King Arthur* (edit: Taylor, E.). Londres: Musical Antiquarian Society.
- Purcell, H. (1876). *The Libertine, A Tragedy*. Londres: H. Herringman.
- Purcell, H. (1882). *The Masque in Timon of Athens*, (edit: Gore, F.). Londres: Novello.
- Purcell, H. (1960). *Sonata in D transcribed for Solo Trumpet and Organ*. Massachusetts: Robert King Music Co.
- Rimbault, E. F. (1848). *Ode for St. Cecilia's Day* (compositor: Purcell, H.). Londres: Musical Antiquarian Society Publications.
- Rimbault, E. F. (1849). *Celebrate this Festival* (compositor: Purcell, H.). Londres: Musical Antiquarian Society Publications.

Otros:

- <https://www.matthewparkertrumpets.com/> [Consultado el 04/02/2019].
- http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=r.m.20.h.8_f085v

**MÚSICA PARA UNA IZQUIERDA
LATINOAMERICANA:
EL *CONCIERTO DE SANTIAGO* DE MARIO KURI-
ALDANA**

***MUSIC FOR A LATIN AMERICAN LEFT-WING:
THE CONCIERTO DE SANTIAGO BY MARIO KURI-
ALDANA***

Renier Garnier García
Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN

El presente artículo propone un acercamiento a las estrategias compositivas seguidas por Mario Kuri-Aldana en el *Concierto de Santiago* (1973), obra concebida en el contexto de la cultura musical académica latinoamericana que forma parte de un campo intelectual de izquierda alineado ideológicamente con la revolución cubana, instituido en torno a la Casa de las Américas, Cuba, durante la década de 1970. Como núcleo metodológico, centro el trabajo en las relaciones significantes entre culturas musicales, pensamiento estético del individuo creador y elecciones discursivas, por cuanto las expresiones artísticas no solo reflejan un contexto social, sino que lo constituyen. Utilizo como fuentes primarias de información, además de la partitura manuscrita del concierto, diversos materiales relativos a la cultura musical académica mexicana relacionada con Cuba en los 70: artículos de creadores, investigadores y del propio Kuri-Aldana, publicados en el boletín Música de la Casa de las Américas, programas de conciertos, noticias salidas a la luz en periódicos cubanos y legajos que relatan distintas facetas de esta actividad. El análisis documental y musical que desarrollo, identifica las estrategias compositivas mediante las que Kuri-Aldana entextualiza su poética creativa que denomina “nacionalismo popular”, sus ideales latinoamericanistas, así como su imaginario sonoro alrededor de la Cuba revolucionaria de entonces. Estudio así un caso representativo de los nexos regionales y de los discursos que se generaron en la esfera pública latinoamericana marcados por las ideas de izquierda nucleadas en la Isla caribeña.

Palabras clave: Mario Kuri-Aldana, Concierto de Santiago, música académica mexicana, Casa de las Américas, estrategias compositivas.

ABSTRACT

This article proposes an approach to the compositional strategies followed by Mario Kuri-Aldana in *Concierto de Santiago* (1973), a work conceived in the context of Latin American academic musical culture that is part of a left-wing intellectual field ideologically aligned with the Cuban revolution, instituted around Casa de las Américas, Cuba, during the 1970s. As a methodological nucleus, the work is focused on significant relationships between musical cultures, aesthetic thought of the creative individual and discursive choices, since artistic expressions not only reflect a social context, but constitute it. As primary sources of information, in addition to the handwritten score of the concerto, various materials related to Mexican academic musical culture related to Cuba in the 70s: articles by creators, researchers and Kuri-Aldana himself, published in the bulletin *Música* of the Casa de las Américas, concert programs, news released in Cuban newspapers and files that relate different facets of this activity, were used. The documentary and musical analysis developed identifies the compositional strategies by which Kuri-Aldana entextualize his creative poetics that he calls “popular nationalism”, his Latin Americanist ideals, as well as his sonorous imaginary around the revolutionary Cuba of that time. Thus, a representative case of the regional ties and the discourses that were generated in the Latin American public sphere marked by left-wing ideas nucleated in the Caribbean island was studied here.

Keywords: Mario Kuri-Aldana, *Concierto de Santiago*, Mexican academic music, Casa de las Américas, compositional strategies.

PRELIMINARES

Cuando en 1973 Mario Kuri-Aldana¹ (Tampico, 15 de agosto de 1931 - Ciudad de México, 15 de enero de 2013) terminó su *Concierto de Santiago*, el proyecto ideológico defendido por la revolución cubana, que había triunfado el 1ro de enero de 1959, integraba un imaginario de alcance mundial en torno a su papel liberador en el ámbito latinoamericano. En gran medida esta afinidad se debía a una suerte de aura romántica asociada al mito de los rebeldes barbudos que vencieron, con un inmenso apoyo popular, a la tiranía de Fulgencio Batista, a la repercusión internacional del mayo francés del 68, a la plaga de dictaduras de derecha en la región —algunas apoyadas por el gobierno de los Estados Unidos— al crecimiento de la desigualdad social en el ámbito interno de cada país y del hemisferio, a la incursión guerrillera del Che en Bolivia, así como a la consolidación de las primeras medidas del gobierno en la Isla, entre estas, las reformas agraria y urbana y las nacionalizaciones. Si bien el proceso de radicalización hacia un sistema socialista, que

¹ Diversos datos sobre Mario Kuri-Aldana pueden ser consultados en el *Diccionario Enciclopédico de la Música en México* de Gabriel Parellón (2007) y en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, coordinado por Emilio Rodicio y en el (1999). Estos textos aluden a su sólida formación académica como compositor y dirección de orquesta, que le permitió ser beneficiado con una beca para estudiar en el Instituto Torcuato di Tella del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales en Argentina durante 1963. En México asumió la conducción titular de la Banda de la Secretaría de Educación Pública, de la Orquesta de Cámara del Centro Libanés y entre 1996 y 1999, de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Tampico. Así también, dirigió agrupaciones instrumentales en México, Brasil y Perú y desde su juventud se interesó por la vida docente, al trabajar en la Escuela Superior Normal, en la Escuela Nacional de Música (ENM) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y en la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Desde la realización de su tesis para obtener el grado de Maestro en Composición, en pos de su trabajo creativo, se interesa por la investigación etnomusicológica y desarrolla trabajo de campo, no solo en su país, sino en Sudamérica, Cuba y Estados Unidos. Durante su vida recibió varios reconocimientos, entre estos los primeros lugares en el concurso de composición de la ENM de la UNAM en 1958 y de la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM) en 1968. Mereció el reconocimiento de la Unión de Cronistas de Teatro y Música, en 1992, el Premio Nacional de Ciencias y Artes en 1994 y su designación como miembro del Sistema Nacional de Creadores del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México en 1995.

se consolidó precisamente en los 70, es en extremo polémico debido a los métodos coercitivos empleados desde el poder, la implementación de dicha agenda se exportaba como la avanzada de las ideas marxistas en América y como la implementación exitosa de un modelo socioeconómico justo. Pero sin dudas uno de los rasgos esenciales de la revolución cubana era su declarada oposición a la ideología e intereses estadounidenses, postura denominada antimperialismo, que se alineaba con el polo soviético durante la guerra fría.² Entre otras repercusiones, ello supuso el alejamiento de las expresiones de la industria cultural capitalista y la generación de un movimiento latinoamericano de izquierda que suponía una alternativa emergente a la institucionalidad panamericana, impulsada desde los Estados Unidos desde principios del siglo XX.

Poco después de la llegada de los barbudos al poder, concretamente en abril de 1959, fue fundada la *Casa de las Américas*, institución que ha sido desde entonces la encargada —aunque no la única— de regir los nexos culturales entre Cuba y Latinoamérica, en primer momento como alternativa al bloqueo político ejercido contra la Isla, si bien paralelamente devino en una plataforma ideológica afiliada a las posturas marxistas esgrimidas por el gobierno antillano. Como resultado del trasiego sustentado por la Casa, los documentos relativos a la gestión y a la difusión de la actividad musical, así como de música anotada y grabada³, constituyen una parte significativa del acervo de la institución. Fuentes que es menester cruzar en el análisis para obtener una visión holística de los procesos musicales acontecidos en dicho espacio. En este marco, una de las vetas por explorar es la voluminosa producción musical académica mexicana relacionada con la *Casa de las Américas* durante los 70, uno de cuyos exponentes es el *Concierto de Santiago*. Dado que esta obra no es más que la punta del iceberg del mencionado fondo documental, me propongo indagar en qué medida el concierto se erige como praxis sociomusical que refleja y participa de un momento histórico en el que ambos países se mantenían conectados por la vía diplomática y cultural, a pesar del aislamiento que se le imponía en la región al país caribeño.

Así mismo, el hecho de que el concierto surge como resultado de la visita que realizara Kuri-Aldana a la Isla en 1972 —a cuya ciudad Santiago está dedicado—, genera interrogantes sobre el modo en el que el compositor entextualiza su imaginario sonoro sobre Cuba. Los propios criterios del compositor y la experiencia analítica me permiten plantear como presupuesto operativo, que las estrategias compositivas⁴ del *Concierto de Santiago* son el resultado de un acercamiento personal a la Isla por parte de Kuri-Aldana, que persigue significar mediante lo cubano y conexo una cultura musical académica multiforme con perspectiva regional, que como campo intelectual de vanguardia, se nuclea en los espacios y discursos de la *Casa de las Américas* durante la década de 1970.⁵ En este

² Para profundizar en el contexto histórico referido en torno a la Cuba de los 70, consúltese el capítulo XI del libro *Cuba: la lucha por la libertad* de Hugh Thomas (2011).

³ Empleo tipologías y análisis interrelacionado en torno a los documentos musicales, planteadas por la musicóloga cubana Miriam Escudero Suástegui en el artículo *Documenta Musicae, Hitos de la preservación y gestión del patrimonio sonoro cubano*, trabajo publicado por la revista *Opus Habana*, volumen 16, número 3, de 2016.

⁴ Por estrategias compositivas comprendo la noción que plantea Carlos Villar Taboada, quien, a partir de Leonard B. Meyer, las define como “elecciones compositivas” asumidas por los creadores “dentro de las posibilidades establecidas por las reglas del estilo”, aunque en muchas ocasiones se producen disensiones entre estas y las constricciones estilísticas (Taboada, 2011, p. 40).

⁵ Vale la pena apuntar que el archivo de la Dirección de Música de la Casa de las Américas conserva una nutrida colección de materiales diversos —partituras, grabaciones sonoras en varios soportes, programas de concierto, epistolarios, legajos, fotos y publicaciones— depositados personalmente o enviados por músicos de todo el continente. Entre estos, los documentos que dan testimonio de la labor de los compositores mexicanos se hallan representados en gran medida. La carpeta que compila documentos diversos sobre Mario Kuri-Aldana, recoge correspondencia cruzada entre este y Mariano Rodríguez, primer encargado de Música de la Casa y Argeliers León (1918-1991), compositor y fundador de la escuela cubana de musicología, posteriormente al frente de la Dirección de Música. Contiene, además, programas de concierto, reseñas de la prensa sobre presentaciones en México y currículums, todos materiales que cuentan con dominio público restringido y que por tanto empleamos aquí con discreción. Ello prueba el sostenido vínculo de Kuri-Aldana con Cuba, mediado por la *Casa de las Américas*. Se infiere que la información sobre los conciertos —en los que consta el estreno y reposición en México del *Concierto de Santiago*— fuera enviada por el compositor a la

sentido, reconozco la naturaleza compleja e itinerante del pensamiento y la acción de los sujetos, de modo que la imagen sincrónica emergida de los documentos aquí estudiados —sobre todo del *Concierto de Santiago*— solo permite acceder a un periodo constreñido espacio-temporalmente, así como a un ámbito de elecciones ideológicas que no necesariamente marcan la totalidad de la obra intelectual de Kuri-Aldana.⁶

Aunque los textos biográficos consultados, en las secciones sobre el catálogo de Kuri-Aldana ofrecen algunos datos sobre el concierto, considero que una fuente fidedigna es el catálogo que realizara el propio compositor sobre su obra para la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM). En dicho catálogo aparece su fecha de composición en 1973, con 15 minutos de duración, para formación de flauta, orquesta de cuerdas y percusiones, con tres movimientos: 1-*Largo-Allegretto*, 2-*Lento* y 3-*Guajira*.⁷ Consigna su estreno en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM en la Ciudad de México, con Sergio Guzmán en la flauta y la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México, dirigida por el propio Kuri-Aldana.⁸ La versión para piano de la misma obra aparece como *Sonata en Do* con la anotación manuscrita ("*De Santiago*") —que supongo del propio compositor— con fecha 1972, por lo cual el autor debió trabajar desde un año antes, poco después de visitar Cuba, en las ideas que luego se convertirían en el concierto. Se refieren los movimientos: *Larga y libremente-Allegro cómodo*, *Largamente*, *Cadencioso con ritmo bailable* y *Allegro con brio*, aunque este último no encabeza movimiento ni parte alguna en la partitura encontrada.

Según el referido catálogo, Eugenia González Gallo estrena la sonata para piano —antecedente del concierto— el 25 de octubre de 1972 en Washington D. C.⁹ El autor, sin embargo, no ubica la instrumentación de la obra para flauta y piano, pero la partitura recabada consigna el año de 1993.¹⁰ Parte de estos datos quedan confirmados pues como parte del trabajo desarrollado en el archivo del Departamento de Música de la *Casa de las Américas*, ubiqué un programa de concierto enviado por Kuri-Aldana a Cuba, en el que consta la interpretación de la *Sonata en Do* para piano, datada en programa en 1972, por Martha García Renart en la Sala Silvestre Revueltas de la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes, el 9 de mayo de 1973. Así pues, las primeras ideas de la obra, tituladas como *Sonata en Do*, datan de 1972, su orquestación, bajo la nomenclatura de *Concierto de Santiago*, de 1973, la revisión de la obra para piano, renombrada *Sonata de Santiago*, de 1982¹¹ y la instrumentación de la misma para piano y flauta de 1993. De este

institución cubana para que se incluyese en la sección Notas del boletín *Música*, como parte de las variadas noticias sobre la vida musical latinoamericana que allí se recogen.

⁶ En este sentido, las recomendaciones de la musicóloga cubana Liliana González Moreno, quien conoció y entrevistó a Kuri-Aldana, fueron vitales para dimensionar el alcance de la actividad del compositor en los espacios y discursos centrados en la Casa durante los 70. A partir de sus sugerencias consideramos las conexiones y disidencias entre las corrientes ideológicas presentes en la región y las elecciones del creador, de modo que fue posible identificar la peculiaridad de esta etapa, tanto como resultado de un momento peculiar en las conexiones culturales latinoamericanas, como de un nicho en el devenir vital del autor.

⁷ Sin embargo, en la partitura depositada por Kuri-Aldana en la SACM, el tercer movimiento se titula *Cadencioso, con ritmo bailable*. Ello evidencia que en el imaginario del compositor esta parte está concebida para significar lo identitario cubano, aunque no lo plasme en el título.

⁸ Este dato es confirmado tanto por el programa de su reposición, que se presenta en la imagen 2, así como por la misiva con fecha 31 de mayo de 1973 que Kuri-Aldana le remite a Mariano Rodríguez, ambos documentos analizados en el transcurso de este trabajo y custodiados en el Archivo de la Dirección de Música de la *Casa de las Américas*.

⁹ Veintiocho años después, la *Sonata de Santiago*, fue por María Teresa Frenk en el sello Discos Quindecim, bajo el título *El Siglo XX en México, Antología pianística*, Vol. II (1950-2000). En YouTube, el tercer movimiento *III. Guajira Cadencioso con Ritmo Bailable*, bajo la interpretación puede ser consultado en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=aYgS1nboOcE>

¹⁰ La versión para flauta y piano quedó registrada en el disco *Invocaciones I & II Música Mexicana para Flauta y Piano siglo XX & XXI*, que bajo el sello Urtext, graban en 2010 la flautista Evangelina Reyes y la pianista Camelia Goila, integrantes del dúo México con Brio. El primer movimiento de la instrumentación para flauta y piano, contenido en dicho disco se encuentra en: <https://www.youtube.com/watch?v=iPaz0cgwig0>.

¹¹ Aunque como precisamos anteriormente en el catálogo realizado por Kuri le añade la nomenclatura *De Santiago* a la obra del 72.

modo, como parte de la relación entre la *Sonata en Do* en sus instrumentaciones para piano y el Concierto de Santiago, para flauta, orquesta de cuerdas y percusiones, es posible identificar un devenir cronológico de veintiún años que da cuenta de los procesos recursivos de Kuri-Aldana en torno a estos materiales temáticos, los cuales son retrabajados fundamentalmente desde el punto de vista tímbrico. Ello evidencia el peso del ámbito semántico generador de estas obras en el imaginario del autor, marcado por su visita a la oriental ciudad cubana y a sus nexos personales con Cuba.

En consonancia con ello, es menester apuntar que constituye una inquietud investigativa fundamental determinar los nexos existentes entre los significados sonoros socioculturales, los contextos y los códigos desplegados en las composiciones. En este sentido, al decir de Gino Stefani (1997), la cultura musical se expresa en la relación entre epistemologías, estéticas, praxis discursivas, así como habilidades comunicativas concretadas en el manejo de códigos significantes que guardan una estrecha relación con las experiencias musicales de los individuos. La producción de sentido en torno a la música, con y mediante códigos, constituye una dinámica diacrónica que se nutre de las experiencias musicales, en estrecha sinergia con procesos cognitivos en los que se acumulan, refuncionalizan y resignifican los códigos que el sujeto ha incorporado como parte de su universo sonoro.

Así pues, sustentada la base conceptual del análisis, preciso que este trabajo hace énfasis en un primer momento en los alcances del contexto sociocultural de los 70, la centralidad de la *Casa de las Américas* en los nexos regionales, así como en la concreción en su seno, de una cultura musical de izquierda con perspectiva latinoamericanista. Más adelante ahondaré en las estrategias compositivas seguidas por Kuri-Aldana en el *Concierto de Santiago*, que constituyen la concreción simbólica y discursiva de las negociaciones y disensiones con respecto a las líneas estéticas predominantes, relación sinérgica creativa entre contexto y autor que entiendo aquí como cultura musical.

Aunque el abordaje que sigo se centra en el estudio de un documento de música anotada y diversos materiales que ofrecen datos sobre la cultura musical en la que se enmarca el concierto, sostengo que la aproximación a una creación sonora está incompleta sin el trabajo con el sonido mismo. Así, me alinee con el criterio de Jean Jacques Nattiez (2011), quien reconoce que la aproximación al nivel neutro —es decir el registro escrito— no debe ser vista como un ente aislado y portador de la centralidad semántica y discursiva, sino como un eslabón concatenado con los niveles cognitivos y culturales generadores (poiesis), así como con las prácticas mismas de escucha, usos y funciones del material musical en los grupos sociales (estesis). Sin embargo, no ha sido posible acceder a una grabación sonora de la obra, aunque consta en varios soportes el registro de la *Sonata de Santiago*, para piano y piano y flauta, anteriormente referida. El reto de adolecer del registro sonoro de la pieza para orquesta implica un ejercicio complejo de conceptualización en torno al manejo de códigos tímbricos y facturales que resultan marcadores para la obra estudiada, sobre todo si se tiene en cuenta que el autor incluye en el tercer movimiento un set de percusiones afroamericanas y que las relaciones instrumentales son resueltas de acuerdo con las posibilidades técnicas de los mencionados formatos. Sin embargo, las grabaciones consultadas resultan vitales para comprender la articulación discursiva de los códigos significantes desplegados por el autor en la obra orquestal, sobre todo aquellos que representan puntos centrales en su configuración morfológica.

MÚSICA ACADÉMICA MEXICANA EN LA CASA

La *Casa de las Américas* representaba a fines de los 60 y durante la década del 70, una nueva institucionalización de la cultura que se propuso además de acercar el proceso cubano al resto de la región, amparar a la vanguardia artística en consonancia con el direccionamiento cultural cubano. La Casa funcionó como punto de confluencias del pensamiento y la creación regional desde su fundación, lo que explique por qué en sus

espacios se construyó una parte significativa del acervo cultural de la región. Aunque su objetivo fuera contrarrestar, desde la producción artística y literaria, el aislamiento que se le impuso a Cuba en el contexto latinoamericano, la realidad superó dicho programa. Al respecto, Liliana González Moreno estudia la identidad colectiva viabilizada por el discurso institucional de la Casa durante los 70, en tanto ámbito de mediaciones entre música, intelectualidad e ideología. Sostiene que en dicha década se configuró un campo intelectual latinoamericano —en el sentido de Bourdieu— alrededor de la música académica en el marco de la Casa, que se expresó en la construcción de un proyecto creativo común, como concreción de un inconsciente cultural regional en el que se inscriben “las apropiaciones del sentido general de una época que hace posible el sentido particular en el que encuentra la expresión de cada creador” (González, 2014, p. 2). Sobre el impacto dialéctico de la institución en los discursos musicales académicos en la región, concluye la autora:

Casa de las Américas, en la década del 70, se convierte en territorio de disputas, creación, manifiestos, interconecta individuos en diálogos sostenidos a través de sus eventos, ideas y prácticas culturales de diversos entornos sociales del continente, y conforma así ciertas redes de identidad colectiva. (*Ibid.*, p. 12)

De ello infiero que, como veremos en el siguiente apartado, no es posible determinar praxis discursivas monolíticas sino más bien diversas, pero con hilos conectores, alrededor de posturas estéticas de marcada agencia ideológica, asumidas por los compositores, en diversas gradaciones y alcances como marcadores de una identidad individual creadora y colectiva. De este modo, las elecciones compositivas de Mario Kuri-Aldana en el caso del *Concierto de Santiago*, solo pueden ser situadas y comprendidas como parte de la sinergia entre la personalidad individual que elige conectarse —e incluso disentir— con las líneas estéticas académicas nucleadas en la Casa y los posicionamientos ideológicos diferentes de una intelectualidad regional que hace de la institución su escena material y discursiva.

En este contexto, en la década del 70, entre los creadores e investigadores que llegaron a la Casa, el porcentaje mexicano fue mayor, debido fundamentalmente a que durante el sexenio de Luis Echeverría (1970-1976), México fue el único país en el continente que sostuvo relaciones diplomáticas y de intercambio cultural ininterrumpidas con la Isla. Tras la creación del Departamento de Música de la Casa (1965)¹² un significativo número de compositores, intérpretes y musicólogos mexicanos sostuvieron una continua participación en los espacios de recepción y circulación creados en la entidad cubana. Ello queda evidenciado en conciertos, eventos y premios que generaban impacto en los periódicos cubanos, ediciones editoriales —como el boletín *Música*¹³— y fonográficas, así como el amplio intercambio epistolar.

En este sentido, en octubre de 1972 se desarrolló el Encuentro de Música Latinoamericana que logró reunir setenta y un participantes, entre investigadores, intérpretes y compositores procedentes en su mayoría de Cuba, pero también de Hungría, Bulgaria, Italia, Uruguay, Perú, Puerto Rico, Chile y México. Por este último país, Héctor Quintanar y Mario Kuri-Aldana participaron activamente, tanto en las actividades del simposio como de la declaración final.¹⁴ Dicho documento posicionaba la música

¹² En la actualidad la misma dependencia se denomina Dirección de Música.

¹³ El boletín *Música* de la *Casa de las Américas*, es una publicación cuyo primer número sale a la luz en 1970 y tras un periodo de inactividad, entre 1990 y 1999, vuelve a circular hasta la actualidad. Consta de tres secciones. La primera está dedicada a la publicación de artículos sobre la música en la región, sin excluir ninguna línea del conocimiento. Otra sección, titulada *Notas*, presenta en forma resumida, noticias significativas sobre el acontecer musical latinoamericano con una perspectiva también incluyente. Una tercera sección se dedica a la publicación de obras de compositores cubanos, ya sea consagrados o noveles. Aunque en la actualidad su título oficial es *Boletín Música*, durante la década aquí abordada (1970), aparece unas veces como *Música* y otras como *Boletín de Música*, por lo que consideramos que la forma más certera de referirlo es como boletín *Música*.

¹⁴ Sin embargo, en una nota al pie, al final del listado de firmantes, se acota que no fue posible un pronunciamiento unánime debido a la disensión de Héctor Quintanar.

latinoamericana como un instrumento con alcance ideológico en pos de los intereses y reivindicaciones sociohistóricas de nuestros pueblos. Los debates suscitados en el marco del encuentro del 72 sugieren que, aunque este nutrido número de participantes se presenta como un grupo monolítico, la realidad es que hubo algunas posiciones encontradas sobre hacia dónde y cómo dirigir la actividad compositiva e interpretativa.

En el marco de la Mesa Redonda sobre la Música Contemporánea en América Latina, desarrollada en 1977, Mario Lavista dictó el 7 de septiembre, la conferencia *La obra de compositores jóvenes de México*, como parte de la cual ejecutó al piano su *Pieza para dos pianistas y un piano* y tocó por vez primera la *Sonata para piano* de Federico Ibarra. Sobre este evento, el día 13 de septiembre el periódico cubano *Juventud Rebelde* publicó un diálogo con Lavista, que resume las propuestas operativas que el compositor expusiera en su conferencia, en torno al empleo de instrumentos acústicos con enfoques tímbricos experimentales. En el número 66 de 1977 del boletín *Música* aparece una pormenorizada información sobre la participación de Lavista en las actividades del simposio, así como el artículo de su autoría titulado *En el ambiente de la renovación de los lenguajes musicales* que sintetiza las ideas tratadas por este autor en su intervención en la mencionada Mesa. Todo parece indicar que Lavista consideraba este encuentro como un marco idóneo para presentar su programa creativo en función de las principales líneas que por entonces marcaban la producción musical contemporánea.



Imagen 1. Mario Lavista interpreta *Pieza para dos pianistas y un piano* en el marco de las sesiones de la Mesa Redonda sobre la Música Contemporánea en América Latina, de 1977. Fuente: boletín *Música*, No. 66, 1977.

Por otra parte, en las páginas de *Música*, es posible identificar la presencia sostenida y diversa de compositores y musicólogos mexicanos. De forma general durante la primera época del boletín (1970-1990), después de la producción cubana, con 53 artículos, el país con mayor presencia es México, que cuenta con 33, lo que representa 21 trabajos más que el tercer país más emblemático, Uruguay, que tiene 12 textos. Durante el periodo comprendido entre 1970 y 1980, aparecen 20 artículos de mexicanos, de los cuales 5 abordan diversos aspectos de la creación musical académica contemporánea. Sobre esta misma temática figuran 3 artículos de Mario Lavista, el primero, que sale a la luz en el número 41 de 1973, se titula *El proceso creativo en la improvisación musical*; el segundo, publicado en el número 56 de 1976, es *El tiempo Musical*; el último por su parte aparece en el número 66 de 1977, es el ya referido *En el ambiente de la renovación creadora de los lenguajes artísticos*. Por su parte el siguiente autor más representativo es justamente Mario Kuri-Aldana quien publica dos trabajos en el boletín durante los 70, estos son: *Jóvenes*

compositores mexicanos en el número 49 de 1974 y *Dos opciones para el compositor mexicano: Nacionalismo Popular o Espejismo Universalista* que se publica en el número 79 de 1979.

Mario Lavista y Mario Kuri-Aldana son dos de los compositores mexicanos que desarrollaron vínculos estrechos con Cuba durante los 70, aunque lo hicieron desde postulados estéticos opuestos, como podemos deducir de los títulos y posturas estéticas de sus escritos.¹⁵ Es llamativo que tanto Lavista como Kuri-Aldana publicaron en el boletín sendas reseñas sobre el estado de la composición académica mexicana de su época, así como trabajos en los que abordan sus respectivos programas creativos e incluso asuntos de honda relevancia teórica. Por su parte, Lavista consideraba que solo a partir de la superación de manierismos técnicos y la adopción crítica de lenguajes que subviertan el *statu quo* sonoro —léase asociados a la “nueva música” —, era posible generar discursos oportunos y congruentes desde y para la región. En tanto, Kuri-Aldana pensaba, como veremos, que solo es posible generar lenguajes con perspectiva latinoamericanista a partir de la adopción creadora, informada y actualizada de los recursos musicales nacional-populares de nuestros países. Considero que las posturas de ambos autores conforman, no sin los apuntados contrapuntos, una cultura musical heterogénea cuyos fundamentos teóricos y operativos persiguen construir discursos con alcances decoloniales —aunque consecuente con su tiempo— que miran por el prisma de la *Casa de las Américas*.

MARIO KURI-ALDANA EN LAS PÁGINAS DEL BOLETÍN *MÚSICA*

La participación de Kuri-Aldana en las páginas del boletín comienza en 1974 con el artículo *Jóvenes compositores mexicanos*. En este texto, con un criterio bastante personal, como antes lo hizo Lavista, el autor pasa lista de las características y problemáticas de los jóvenes compositores mexicanos de entonces. Afirma que se les considera dentro de este grupo por su deliberada intención de diferenciarse de las poéticas de Carlos Chávez, Blas Galindo y Rodolfo Halffter. Refiere que el grupo está dividido en tradicionales y vanguardistas, pero realmente unos y otros en varios momentos adoptan indistintamente ambos lenguajes.

El artículo pretende subsanar el desconocimiento en el que se hallan sumidos estos creadores, a partir del abordaje de las problemáticas concernientes a sus discursos particulares. Para ello el autor se vale de un lenguaje metafórico que hace referencia al sustrato estético que sustenta las poéticas académicas de estos autores, acaso por ello distantes de cumplir su cometido, es decir, justamente el diálogo con el público. Es así como aborda el impacto de estos compositores en el contexto de música mexicana y el estado de la producción académica en el país, la cual se encuentra en una suerte de aparente bonanza, pues si bien la Sinfónica Nacional mantenía una actividad constante y surgían agrupaciones por el país, pocas veces concedían espacios a la producción contemporánea autóctona.

Esta situación se la atribuye el autor lo que considera “son vicios de sistema”, que por una parte privilegia los repertorios canónicos, artistas foráneos y por otra condiciona que la lógica del mercado guíe los gustos estéticos de las grandes masas mexicanas en lo que considera “canciones de mala muerte y ritmos contrahechos” y desconozca así la música de los grandes compositores mexicanos y los integrantes del propio grupo tratado (Kuri-Aldana, 1974, p. 16).

La semblanza de los compositores en cuestión consiste en describir obras representativas a partir de propias ideas de los autores, reseñas críticas contemporáneas, los criterios estéticos de Kuri-Aldana y datos sobre la formación y desempeño profesional de estos músicos. El primer compositor abordado es Armando Lavalle, por entonces maestro en la Escuela Superior de Música de la Ciudad de México, que Kuri-Aldana coloca a mitad de

¹⁵ Aunque estos textos también aparecen en publicaciones mexicanas, como en el caso de *Jóvenes compositores mexicanos*, publicado también en los números 50 y 51 de la revista *Heterofonía*, en 1976.

camino entre la tradición y la vanguardista. Continúa la relación con Joaquín Gutiérrez Heras, cuya pureza melódica, según afirmaba la crítica, lo acercaba a sonoridades del *Ars Nova*.

Debido a la extensión del apartado sobre Leonardo Velázquez, es posible constatar la admiración que Kuri-Aldana le profesaba a este compositor, que infiero radica en la coincidencia en el manejo de códigos popular-nacionalistas. La valía de su obra descansa, según el autor, en su formación deudora de Pablo Moncayo y Blas Galindo, así como en su educación en altos centros de estudios, sobre todo en los Estados Unidos, pero también incorpora sonoridades eclécticas, procedentes del blues y el jazz. La relación de nuevos compositores mexicanos continúa con César Tort, quien se dedicó a la reforma de la enseñanza musical en el país sobre elementos del folclor nacional que también marcarían su postura compositiva. Manuel Enríquez, violinista, es un compositor de interés vanguardista, que el autor considera uno de los más representativos del grupo. Luego aborda la figura de Francisco Savín, cuya carrera se desarrolla más en la dirección de orquesta y en su catálogo destacan canciones sobre textos poéticos en náhuatl. Es Manuel de Elías el último autor tratado, quien después del trabajo con formas y recursos tradicionales se enfoca hacia la música electrónica, con lo cual se constituye en un abanderado de este tipo de procedimientos en México. Kuri-Aldana advierte los logros que en este campo serían desarrollados por de Elías y lo considera como uno de los más importantes músicos de la escena mexicana de entonces.

La iniciativa de Kuri-Aldana de escribir una suerte de panorama ilustrativo de la producción musical académica en el México que le tocó vivir, por una parte representa un testimonio de primera mano para abordar las posturas y logros del momento de los hoy consagrados compositores e intérpretes mexicanos. Por otra, permite entrever posturas estéticas del autor, que como compositor con un proyecto creador específico si bien no excluye ninguna postura creadora, se identifica con aquellas que le son afines. En particular las ideas de Kuri-Aldana favorecen aquellos lenguajes directamente relacionados con la savia popular, pero en renovador diálogo con los recursos vanguardistas internacionales.

El segundo artículo publicado por Kuri-Aldana en *Música* apareció en el número 79 (noviembre-diciembre) de 1979 con el título *Dos opciones para el compositor mexicano: Nacionalismo Popular o Espejismo Universalista*.¹⁶ Este escrito constituye un manifiesto estético ilustrativo de las ideas del autor entorno al lenguaje compositivo que consideraba éticamente correcto a partir de la historia y valores ancestrales del pueblo mexicano. El hecho de que a trece años de graduado de la carrera de composición con el tema *Concepto mejicano de nacionalismo, partiendo de las características indígenas sobrevivientes*, mantuviera muchos de aquellas nociones y algunas las hubiera profundizado, sustenta la idea de que estas subyacen tanto en su pensamiento estético como en su lenguaje compositivo.

Con el estilo lírico que caracteriza la prosa de Kuri-Aldana, sustenta sus ideas artísticas desde los hechos históricos que tuvieron lugar a partir del choque entre las culturas indígenas y europeas, sus resultados para los pueblos nativos y del Viejo Continente, el saldo de la conquista y la aparición de las culturas americanas, con su consecuente resultado transcultural. Salta a la vista que el eje central de este trabajo es demostrar la importancia del componente oriundo desde la construcción de la cultura novohispana. Afirma que en el siglo XIX finalmente emerge una identidad latinoamericana, que conduciría por una parte a la concreción de los procesos independentistas y por otra a expresiones artísticas de marcada autoctonía, tanto en la literatura, en las artes visuales como en los incipientes nacionalismos musicales.

¹⁶ Es menester señalar que el último escrito de Kuri-Aldana publicado en el boletín *Música* sale a la luz en el No. 96-97, septiembre-octubre, noviembre-diciembre, del año 1982, con el título *El folclor popular en los bailes populares mexicanos*, trabajo en el cual se evidencian los conocimientos adquiridos por el compositor como parte de su trabajo en el Fondo Nacional para el desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN) al respecto del folclor del pueblo mexicano.

Kuri-Aldana sostiene que el triunfo de los rasgos culturales latinoamericanos que se produjo entre fines del siglo XIX y principios del XX, representó un influjo refrescante para la cultura universal, verificable en la poesía de Rubén Darío. Concluye al respecto el autor:

Allí están la música de Chávez, la poesía de Rulfo, de García Márquez y Nicolás Guillén, la arquitectura de Wright y el urbanismo insólito de Brasilia. Es la nueva fuerza, la vibración fecunda de nuestra América, que canta en las notas luminosas de Villa-Lobos, Revueltas y Amadeo Roldán. (Kuri-Aldana, 1979, p. 15)

De modo que el pensamiento aquí evidenciado se aliena en gran medida con el proyecto de la modernidad intelectual y artística latinoamericana y pone a la producción musical académica mexicana, de la cual es él mismo representante, en el contexto de la realidad cultural continental. Más adelante irrumpe lo que puede considerarse su postura estética principal cuando lanza interrogantes sobre la pertinencia para los compositores mexicanos contemporáneos de asumir lenguajes creativos importados o recurrir a los ancestrales valores de las culturas precolombinas y mestizas. A partir de criterios estéticos enunciados por otros americanistas en este sentido, aboga por un equilibrio que tienda a la simplicidad, la transparencia y la comunicación con las grandes masas. Pero más que fórmulas estrictas, tras sus repetidos contactos con comunidades originarias, queda muy clara su postura sobre el rol que debería desempeñar la música en la sociedad contemporánea mexicana cuando afirma, con marcada intención política:

Paz, tranquilidad y trabajo [...] Ese puede y debe ser nuestro camino. Que otros ensordezcan el sonido del hombre con bocinas de perfeccionados amplificadores de sonidos; o que acompañen su marcha científico-militar con sus obras adoctrinadas, cómplices encubiertos de la agresión del hombre contra el hombre. Nuestro camino puede ser otro. (*Ibid.*, p. 18)

Si bien defiende los rasgos estético-técnicos originarios, hostiga posturas deudoras de Carlos Chávez, en las que lo nacional bebe de un indigenismo anquilosado y no toma en cuenta el diálogo con la contemporaneidad. Aquí es menester apuntar que el autor no demerita el trabajo de Chávez, sino que asume que las ideas del “maestro”, como le llama, no responden a las demandas contemporáneas. En este sentido destaca que la postura creativa deseable para el compositor mexicano es aquella que esté en el justo medio entre el “arte indígena puro y el arte mestizo en constante evolución” (*Ibid.*, p. 19).

Lo que autor entiende por “nacionalismo popular” emerge de la tesis que sostiene acerca de que lo indígena nacional, mestizo-mexicano, no se preserva en hechos históricos o símbolos a los cuales una tradición académica o mercantil asigna significados concretos, en este caso de lo nacional, sino “en las obras de arte y en los principios filosóficos que porta el pueblo”. Por tanto, la mexicanidad, para Kuri-Aldana pervive en la conciencia histórica, suerte de acervo abstracto complejo que reúne los saberes que se han dado cita en la geografía e historia mexicanas. Si tenemos en cuenta la historia común latinoamericana y los presupuestos ideológicos que sustentan el discurso creativo defendido por el autor, puede concluirse que el mencionado nacionalismo de raíz popular constituye una postura estética susceptible de incorporar prácticas musicales del área geocultural común. Así pues, el *Concierto de Santiago* desde su génesis compositiva se halla inmerso en una lógica de porosidad sonora que, como veremos, permea su discurso de referentes sonoros del área caribeña y conexas.

EL *CONCIERTO DE SANTIAGO* EN CONTEXTO

Todo parece indicar que tras la participación de Kuri-Aldana en el Encuentro de Música Latinoamericana, cuya declaración está fechada el 8 de octubre de 1972, el compositor aprovecha la ocasión para conocer el país y se desplaza en el mismo mes a la oriental

ciudad de Santiago de Cuba, conocida internacionalmente por ser un hervidero musical como resultado de las intensas transculturaciones que se produjeron en su espacio geográfico. Los documentos escrutados evidencian que Kuri desarrolla trabajo de campo e incorpora de primera mano maneras de hacer de las músicas bailables santiagueras. De esta experiencia surgen los primeros apuntes de lo que será la *Sonata en Do*, que al año siguiente orquesta como *Concierto de Santiago*.

Tanto apego por la Isla le genera al compositor aquella experiencia que en varias misivas se expresa su deseo de que el concierto se estrenara en Cuba. Ello queda patentado en una carta suya, con fecha 31 de mayo de 1973, enviada a Mariano Rodríguez, pintor cubano y primer director del Departamento de Música de la Casa. Apunta el compositor:

Mariano,
Adjunto encontrarás el programa del estreno de mi Concierto de Santiago, que por fortuna mereció una reposición a las 2 semanas de haberse estrenado. Después de haberlo escuchado en esas ocasiones, estoy muy contento con la obra y espero puedas programar para su estreno en Cuba. Aquí yo estoy gestionando para que la Orquesta Sinfónica Nacional lo incluya en su temporada de otoño, con el flautista Gerardo Mojica como solista, pues es el mejor que tenemos. [...]. (Kuri-Aldana, 1973)

Además de los datos historiográficos presentados, esta constituye la evidencia al respecto de las conexiones semánticas con las que el propio compositor concibe esta obra, en gran parte debido a sus vínculos con las ideas y la intelectualidad latinoamericana nucleada en la institución habanera, que puede ser establecida a partir del epistolario cruzado entre el compositor e intelectuales cubanos. Dos cartas más, emitidas por Mariano Rodríguez y Argeliers León, tocan detalles al respecto de la organización en Cuba de la presentación en Cuba de esta pieza, sin que haya podido encontrarse prueba alguna de su estreno en la Isla.

En otra misiva, dirigida a Manuel Duchesne, director de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba con fecha 18 de junio de 1973, refiere lo siguiente:

[...] Ojalá hayas tenido tiempo de ver las partituras que dejé en la Casa de las Américas, así como las cintas, algunas con música de mis colegas mexicanos y otras con música mía.

Te adjunto un programa del estreno de mi Concierto de Santiago, una obra que es producto de la invitación que me hicieron el año pasado, gracias a la cual pude conocer tu hermoso país a cuya ciudad de Santiago de Cuba va dedicada esta obra, en la que se refleja muy claramente la música folklórica de Cuba, México y Brasil.

Quisiera mandarte la partitura, así como las partes, por si tienes oportunidad de incluirla en alguno de tus conciertos. Yo creo que sonaría muy bien, con la sección de cuerdas de la Sinfónica [...]. (Kuri-Aldana, 1973)¹⁷

Efectivamente, la carpeta dedicada a Kuri-Aldana, que se conserva en la Dirección de Música de la Casa, además de su currículum profesional, recortes de periódicos y otros legajos, contiene el programa de la reposición del *Concierto de Santiago*, aproximadamente quince días después de su estreno en la Escuela Nacional de Plástica de la Ciudad de México. Este documento refiere su ejecución en el Auditorio del Conservatorio Nacional del Música, los días 28 y 29 de abril de 1973, con el propio autor como director, el flautista Sergio Guzmán como solista, en las percusiones Ceferino Nandayapa y la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México.

¹⁷Aunque esta misiva sugiere que el *Concierto de Santiago* fue remitido por Kuri-Aldana al Departamento de Música de la Casa, como parte de la investigación desarrollada en Cuba, no pudo ser confirmada su presencia en el archivo de partituras de la institución. La copia manuscrita con la que hemos trabajado fue facilitada por el atento colectivo de la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM).

MÚSICA PARA UNA IZQUIERDA LATINOAMERICANA:
EL CONCIERTO DE SANTIAGO DE MARIO KURI-ALDANA



Imagen 2. Portada del programa enviado por Kuri-Aldana a Cuba que recoge la reposición del *Concierto de Santiago* los días 28 y 29 de abril de 1973 en el Auditorio del Conservatorio Nacional de Música. Fuente: Archivo de la Dirección de Música de la Casa de las Américas, de dominio público.

Dada su participación desde el pódium, las notas que se leen en el programa del concierto, sin lugar a duda, debieron ser aprobadas por el compositor. Además de concordar con el origen semántico de la pieza, vinculado a la visita que realiza Kuri-Aldana a Santiago de Cuba en octubre de 1972, este texto ofrece algunas claves sobre peculiaridades técnicas, expresivas y significantes de la pieza. Expresa lo siguiente:

[...] la dotación instrumental —flauta, cuerdas y percusión cubana— puede considerarse una innovación para los conciertos de Orquesta de Cuerdas; finalmente podríamos volver a recalcar un eclecticismo de procedimiento a lo largo del Concierto que hoy se estrena mundialmente, así como el color popular o folklórico característico de la producción de Kuri-Aldana, esta vez realizado con la incorporación de la flauta y las percusiones a la orquesta de cuerdas, según la tradición de los conjuntos populares cubanos, aunque a lo largo de la obra también son reconocibles los giros folklóricos brasileños, argentinos y naturalmente, los mexicanos. Fuente: Programa de Concierto, archivo de la *Dirección de Música de la Casa de las Américas*. De dominio público.

Si bien esta cita aporta luces sobre el proceso compositivo del concierto, expresa también dinámicas de recepción por parte de quien la escribió. Así, en adición a las misivas consignadas anteriormente, es posible reconstruir parte de la concepción materialización y decodificación simbólica de la obra, como punto preliminar que orienta mi labor analítica.

Otro dato relevante en torno a la afinidad que Cuba y su música despertaban en el autor emerge del hecho de que el día 19 de octubre —supongo posterior a su visita a Santiago—, Kuri-Aldana deposita en la sede de la Banda Nacional de Conciertos, en La Habana, la partitura de su cantable *In Memoriam*, para barítono, coro y banda. El cantable incorpora estrategias compositivas alusivas a las músicas cubanas de la mano de sonoridades populares modernas de raíz jazzística (Garnier, 2019). De ello infiero que si bien, antes de su visita a Cuba Kuri-Aldana había incorporado competencias musicales que le permitían significar las sonoridades caribeñas —no hay que olvidar los vínculos musicales de larga data entre ambos pueblos— su inmersión cultural en la Isla, le permitió incluir

procedimientos compositivos eficientes para construir un discurso sobre las músicas cubanas y conexas.

Es posible concluir así que, entre 1971 y 1979, periodo en el que Kuri-Aldana compone el cantable *In Memoriam* y el *Concierto de Santiago*, viaja a Cuba, gestiona sus estrenos en este país y en México, sostiene correspondencia cruzada con figuras clave de la Isla y publica en el boletín de *Música*, se apropia de manera personal del campo intelectual de izquierda generado en la *Casa de las Américas*. Esta apropiación difiere de posturas sostenidas por coterráneos suyos como Mario Lavista, Héctor Quintanar y Manuel de Elías, quienes abogan por incorporar de manera crítica las técnicas compositivas novedosas que identifican como “música nueva”. En cambio, Kuri-Aldana sigue fiel a su nacionalismo popular, que expande hacia un latinoamericanismo híbrido con centro en las músicas cubanas y conexas, como expresión de una sonoridad que el imaginario del compositor asociaba con la izquierda regional, en aquel entonces representada por el proceso revolucionario cubano. La labor analítica seguida en los siguientes apartados persigue identificar en qué medida las estrategias compositivas, en tanto procesos de codificación sonora, responden a las posturas estéticas seguidas por el compositor como parte de un campo intelectual de izquierda generado por la *Casa de las Américas* durante los 70.

APROXIMACIÓN A LAS ESTRATEGIAS COMPOSITIVAS EN EL CONCIERTO DE SANTIAGO

En este punto es menester recapitular algunas nociones teórico-metodológicas que sirven de marco al escrutinio que a continuación desarrollo. Preliminarmente, reitero que la reconstrucción de la esfera signifiante de una obra es un proceso relacionado en que participan tanto las constricciones de estilo, la intención de compositor, sus elecciones discursivas, los significados socioculturales predominantes, así como la práctica exegética de los investigadores cuya percepción subjetiva condiciona procedimientos taxonómicos en el escrutinio analítico.

En otro orden, debo subrayar que para los análisis desarrollados a continuación recorro a la ejemplificación mediante extractos de la partitura orquestal o reducciones de la misma en dependencia de la factura del pasaje estudiado, de modo tal que en ambos casos puedan percibirse los procesos temáticos y armónicos estudiados. Lo concerniente al metrórritmo se trata a partir de modelizaciones que expresan construcciones resultantes de la operación de este medio expresivo. Sin embargo, he respetado las indicaciones dinámicas, agógicas y expresivas, aunque prescindo de las simbologías propias de las prácticas instrumentales específicas, que en caso de las cuerdas son numerosas. El análisis armónico del concierto toma en cuenta las implicaciones de sus construcciones representativas para la música popular y contemporánea, por lo cual he elegido la simbología alfabética o anglosajona para referir los acordes y la relación entre estos.

Para preluir al análisis, considero oportuno presentar un esquema de la obra en su totalidad con el propósito de ofrecer una noción general que permita ubicar los núcleos temáticos y las principales formaciones y procesos armónicos que se abordan en este acápite. Como es posible comprobar en la tabla siguiente, el concierto no presenta rasgos experimentales desde el punto de vista formal, sino que se adscribe a prácticas sedimentadas en el género durante siglos, de modo que es posible relacionarlo desde el punto de vista estructural con el neoclasicismo. Lo que sí resulta determinante, en el caso del tercer movimiento, es la conexión entre la forma y el diseño temático y factual relativo a la canción popular cubana.

Tabla 1.
Esquema formal del *Concierto de Santiago*

Movimientos	I			II			III				
Tempos	<i>Larga y libremente-Allegretto Cantabile</i>			<i>Largo</i>			<i>Cadencioso, con ritmo bailable</i>				
Partes	Introducción	A	B	A'	A	Puente	B	Introducción	A	B	C

La obra describe una estructura general de macroforma estándar, cuyos movimientos responden a organizaciones temáticas y agógicas comunes en el género concierto.

I- Larga y libremente - Allegretto Cantabile

En cuanto a las peculiaridades tímbricas del *Concierto de Santiago*, apunto que, aunque está escrito para flauta y orquesta de cuerdas, esta última no solo tiene funciones de ripieno, sino que en muchas ocasiones dialoga activamente con el instrumento solista. Ello queda establecido desde la introducción del primer movimiento pues, en la primera sección bajo el tempo *Allegro cantabile* —compás 19— una vez ejecutada la serie generadora por la flauta, las construcciones derivadas de esta pasan por el resto de la orquesta, fundamentalmente por los chelos, aunque no es menos cierto que el papel del concertino es vital. Otro aspecto tímbrico capital en el primer movimiento del concierto está relacionado con las modificaciones sonoras de estos instrumentos, pues en varios pasajes la partitura indica que se les coloquen sordinas a los cordófonos. Del mismo modo es recurrente la indicación de pizzicato destinado a los instrumentos de la orquesta de cuerdas, cuando ejecutan sonidos largos como parte del sostén armónico.

Al realizar al análisis textural, debo precisar que la obra, específicamente en el primer movimiento, recurre a la alternancia entre formaciones monódicas, polifónicas, homófonas o a combinaciones entre estas, por lo cual el análisis armónico que presentamos toma en cuenta los fragmentos en los que predominan estructuras acordales o puedan intuirse centros tonales. El primer núcleo identificable —aunque no ofrece definición temática— se desarrolla en el contexto de progresión armónica, que aparece en la introducción, (véase tabla 1, supra), comprendida entre los compases 1 y 5, la cual evidencia el rasgo que de forma general caracteriza el primer movimiento: la interdependencia entre el tematismo, los procesos armónicos y contrapuntísticos.

Salta a la vista, que si bien entre los compases 2 y 5, los acordes pueden clasificarse como de novenas y cuartas suspendidas, las formaciones interválicas resultantes son de cuarta justa (ejemplo 1, infra). Infiero que la fuerte sonoridad que estos producen, así como la dirección cromática ascendente, son utilizadas para captar la atención del oyente, a manera de llamada, pues no constituyen elementos reiterativos en ningún otro momento de la composición, hecho relacionable con la función tradicional de la introducción. Desde el punto de vista signficante, estos recursos fueron extensamente empleado en los primeros istmos vanguardistas del siglo XX, de modo que es el ambiente de la experimentación armónica contemporánea ortodoxa el primer recurso que explota el compositor. (Díaz González, 2004, pp. 31-38)

Reducción

como improvisando, senza misura

Am/E C6m/E sus4 Csus4 C#sus4 G9 G#sus4 A9 Bb9 F#sus4

Ejemplo 1. Reducción a cuatro voces de los primeros cinco compases del *Concierto de Santiago*. Aquí destacan entre los compases 2 y 5 las formaciones acordales sin tercera y cuarta suspendida que generan los acordes por cuartas.

ALLEGRETTO CANTABILE

legato

Flauta

mf

Ejemplo 2. Serie generadora no dodecafónica, a partir de la cual se construye el primer movimiento del concierto, enunciada por la flauta en el compás 19.

Como apunté anteriormente, el primer movimiento del concierto se inscribe en una forma ternaria, aunque su determinación no es posible mediante los parámetros tradicionales del análisis estructural por cuanto el sistema de concatenación temática se basa en una serie no dodecafónica. El análisis de la construcción serial del primer movimiento, permite establecer conexiones con de criterios de Gulianitskaya (1990), para quien la serie propicia “la unidad de entonación del material sonoro y establece las interrelaciones entre las partes elementales de la trama musical y el procedimiento de elaboración temática” (p. 203). De tal suerte, es vital la responsabilidad de la serie sobre la regularidad estructural, por lo cual, los contrastes entre las secciones se producen por derivación, es decir se aplican varios recursos para conectar las ideas melódicas que parten de la serie generadora, integrada por los siete los sonidos de la escala de la menor natural de La (ejemplo 2).

De acuerdo con la definición de Ignacio Díaz González (2004) la construcción serial puede estar basada en el sistema dodecafónico o no, como sucede con el movimiento que nos ocupa. Suele emplear diversos recursos de elaboración temática, entre estos, el movimiento contrario, la inversión y el movimiento retrógrado invertido, que a su vez pueden sucederse sobre cualquier sonido de la serie generadora o de transposiciones de esta o series secundarias (p. 91).

El análisis del comportamiento temático del primer movimiento revela el empleo recurrente de movimientos contrarios en inversiones sobre varios sonidos de la serie generadora y de las series resultantes de esta. No solo son otorgadas al instrumento solista, la flauta, sino que también recaen sobre los miembros de la orquesta, principalmente los violoncelos. Una característica común entre todas las series es su naturaleza tonal pues se construyen sobre los grados diatónicos de tonalidades diversas —tal y como ocurre con la serie generadora—, algunas vecinas y otras alejadas de la tonalidad principal. El análisis temático sobre la relación de las series en la primera sección del movimiento *Larga y libremente-Allegretto Cantabile*, queda representado a continuación:

MÚSICA PARA UNA IZQUIERDA LATINOAMERICANA:
EL CONCIERTO DE SANTIAGO DE MARIO KURI-ALDANA

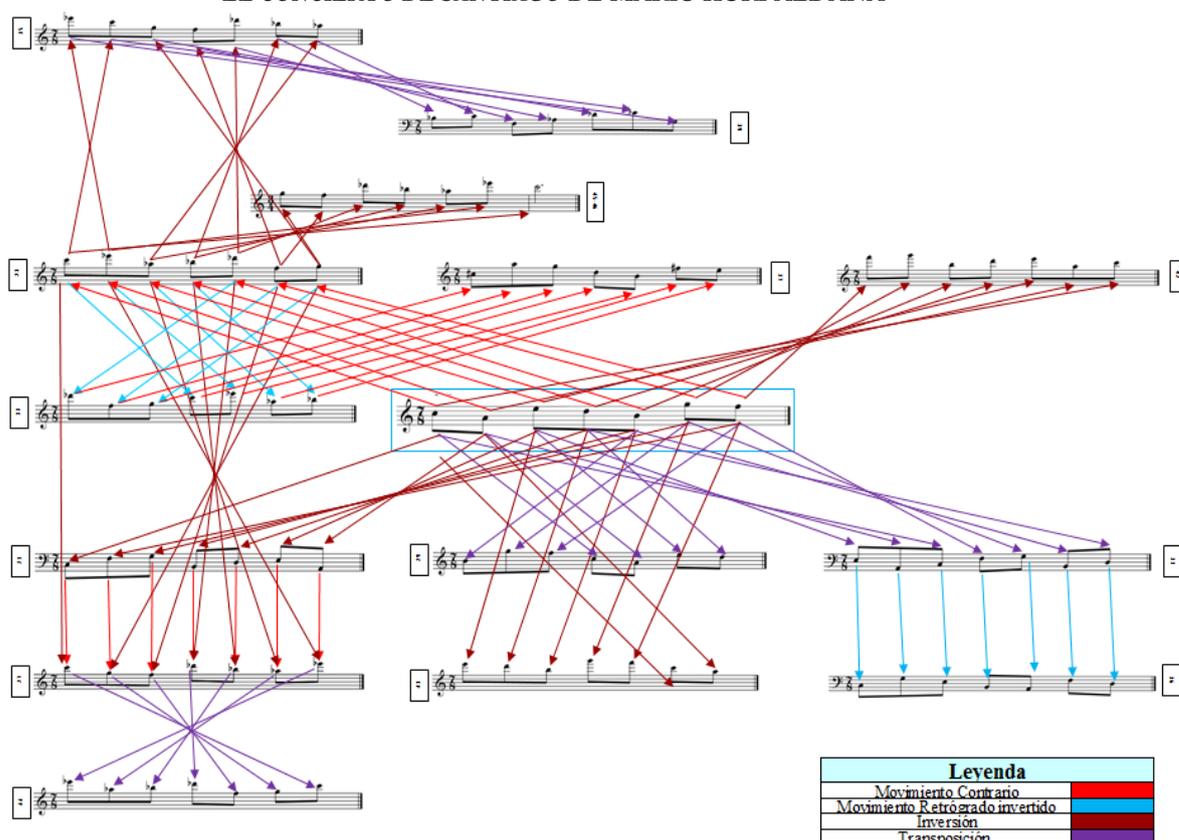


Figura 1. Esquema serial de la primera sección del primer movimiento del *Concierto de Santiago*.

El análisis temático presentado en la figura 1 revela que de manera general los medios expresivos —y por tanto la armonía— se supeditan a la construcción serial. Así tenemos que los acordes identificables son el resultado de la expansión de los sonidos propios de la serie trabajada, lo cual explica por qué no es posible identificar fácilmente estructuras de acordes. Más bien el análisis de los aspectos verticales refleja que el compositor ha seguido las reglas de construcción polifónicas tradicionales según las cuales la trama melódica se sustenta en consonancias generalmente dispuestas en los tiempos fuertes de los compases. (Diez Nieto, 2014)

En cuanto al devenir del metrórritmo del primer movimiento un factor determinante es la modificación del tiempo. La introducción, marcada bajo la indicación de *larga y libremente*, presenta una indeterminación metrorrítmica que tiende hacia el *rubato* sobre todo por la anotación *como improvisando, senza misura*. No obstante, en el compás 19, con el comienzo de la primera sección de la pieza, bajo la indicación *Allegretto cantabile*, se produce una estabilización de los parámetros métricos entorno al compás de 7/8, sobre todo vinculado al elemento temático generador de la serie, presentado en el ejemplo 2 (supra). Sin embargo, como evidencia de la variedad métrica resultante, entre los compases 48 y 52, 55 y 58, 72 y 81, 88 y 90, se establece el 4/4, el compás 61 es de 3/8, el 62 y el 64 son de 5/8, así como el 63 y el 65, y el intervalo del 68 a 71 responden al 6/8. Dentro del propio compás de 7/8, como elemento de variedad y a la vez de cohesión temática se producen relaciones acentuales de 2+3+2, 3+2+2 y 2+2+3, aunque tiende a prevalecer la segunda.

Desde el punto de vista rítmico, es posible identificar tres elementos en el transcurso del primer movimiento. El primero de ellos, determinados por valores largos —blancas, negras y negras con puntillo, fundamentalmente—, los cuales unidos a las indicaciones expresivas antes aludidas y el uso intensivo del calderón generan indeterminación y laxitud rítmica que funcionan dramáticamente como preámbulo. El segundo elemento rítmico está constituido por la sucesión de siete corcheas con las relaciones acentuales vistas (ejemplo 2,

supra). Es este el factor rítmico unificador en el movimiento y dado el tempo al que se ejecuta —*Alegro cantabile*— propicia la dinamización necesaria para el desarrollo de la obra, que transita por tres tipos de relaciones acentuales (2+3+2, 3+2+2 y 2+2+3), y por pequeñas disminuciones de sus componentes, como dentro del 6/8, por ejemplo entre los compases 68 al 71 o adquiere semblante de tresillos con cola, en los compases 78 y 80. Un tercer núcleo rítmico está relacionado con los materiales que conectan la recapitulación del material temático de siete corcheas. Estos aparecen entre los compases 48 al 52, 55 al 57 y 72.

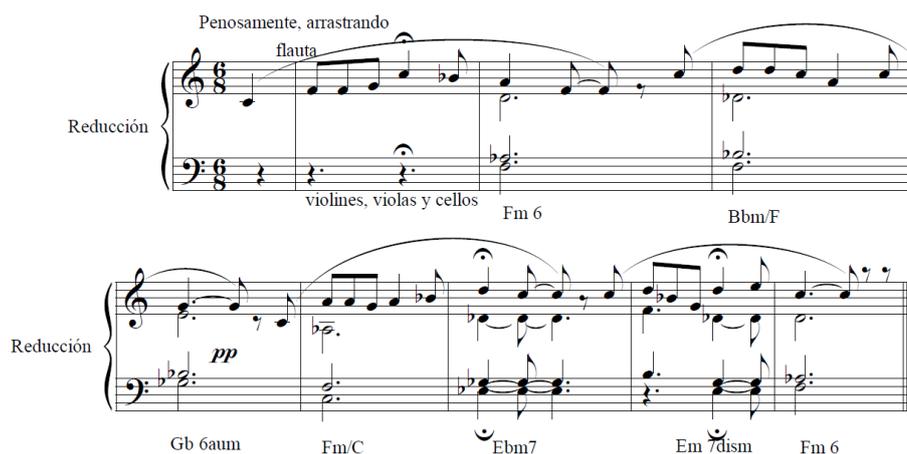
II- Largo

En cuanto al segundo movimiento, considero que su rasgo más distintivo deriva de su entidad temática principal, que regresa a la textura monódica acampañada, esboza un comienzo en anacruza y delinea su melos dentro del ámbito tonal de Fa mayor. Aquí se emplea el 6/8, alternado con una construcción rítmica que sugiere el compás de 3/4. Tal y como puede comprobarse en el ejemplo 3 (infra), la relación metrorrítmica resultante puede

ser representada de la siguiente forma:



Ello, unido al semblante armónico en torno a Fa mayor, evidencia la intención del compositor de significar géneros de la música cubana asociada con rasgos campesinos, entre estos la guajira y la criolla (Gómez García & Eli Rodríguez, 1995, p. 277-278).



Ejemplo 3. Reducción a cuatro voces del núcleo temático de la sección B que se desarrolla entre los compases 34 y 50. Nótese que, si bien la melodía de la flauta se construye sobre la escala de Fa mayor, el acompañamiento, a cargo de los violines, las violas y los violoncelos, difumina el modo mayor de la melodía tonal, al alterar la tercera del acorde sugerida por el relieve.

Como se ha podido comprobar la estrategia significativa seguida por el compositor se anticipa desde el primer movimiento cuando, a pesar de que su elaboración temática, basada en una serie, esta no es dodecafónica, sino que, partiendo del carácter tonal de dicha construcción, progresivamente son abordados centros tonales cuasi definidos. La elección de este procedimiento permite continuar en el segundo movimiento la referencia a códigos populares, que, en su mayoría, presentan centros armónicos. El devenir del movimiento *Largo* esboza la finalidad de referir progresivamente lo popular caribeño, aunque enmarcado en contornos académicos sobre todo a partir de las relaciones poliarmónicas entre el relieve y el fondo, de tal modo que la alusión al género de la guajira y la criolla se erige como rasgo distintivo. Asistimos en los dos primeros movimientos a una intención significativa enfocada desde lo académico, pero ostensiblemente sustentado en recursos tradicionales y populares, de tal suerte que es relacionable con las ideas estéticas del compositor al respecto su noción de nacionalismo popular, es decir un lenguaje que hibrida los códigos vernáculos y las técnicas académicas vanguardistas.

III- *Cadencioso, con ritmo bailable*

El tercer movimiento es sin dudas el de mayor riqueza tímbrica. Aunque existe correspondencia entre los papeles del solista y la orquesta que alternan el papel melódico y de las construcciones discursivas que más adelante se verán, como el tumbao,¹⁸ el elemento característico aquí es el empleo de instrumentos de raigambre afrocubana y brasileña. No solo son apariciones puntuales, sino que en toda la parte participan de la dramaturgia, de tal suerte que se presentan de conjunto con recursos relacionables con el son como las maracas y la quijada, o del samba, como el calabazo brasileño. Es así como durante los primeros 51 compases se produce una suerte de discurso percusivo que incluye un juego de bongós, tumbadoras, claves y cencerro, los cuales se alternan patrones rítmicos de la música cubana y de su área cultural afín. El contrabajo en varios momentos, en los que se significa lo bailable, se ejecuta en pizzicato —en el compás 61, entre los compases 86 y 89, del compás 98 al 109, y en otras puntuales apariciones— por lo que resulta en un estilo de acompañamiento relacionado con el son cubano y el jazz.

The image shows a handwritten musical score for the third movement, 'Cadencioso, con ritmo bailable'. The page is numbered '12' at the bottom left. The title 'Cadencioso, con ritmo bailable*' is written at the top. The score is for a full orchestra, with staves for Violin I and II, Viola, Violoncello (Cello), Contrabajo (Double Bass), Flauta (Flute), Clarinetto (Clarinet), Fagotto (Bassoon), Tromba (Trumpet), Tromboni (Trumpet), and Timpani. The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A handwritten note at the bottom of the page reads: '* Si no hay percusiones, empezare en el compás 52.' The page is filled with musical notation, including a large '6' at the end of a section.

Imagen 3. Página 12 de la copia manuscrita del *Concierto de Santiago* que presenta la primera hoja del tercer movimiento *Cadencioso con ritmo bailable*. Es posible identificar la formación instrumental de orquesta de cuerdas y conjunto de percusión, que incluye bongós, tumbadoras, claves y cencerros. Fuente: Archivo de la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM), de dominio público.

Puede afirmarse que desde el punto de vista tímbrico esta obra presenta eclecticismo e hibridaje entre los recursos instrumentales tradicionales —como la orquesta de cuerdas— y otros de raíz popular como la ejecución en pizzicato constante del contrabajo, así como el uso extensivo de instrumentos afroamericanos. Todo ello por una parte es el resultado de los conocimientos que sobre orquestación y dirección incorpora Kuri-Aldana en su amplia

¹⁸ El tumbao es un recurso común de variables características que se emplea en múltiples músicas no solo cubanas, sino del área caribeña y conexas. Sin embargo, se ha definido como patrones rítmico-armónico-melódicos que poseen un elevado carácter connotativo de lo sonero y por consiguiente de la identidad musical cubana. (Orozco, 2014)

vida académica y por otra es la consecuencia de la labor investigativa y aproximación empírica a las culturas musicales de la región que lleva a cabo como parte de su periplo por Estados Unidos, Suramérica y el Caribe.

Cadencioso con ritmo bailable es el centro lírico del *Concierto de Santiago*. En las versiones para piano y flauta y piano aparece bajo el título de *Guajira*, lo que desde el punto de vista significativo aclara cuáles son sus fuentes de inspiración. Aunque como se precisa en la sección anterior, el movimiento no concuerda con los rasgos tradicionalmente asociados a la guajira, es decir la métrica sesquiáltera, —excepto por el lirismo de la línea melódica y la relación temática binaria menor-mayor— es posible intuir la esfera significativa que persigue connotar el movimiento. En este sentido, el dúo de la flauta y la sección de los violines (ejemplo 4), entre los compases 60 y 63, sientan la pauta de lo que caracteriza el tercer movimiento: la riqueza polirítmica, la significación de los géneros populares cubanos y conexos, el semblante tonal y la expresividad armónico-melódica.

Flauta *mf*

Violines *p* *v*

Violas

Cellos *p*

Contrabajos

p pizz

A Dm E A7 Dm

V I DD V7 I

Ejemplo 4. Primer núcleo temático del tercer movimiento del *Concierto de Santiago*. El claro contorno armónico de Re menor del fragmento amerita un doble sistema de cifrado, tradicional y anglosajón.

El tercer movimiento *Cadencioso, con ritmo bailable*, es sin dudas el de mayor riqueza rítmica en el *Concierto de Santiago* y, por el contrario, el más estable en cuanto a métrica. Vale la pena recordar que en la versión para piano —revisada en 1982— y para piano y flauta —de 1994— se titula *Guajira*, con la explícita intención de significar el mundo semántico de la música campesina cubana estilizada. Sin embargo, la selección de la métrica de 4/4 pudiera deberse a que la mayoría de las músicas cubanas, se construyen en contornos binarios o cuaternarios, salvo las prácticas sonoras más cercanas al antecedente africano, que se representan usualmente en métricas binarias compuestas. (Pérez, 1986)

Resulta significativa la riqueza polirítmica de este movimiento, que se expresa por una parte en la explotación —el compás es 4/4— e híbrida de patrones recíprocos.¹⁹ La superposición como parte de la textura entre los grupos instrumentales genera una relación vertical de síncopas isócronas²⁰ como puede comprobarse en el ejemplo 5 (infra). Mucho se ha escrito en torno al valor identitario de las sonoridades polirítmicas y sincopadas en el

¹⁹ Según Orozco, los patrones recíprocos son cinquillo, tresillo, anfibraco/tanguillo y habaneroso cuyas representaciones respectivas son las siguientes: (Orozco, 2014, p. 45).

²⁰ Estas son desplazamientos rítmicos de tiempo débil a fuerte que se presentan en similares intervalos métricos (Alegría, 2005, p. 98 n. 66).

ámbito de las músicas afrodescendientes. Infero que, de conjunto con la selección instrumental antes vista, es este valor connotativo al que Kuri-Aldana apela para configurar lo cubano y conexo en el concierto, cuyo clímax se sitúa justamente en el tercer movimiento.

The image shows a musical score for three instruments: Flauta (Flute), Violines y violas (Violins and Violas), and Bajos (Bass). The time signature is 4/4. The Flauta part has a melodic line with syncopations highlighted in yellow. The Violines y violas part has a similar melodic line with syncopations highlighted in yellow. The Bajos part has a bass line with syncopations highlighted in yellow. The syncopations occur in the second and third beats of the measure.

Ejemplo 5. Modelización rítmica de los compases 76 al 79 del *Concierto de Santiago*. Coloreadas en amarillo las síncopas isócronas. Nótese que tanto en la flauta como en los violines y violas se produce una tendencia hacia la síncopa isócrona entre el segundo y tercer tiempo del compás.

A medida que transcurre la parte, se constata la tendencia hacia la estandarización en el manejo de los patrones recíprocos, en específico el habanero y el anfibraco/tanguillo, generalmente dispuestos en conexión de síncopas isócronas. Se concluye así, que por una parte la variedad métrica evidenciada en la obra que se analiza sustenta su vínculo semántico con los procederes compositivos contemporáneos a la vez que la riqueza polirrítmica de las partes y movimientos de semblante popular generan un ambiente de clara intención transcultural que vincula sonoridades cubanas, caribeñas y conexas. Como resultado de lo antes visto, un cambio significativo con relación a los materiales presentados ocurre en el compás 86, cuando se presenta una idea temática con carácter de patrón rítmico-armónico-melódico (ejemplo 6), cuyo significado popular bailable queda patentado en la indicación del tempo *Poco Meno mosso, con suavidad*, así como en la indicación de doble barra de repetición. Este fragmento manifiesta factura de tumbao, comportamiento que por su flexibilidad semántica puede conectarse con otros núcleos sonoros, en este caso del samba y del bossa nova.

The image shows a musical score for Flauta (Flute) and Cuerdas (Strings). The time signature is 4/4. The Flauta part has a melodic line with syncopations. The Cuerdas part has a bass line with syncopations. The score includes a double bar line indicating a section. Below the staff, there is a table of chords:

C9	G6	A7 6m	Dm7	Am6	G7 6m
I9	V+6	VI7#3 +6	II7	VI+6	V7+6

Ejemplo 6. Fragmento comprendido entre los compases 86 y 89 del *Concierto de Santiago*. La voz superior es ejecutada por la flauta y las tres inferiores por las cuerdas. Nótese la factura de figuración armónica que caracteriza tanto la línea melódica de la flauta como las de las cuerdas, así como el empleo masivo de síncopas, aspecto que dan al traste con la sonoridad de tumbao y con la conexión hacia el bossa nova.

Desde el ejemplo anterior la esfera semántica cubana se vincula con la brasileña por la inclusión en la sección de la percusión de un calabazo. Danilo Orozco (2014) y Rolando Pérez (1986) abordan la cercanía entre las estructuras rítmicas de la música popular

caribeña y de las ciudades costeras brasileñas donde la comunidad afrodescendiente es significativa. Ello sustenta que los patrones rítmicos del son, la rumba y el samba —de donde surge el bossa nova— sean bastante cercanos. Un criterio similar es sostenido por Zoila Gómez y Victoria Eli (1995) quienes, refieren a partir de los estudios de Carlos Vega, el vínculo entre las músicas del Caribe y el cancionero oriental de América del Sur. Los complejos genéricos que estas autoras conciben —del son o de la rumba, entre otros— constituyen prueba de ello.

La cercanía semántica entre los géneros y estilos aludidos permite que, con solo la modificación de los instrumentos de percusión y la técnica de ejecución del contrabajo, sea suficiente para transitar de un ambiente geo musical a otro. Una vez que entre el compás 94 al 118 se incluyen paulatinamente las tumbadoras, los bongós, las claves, las maracas y el contrabajo en pizzicato, se produzca el retorno a la esfera significativa de los géneros cubanos, específicamente al son. De modo que entre el compás 119 y el 133 emerge otra

Reducción

C G7 C C

F C G7 C

relación rítmico-armónica-melódica identificable como tumbao:

Ejemplo 7. Reducción de los cuatro primeros compases de última construcción identificable como tumbao en el *Concierto de Santiago*. Aunque el alcance melódico del fragmento es fundamental, aparece la síncopa isócrona entre el segundo y el tercer tiempo del compás a modo de bajo anticipado, procedimiento típico en el tumbao.

A MANERA CONCLUSIVA

Como parte del estudio presentado he reconstruido algunos elementos de la cultura musical relacionada con la composición del *Concierto de Santiago*. En este sentido, es posible afirmar que las experiencias musicales de Mario Kuri-Aldana durante los 70, en parte se construyeron alrededor de la esfera de influencia ejercida por la *Casa de las Américas*, que como nodo de confluencias y debates entre pensadores, creadores, investigadores e intérpretes de la región, articuló posturas estéticas diversas, pero afines con el programa latinoamericanista de izquierda de la institución. En el ámbito de la presencia cualitativa y cuantitativamente superior de mexicanos en los espacios de la Casa, con respecto a otros intelectuales de la región, Mario Lavista y Mario Kuri-Aldana representan los compositores que establecieron nexos fuertes con la institución, expresados en su participación en simposios, en el envío a Cuba de partituras y diversa documentación, en la

producción de epistolarios cruzados y en la publicación de artículos en el boletín *Música*. Como parte de estos últimos, Mario Kuri no solo analiza el estado de producción académica en México, sino que presenta diversos aspectos de su credo estético y traza pautas sobre los lenguajes compositivos que consideraba oportunos en el ámbito latinoamericano. Kuri-Aldana propone la actualización de los códigos populares, sin desconocer los aportes experimentales que no desvirtúen el significado de las músicas nacionales. La noción que denomina “nacionalismo popular”, es un núcleo estético que va consolidándose en su obra y que para 1973, cuando compone el concierto, expresa alcances de marcado latinoamericanismo.

En relación con el referido credo creativo de Kuri-Aldana, considero relevante tomar en cuenta la especificidad de una obra como la que nos ocupa por el hecho de que, aunque fuera compuesta por un mexicano, evidencia la intención explícita de significar músicas cubanas y conexas. Así pues, hemos identificado algunas estrategias compositivas que remiten a lo caribeño a partir del análisis desarrollado, los propios pronunciamientos del autor, las referencias bibliográficas y mi criterio como investigador cubano. De este modo, resulta ilustrativo el manejo equilibrado entre medios sonoros tradicionales de la música académica, como la formación para flauta solista y orquesta de cuerdas, así el empleo de formatos percusivos del área antillana, todo ello como resultado tanto de su formación académica como de su peregrinar por región, específicamente por el oriente cubano.

En el *Concierto de Santiago* comprobé la presencia de equilibrio entre las estructuras formales y armónicas académicas y aquellas de raigambre popular moderna. Si bien morfológicamente la obra expresa su adhesión a paradigmas neoclásicos, los mecanismos de elaboración temáticos, sobre todo en el tercer movimiento, siguen lógicas melódicas vernáculas, aunque aparecen construcciones morfológicas del siglo XX como el desarrollo a partir de una serie no dodecafónica en el movimiento primero. Como parte del metrorritmo, describí cambios frecuentes de compás, práctica común en los primeros istmos del siglo XX, y por otra parte, tendencia a la regularidad métrica, una vez que se significa lo identitario caribeño. En cuanto al ritmo fue posible identificar un variado empleo de patrones de raigambre cubana, que denotan amplias esferas genéricas antillanas. Del mismo modo, estos núcleos rítmicos expresan tendencia hacia la superposición, generando polirritmias de carácter percusivo.

Identifiqué también la prevalencia de la síncopa isócrona como rasgo definitorio de un variado número de géneros de la Isla, en especial de aquellos de contornos sonoros. En esta dirección, el tumbao constituye un núcleo semántico de hondas implicaciones en el concierto, por cuanto su aparición no solo permite cristalizar lo cubano, sino que marca hitos dramáticos en la morfología de la obra, a la vez que permite conectar con estructuras conexas de raigambre brasileña, específicamente en el tercer movimiento. De conjunto, combinaciones tímbricas caribeñas, patrones rítmicos, síncopas isócronas, polirritmia y tumbao generan un discurso emergente que desde el segundo movimiento produce una suerte de porosidad en el lenguaje académico en pos de significar progresivamente la esfera sonora semántica cubano-caribeña.

El *Concierto de Santiago*, constituye un registro sonoro —cuya huella escrita he abordado— de un momento particular en Latinoamérica en el que uno de sus núcleos de creación y reflexión cultural residía en la *Casa de las Américas*. Puedo afirmar que, en este contexto, Mario Kuri-Aldana construye una obra que equilibra códigos cultos y populares, en torno a las músicas cubanas y conexas, postura que, atravesada por un latinoamericanismo híbrido, se alinea con su credo estético que denomina “nacionalismo popular”. Sostengo que tal postura creativa y las sonoridades resultantes, en ese momento específico, en el imaginario del compositor se relacionaban con el campo cultural de izquierda generado desde la Isla. En tanto, como pudo comprobarse en sus escritos, Kuri-Aldana valida esta orientación creativa como la deseable para un compositor latinoamericano, esto evidencia su alineación en los primeros años de los 70 con el programa ideológico sostenido desde la institución habanera y por la entonces flamante revolución cubana. Si se tiene en cuenta que las expresiones musicales participan

activamente de las realidades socioculturales de sus entornos, se comprenderá la importancia de estudiar obras como el *Concierto de Santiago* para ahondar en dimensiones de lo sensible en momentos históricos como la aquí abordado. Queda esta obra como la materialidad sonora de una izquierda propositiva, crítica, pero no monolítica, que en los 70 marcó el devenir cultural y político de la región.

FUENTES CITADAS

- Alegria, D. (2005) *Tumbao en tramas de la música popularailable cubana*. Tesis de grado, Universidad de las Artes (ISA), La Habana, Cuba.
- Alén Rodríguez, O. (1981). *Géneros de la música cubana*. La Habana, Cuba: Pueblo y Educación.
- Blackaller, E. R. (agosto de 1976). La música en México. *Revista de la Universidad de México*, XXX(12), 29-46.
- Carredano, C. y Eli V. (Eds.) (2015). *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Declaración final del encuentro de música latinoamericana. La Habana, 1972.
- Díaz González, I. (2003). *Técnicas de la armonía popular moderna*. La Habana, Cuba: Editorial Andante.
- Díaz González, I. (2004). *La Armonía Vanguardista sistemas, análisis y creación*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Diez Nieto, A. (2014). *Contrapunto*. La Habana, Cuba: Ediciones CIDMUC.
- Gadea, C. A. (2004). Vanguardias político-culturales y la prehistoria de lo posmoderno en América Latina. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, (41), 27-35.
- Garnier, R. (2019). El cantable In Memoriam de Mario Kuri-Aldana: cultura musical entre dos riberas. *Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas*, II(2), 1-26.
- García, Iliana. (2012). *Claves de Armonía*. La Habana, Cuba: Ediciones Museo de la Música.
- Gómez García, Z. y Eli Rodríguez, V. (1995). *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana, Cuba: Pueblo y Educación.
- González Moreno, Liliana. (2014). *Ideología de izquierda y vanguardia musical en América Latina. La Casa de las Américas como espacio de configuración discursiva*. Ponencia inédita dictada en el VIII Coloquio de Musicología de la Casa de las Américas. La Habana, Cuba.
- Hernández, Mariana. (2018). *Archivo Lavalle-Kuri: informe a un academia...desde una página blanca*. Tesis de grado Facultad de Estudios Superiores Acatlán de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Kuri-Aldana, M. (2010). *Sonata de Santiago, Invocaciones II & III Música Mexicana para Flauta y Piano siglo XX & XXI* (Dúo México con Brío) [CD ROM]. México D. F.: Urtext.
- Kuri-Aldana, M. (2000). *Sonata de Santiago, El Siglo XX en México, Antología pianística, Vol. II (1950-2000)*, (María Teresa Frenk, piano). México, D. F.: FONCA, Quindecim.
- Kuri-Aldana, M. (noviembre-diciembre de 1979). Dos opciones para el compositor mexicano: Nacionalismo Popular o Espejismo Universalista. *Boletín Música Casa de las Américas*, (79), 14-20.
- Kuri-Aldana, M. (18 de junio, 1973). *Carta a Manuel Duchesne*. México D.F.
- Kuri-Aldana, M. (31 de mayo, 1973). *Carta a Mariano Rodríguez*. México D.F.
- Kuri-Aldana, M. (marzo de 1965). Mi beca en Argentina. *Carnet Musical*, XX(241), 142-143.
- Kuri-Aldana, M. (1963). *Concepto mejicano de nacionalismo, partiendo de las características indígenas sobrevivientes*. Tesis recepcional para obtener el título de Maestro en

- Composición, Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Música, México D.F.
- Lavista, M. (septiembre-octubre de 1977). En el ambiente de la renovación creadora de los lenguajes artísticos. *Boletín Música* de la Casa de las Américas, (66), 11-16.
- Lavista, M. (1976). El Tiempo Musical. *Boletín Música* de la Casa de las Américas, (56), 16-18.
- Lavista, M. (1973). El proceso creador en la improvisación musical. *Boletín Música de la Casa de las Américas*, 79(41), 2-7.
- León, A. (1974). *Del Canto y el Tiempo*. La Habana, Cuba: Editorial Pueblo y Educación.
- Moreno Rivas, Y. (1994). *La composición en México en el siglo XX*. México D.F.: CNCA/INBA, Serie Cultura Contemporánea de México.
- Nattiez, J. J. (2011). De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en La Cathédrale engloutie de Debussy. En Susana González Aktories y Gonzalo Camacho Díaz (ed.), *Reflexiones sobre Semiología Musical*, (pp. 2-39), México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Orozco, D. (2014). Nexos globales de la música cubana con rejuegos de son y no son. *Boletín Música Casa de las Américas*, (38), 17-94.
- Pareyón, G. (2007). *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*. Ciudad de México: Universidad Panamericana.
- Pérez, R. *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. La Habana, Cuba: Editorial Casa de las Américas.
- Soto Millán, E. (1998). *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*. México, D. F.: Sociedad de Autores y Compositores de Música.
- Stefani, Gino. (1997). Una teoría de la cultura musical. *Cuadernos Prometeo*, (7) tercera época, 93-109.
- Tello, A. (2010). *La creación musical en México durante el siglo XX*. México D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Taboada, C. V. (2013). De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal. *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, 161-205. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

TRASCENDENCIA PARA EL FUTURO PROFESIONAL DE “IMPROVISAR” CON LA IMPROVISACIÓN

IMPORTANCE FOR THE FUTURE PROFESSIONAL OF "IMPROVISAR" WITH IMPROVISATION

Carlos Galán Bueno
Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

RESUMEN

El autor hace un recorrido a través de la antigua carrera de acompañamiento e improvisación, paulatinamente abandonada en los sucesivos planes de estudio de música de los conservatorios españoles. Aborda el contraste entre el haber sido los pioneros de Europa a dedicar una revolucionaria atención a la improvisación hasta la actual situación de tremendo abandono, mientras que, siguiendo las directrices de Bolonia, en el panorama europeo va cobrando un progresivo relieve. El presente estudio plantea la defensa de un itinerario de la especialidad, repasando detenidamente las bondades de la improvisación y las numerosas salidas laborales que facilita su aprendizaje.

Palabras clave: Improvisación, acompañamiento, correpetición, lectura a vista.

ABSTRACT

The author makes a journey through the gradual abandonment in the music curricula of the Spanish conservatories of the old career of Accompaniment and Improvisation. He deals with the contrast of going from being pioneers in Europe with a revolutionary attention to Improvisation to suffering a tremendous abandonment, while in the European panorama, following the guidelines of Bologna, it is gaining a progressive importance. The study raises the defense of an Itinerary of the specialty, with a careful review of the benefits of improvisation and the numerous work outlets that facilitate their learning.

Keywords: Improvisation, accompaniment, correpetition, sight-reading.

PREÁMBULO

Catástrofe. La desaparición del título de Improvisación y acompañamiento no pudo conceptuarse de otra manera. Sin entrar en terrenos apocalípticos, el diccionario de la RAE nos recuerda que catástrofe (καταστροφή *katastrophé*, derivación de καταστρέφειν *katastréphein*) significa 'abatir, destruir'. Se describe como suceso desdichado en el que se produce gran destrucción, con grave alteración del desarrollo normal de las cosas. Coloquialmente se entiende como cosa mal hecha o de mala calidad. Y siendo una carrera que tenía tanta relevancia, la desdichada y desafortunada intervención ministerial produjo una completa destrucción de un perfil laboral que sólo esta carrera posibilitaba, alterando unos estudios (hasta su casi completa desaparición) que desnaturalizaba en una desperdigada y parcial oferta de asignaturas secundarias. Naturalmente, fue una propuesta nociva para las enseñanzas musicales y que empeoró la calidad de las mismas. Creemos que es el momento de enmendar la situación y recuperar un estatus que, pionero en Europa, nunca debió perder. Es un escenario habitual aquel en el que un pianista de gran solvencia en concursos de interpretación fracase estrepitosamente al obtener una plaza de pianista acompañante de danza en un conservatorio nacional, de profesor de piano complementario o responsabilizándose de una clase de improvisación. Similar sensación de impotencia encontrará el intérprete que se enfrenta al acompañamiento de obras del repertorio barroco sin el conocimiento del bajo continuo o del lenguaje contemporáneo, ante la realización de un pasaje aleatorio o de una pequeña performance teatral. Decididamente, suprimir de los estudios superiores la carrera de improvisación fue una catástrofe.

EL PROGRESIVO ABANDONO DE LA IMPROVISACIÓN

Cuando exponíamos el currículo de la antigua carrera de Improvisación a los colegas europeos, nos miraban asombrados, con una mezcla de sana envidia y admiración. A finales del XX, en Europa, la Improvisación sólo era visible puntualmente en las enseñanzas continentales en los estudios de los organistas franceses alemanes o nórdicos, en la música antigua de los Países Bajos o Suiza o en la correpetición centroeuropea. En ese desolador escenario continental, nuestra dedicación y empeño eran sobresalientes y no tenían igual. No es este el momento ni el lugar para recordar una propuesta novedosa que ya recogimos en diversos artículos¹. Simplemente entresaco el párrafo inicial del primero de ellos (Galán, 1999) :

La cátedra de dicho Conservatorio Superior, con Emilio Molina al frente y con Camilo Williard, Sebastián Mariné y el que redacta estas líneas, operó una transformación radical en todos sus contenidos, objetivos y metodología. Se inició la “revolución” incorporando materias que eran de perentorio tratamiento, como el bajo americano (armonía de jazz) y unos rudimentos de improvisación. Pero la gran renovación pedagógica estaba por venir y en los 3-4 años siguientes, la susodicha cátedra emprendió una transformación en sus objetivos y contenidos de difícil parangón en toda la historia de las enseñanzas superiores españolas. Consistió ésta en incorporar la Improvisación no sólo como asignatura en igualdad de importancia al resto de las que anteriormente se trabajaban, sino como objetivo prioritario y ulterior de toda la actividad del aula. De este modo, el resto de las asignaturas impartidas (reducción orquestal, bajo continuo barroco, bajo cifrado clásico y de jazz, acompañamiento de melodías, lectura a primera vista y transporte) se constituyeron como diversas ópticas (en cuanto a modos y estilos) de acercarse a la improvisación...el contenido básico perseguido es que el estudiante (especialmente el pianista) sea capaz al final de sus

¹ Galán, Carlos. “La improvisación mero acompañamiento”. *Música y educación*. N° 38, año XII, 2, junio. Madrid, 1999; pp.123-134. Del mismo, “La improvisación mero acompañamiento (II)”. *Música y educación*. N° 87, año XXIV, 3, octubre. Madrid, 2011; pp. 215-221

estudios de -como ya ha quedado plenamente demostrado- improvisar formas muy diversas dentro de todo tipo de estilos, esto es, abarcando desde la realización de una glosa renacentista, pasando por cualquier tipo de forma clásica (sonata, minuetto, preludio,...) de un barroco, clasicismo o romanticismo, hasta llegar a estilos contemporáneos (aleatoriedad, serialismo,...) y sin dejar de lado formas y estilos populares (jazz, flamenco,...).

Pero en apenas dos décadas, asistimos al colapso y a la inversión de los papeles. En España, de pioneros en Europa pasamos a eliminar todo rastro de la improvisación en la titulación y a una profunda mengua de su trascendencia educativa. Las sucesivas llegadas de la L.O.G.S.E.² y posteriormente de la L.O.E.³ no hizo sino agravar una situación que ya denunciábamos en el mismo momento de sus implantaciones (léanse los artículos de referencia citados en la nota al pie nº 1). Nuestras quejas no fueron tenidas en cuenta como tampoco las encuestas al respecto de los profesionales de la educación⁴. Y como detallábamos en aquellos instantes, se justificó su defenestración por una mayor presencia parcial en el resto de los títulos. Estos agoreros presagios escribíamos⁵ hace casi cinco lustros (Galán, 1999) y desgraciadamente se han visto cumplidos:

Todos los apologistas del nuevo Plan ponderan que con él se favorece una formación más global y musical del alumno. No parece ser ésta la opinión de una inmensa mayoría, pero quizás la prueba más concluyente la tengamos precisamente en la supresión de este título y el de Música de Cámara... Acompañamiento era la única carrera en la que al alumno se le exigía amalgamar: un dominio técnico del instrumento, una práctica de música de cámara, un trabajo de análisis en el que intervinieran sus conocimientos armónicos, formales y contrapuntísticos, un emplazamiento de las obras en su época histórica y, por último -y por si ya no resultaran suficientes "requisitos"- una cierta capacidad para la improvisación (o sea, de componer en tiempo real).

La paradoja es que en un nuevo Plan tan especializado como el que se presenta -lo siento por los que ingenuamente piensan lo contrario- el estudiante evidenciará aún más esa ausencia de una formación global. Y es entonces cuando más en falta se echará esta carrera tan amada por los que la impartimos.

Evidentemente el dislate era completo: la ausencia de una titulación propia le hizo perder todo rango educativo y la eliminación de la única fuente formativa válida para muchas especialidades. Hagamos notar que la antigua Carrera de Acompañamiento era, sin discusión alguna, la que más profesionales nutría al campo musical, entre profesores de la especialidad, pianistas acompañantes, pianistas acompañantes de danza, profesores de piano complementario, acompañantes de cine mudo y de espectáculos, por no incluir a todos los profesores de instrumentos que tienen una prueba de lectura a vista en cualquier acceso a orquesta o banda). Por otro lado, su diseminación no hizo sino relativizar su peso formativo que, en cada nuevo plan o modificación del mismo, tiende a ser recortado. Y este proceso va *in crescendo*. En los encuentros para una próxima modificación solicitada por la consejería de educación madrileña, asistimos atónitos a las justificaciones para minimizar su presencia en el currículo de enseñanzas como la dirección orquestal (como si careciera de valor la

² Ley Orgánica 1/1990 del 3 de octubre de 1990, de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE), publicada en el BOE del 4 de octubre de 1990. Seguida del Real Decreto 756/1992 del 26 de junio de 1992 *por el que se establecen los aspectos básicos del currículo de los grados elemental y medio de las enseñanzas de música*, publicado el 26 de agosto del 92. Finalmente llegará su implantación al Grado Superior mediante Real Decreto 617/1995 del 21 de abril (publicado en el BOE del 6 de junio de 1995)

³ Ley Orgánica de Educación 2/2006 de 3 de mayo. B.O.E. nº106. Jueves 4 de mayo de 2006. pp.17.158-17.207. El Real Decreto 1577/2006 del 22 de diciembre establece el currículo de las enseñanzas profesionales (BOE nº18, del 20 de enero de 2007. pp.2853-2900).

⁴ Resultó enormemente significativo que las encuestas de APFM (Asociación de Profesionales de las Enseñanzas musicales) en sus boletines de los años noventa recogiesen, entre otros muestreos, que un abrumador 87'34% del profesorado entrevistado estuviera en contra de la supresión de los títulos de Acompañamiento y Música de Cámara.

⁵ Galán, Carlos. "La improvisación mero acompañamiento". *Música y educación*. Nº 38, año XII, 2, junio. Madrid, 1999; pp.125

reducción de partituras o la correpetición) o la pedagogía (con similar sensibilidad hacia las necesidades formativas del futuro pedagogo en las que son herramientas imprescindibles la improvisación, concertación y lectura a vista). Tremendo panorama.

Y ya en caída libre, las nuevas directrices educativas, cada vez más proclives a un exacerbado pronunciamiento por imponer currículos de marcada ambigüedad, poblados de huecos terminologías y genéricos contenidos, están llevando la especialidad a un despropósito tras otro. El último, la convocatoria de oposiciones y/o bolsa de trabajo para ocupar una cátedra de improvisación en algunas comunidades autónomas, rescatando pruebas que fueron desmanteladas de nuestros estudios hace décadas por resultar obsoletas, anacrónicas y de nulo interés como elemento evaluador. Así se hicieron en Madrid -repetidamente-, Navarra o Andalucía y nos tememos que se reproduzcan en Murcia o de nuevo en la propia Andalucía. La mayor paradoja fue el que en unas oposiciones para calibrar la capacitación de un candidato para la enseñanza de la improvisación ¡no hubiera ninguna prueba exclusivamente dedicada a la materia! Pero, qué se puede esperar de una administración educativa que ni siquiera contempló inicialmente el impedir el que los candidatos pudieran estar presentes en las pruebas de los restantes aspirantes. En su afán legislador creyeron que nuestra casuística es la misma que la del resto de especialidades estrictamente interpretativas. Y es interpretativa también. Pero al tiempo improvisativa y escuchar las pruebas de los otros candidatos anulaba de facto la validez de su concurso, pues un concursante que realizase posteriormente la misma prueba partiría con una notable ventaja. Evidentemente hay un profundo desconocimiento de nuestra enseñanza.

Entendemos que improvisar musicalmente, es componer en tiempo real. Partir de unos formantes (una forma clásica, un tema estándar de jazz, un palo flamenco, incluso, una lectura a vista de cualquier tipo de partitura, etc.) para generar un discurso musical. Ahora no nos detendremos en discutir la carga creativa o puramente imitativa de la improvisación⁶. *A contrario sensu*, el vulgo identifica la palabra improvisación con un ejercicio mucho menos controlado y así nos lo recuerdan en el DRAE: *Hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación*. Por ello podemos manifestarnos de esta manera: Sí, lamentablemente, en España, ministerios y consejerías de educación autonómicas no dejan de *improvisar* con la improvisación y muestran con nuestra disciplina una preocupante falta de miras laborales y formativas.

En cuanto a la que fuera comunidad señora en España en temas de educación musical, Madrid, pronto repasaremos cómo su consejería de educación tuvo en sus manos un proyecto de itinerario en Improvisación ampliamente consensuado con especialistas de todo el país. Pero la atención prestada fue improductiva. Sin embargo, resulta triste comprobar cómo promueven propuestas para un título en jazz, sin imponer primeramente uno en flamenco, que para eso es nato en nuestra tierra. Y, lo que nos resulta más grave, sin atender el que en nuestro itinerario había un amplio abanico de asignaturas de esta nueva propuesta (improvisación en el jazz, armonía de jazz, *jam session* y combo de jazz). En cuanto a que por fin en Madrid se pueda optar a tener un grado superior en, al menos, guitarra flamenca, se empaña cuando comprobamos que en el borrador al que tuvimos acceso sólo había en cuatro años de estudios ¡una asignatura de improvisación flamenca! Realmente hay un serio desconocimiento de la importancia de la improvisación en este lenguaje tan nuestro y ya universal⁷.

EUROPA SE DECANTA POR APOYAR LA IMPROVISACIÓN

Mientras, el viejo continente demostraba mucha más sensibilidad -y receptividad a los nuevos tiempos profesionales- y poblaba sus conservatorios de grados en la especialidad.

⁶ Cf. mis propias observaciones “*La sonorización del silencio. Sonidos en blanco y negro*”. *Música y educación*, nº 69. Año XX, 1, marzo 2007; pp.28-29

⁷ Aunque somos críticos con el excesivo protagonismo otorgado al peso de la improvisación en el flamenco, tiene un valor cada vez mayor y éste se ve acrecentado en los tiempos actuales. Invitamos al lector a nuestro último y extenso libro sobre el tema: Galán, Carlos. “*Improvisación en el flamenco. Tratado teórico-práctico*”. Ed. IEM. Madrid: septiembre, 2020.

La apuesta europea por la trascendencia de los estudios de la improvisación ya la recogí⁸ en el anterior escrito sobre el tema y los siguientes párrafos estaban extraídos del Tratado de Bolonia que supuestamente condicionaban la legislación LOGSE y LOE:

the students should be able to talk and write about their music making and improvisational skills. Nowadays the ability to improvise at least at some level is already considered to be a Basic skill to all musicians”.

After the pre-college phase, the students should be demonstrate readiness to develop the ability to explore some of the patterns and processes which underlie improvisation (Galán, 2011)

Los estudiantes deberían ser capaces de hablar y escribir sobre la música que hacen haciendo uso de las destrezas adquiridas con la improvisación. No obstante, la habilidad de improvisar, al menos en algún nivel, ciertamente, debe ser considerada como una destreza básica para todos los músicos.

Después de la fase profesional, los estudiantes deberían demostrar que están preparados para desarrollar la habilidad de explorar algunos de los patrones y procesos que subyacen con el aprendizaje de la improvisación).

Pues esta propuesta, por cierto, muy en la línea de las indicaciones de AEC (Asociación de Conservatorios y Escuelas de Música Europeas) tendría una consecuencia inmediata en la aparición de numerosos grados por toda la geografía europea. Escojamos⁹ tres países¹⁰:

FRANCIA. Solamente el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París ofrece seis grados: Improvisación al Piano, Improvisación General, Acompañamiento, Acompañamiento al Piano, Acompañamiento de Danza y Acompañamiento Vocal.

Por su parte, el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de Lyon, oferta Acompañamiento al Piano

ALEMANIA. Todas las Universidades contemplan estudios de Improvisación-Acompañamiento-Correpetición. Dos ejemplos berlineses: La Universidad de la Música Hanns Eisler, ofrece la posibilidad de elegir entre Acompañamiento Vocal y Correpetición, los mismos que tiene la Universidad de las Artes de Berlín.

AUSTRIA. La Universidad del Mozarteum de Salzburgo, presenta Acompañamiento Vocal y Correpetición. La Universidades de la Música y las Artes Escénicas de Viena, el Conservatorio de Viena, la Universidad de la Música y las Artes Escénicas de Graz, coinciden en tres especialidades: Acompañamiento Vocal, Correpetición y Jazz. Por su parte, la Universidad de la Música de Karlsruhe, se centra en dos: Acompañamiento Vocal y Correpetición.

Alejándonos de Europa, encontramos que, por ejemplo, en ESTADOS UNIDOS, prácticamente todas las universidades tienen un grado en Improvisación de jazz, lo que resulta natural tratándose de una música nacida en aquellos lares¹¹. Sin embargo, los siguientes centros proponen grados más amplios en el mundo de la improvisación: Universidad de Nevada (*Jazz and Improvisational music*), Universidad de Michigan (Bachelor of Fine Arts in *Jazz and Contemporary Improvisation*) o el Conservatorio de Nueva Inglaterra (*Contemporary Improvisation - Bachelor of Arts*). Y por acabar con un ejemplo en las antípodas,

⁸ Galán, Carlos. “La improvisación mero acompañamiento (II). *Música y educación*. N° 87, año XXIV, 3, octubre 2011, Madrid.

⁹ Quiero agradecer buena parte de este trabajo de búsqueda al pianista, y hoy ya reputado correpetidor europeo, Francisco Manuel Rico.

¹⁰ Si quieren consultarse otras opciones europeas o americanas, consúltese: Tello, Isaac. *El acompañamiento pianístico de la Danza: la improvisación como recurso creativo*. Tesis doctoral publicada en el repositorio institucional E-Prints de la Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/40384/1/T38087.pdf>. Universidad Complutense de Madrid, 2015, pp. 79-84.

¹¹ Puntualicemos este dato, puesto que, en España, teniendo el flamenco con similar trascendencia y recorrido, hay profesionales que lo ignora o miran al mundo del jazz como ventana a la improvisación. Eso sí, dejemos constancia de que, aunque en el Aula 1 del RCSMM imparta hace lustros la asignatura optativa “La improvisación en el flamenco y el jazz”, en ambos lenguajes, la improvisación tiene una limitada cabida, contrariamente a lo que vulgarmente se cree y sus salidas profesionales son muy contadas. Todo lo contrario del mundo laboral que se abriría, como a ello volveremos, con un Itinerario de Improvisación.

en AUSTRALIA encontramos la Universidad de Melbourne ofertando un Bachelor of Music Performance (*Improvisation*).

INTENTANDO ENMENDAR LA SITUACIÓN

La implantación de la LOE en los estudios superiores nos demostró inmediatamente la peligrosa y agravada situación en la que nos emplazaba. La noticia de la creación a posteriori de dos nuevos grados, en flamencología y sonología (vía la presión política de dos autonomías en concreto: Andalucía y Cataluña), nos puso en disposición de reiniciar una batalla legal por recuperar la carrera. Los encuentros con las clases políticas educativas no fueron nada satisfactorios. Las administraciones cargaban la responsabilidad al vecino. En la Comunidad de Madrid entendía que debía venir por una orden ministerial. En reunión con Gloria M^a Royo¹², consejera del entonces Ministerio de Educación, se nos redirigió de nuevo a las consejerías de educación de cada autonomía, ya que por esa vía podríamos encontrar un acceso más inmediato. Una mayor sensibilidad por parte de la consejería de Madrid nos abrió la puerta a un nuevo encuentro¹³ en el que elevamos nuestra nueva propuesta: el itinerario de interpretación E en Improvisación fue una concesión que hicimos al RCSMM para que pudiera ser aprobado por la junta de jefes de departamento.

Hicimos una renuncia a un grado genérico en improvisación (que se excedería de los límites legales permitidos), a cambio de ofrecer un itinerario específico para pianistas (instrumentistas de tecla) a la Comunidad, que sí que podría implantar dentro de sus competencias educativas. Nuestra esperanza es que, una vez realizado, se contagiara a otras comunidades y eso fuera el detonante para su instauración a nivel nacional mediante real decreto. La nueva reunión se saldó con dos conclusiones: establecer una moratoria hasta la completa egresión, titulación, de una primera hornada de estudiantes del superior en el nuevo plan, para evaluar los defectos del Plan de Estudios de la LOE (aunque según nuestro parecer profesional, resultaban más que evidentes y previsibles; era un proyecto fallido desde su implantación). Y dos, una invitación a replantear la propuesta como máster. Los nuevos tiempos en la educación, tan proclives a alargar los estudios y a una obvia privatización y encarecimiento¹⁴ de los mismos, reclamaban una oferta de post-gradados en los centros públicos, aunque no se pusieran medios económicos para ello¹⁵. La respuesta en el momento no pudo resultar más contundente por dos razones de profundo calado:

1. Es desaconsejable su implantación en el último estadio de la enseñanza.
 - a) Las técnicas de la improvisación, como cualquier destreza que exija una componente fisiológica y performativa en general, desaconsejan su emplazamiento en un estado ulterior del aprendizaje. Si se ejercitan en los años finales de los estudios, existen ya demasiadas barreras y *corsés* establecidos que hay que derribar¹⁶. Independientemente, claro está, es muy recomendable su aplicación en el inicio de los estudios. Lamentablemente, en ese nivel elemental

¹² En encuentro de trabajo al que asistí, junto a mis compañeros del RCSMM Emilio Molina y Álvaro Guijarro.

¹³ En esta ocasión, acompañado de nuevo por Emilio Molina y con el apoyo de la propia directora del RCSMM, Ana Guijarro, expusimos el nuevo Itinerario a Álvaro Zaldívar, en aquel momento subdirector de EEAA.

¹⁴ No me detendré en lo que estadísticamente está más que comprobado: en el quinquenio de la crisis económica - 2007/2012- la educación pública sufrió una merma de ingresos feroz, contrastante con el aporte público a las enseñanzas privadas o semiconcertadas; por otro lado, el que los másteres sean de pago en su totalidad arruina todas las proclamas del gobierno de M. Rajoy de la existencia de una enseñanza pública completa gratuita).

¹⁵ Por el contrario, en nuestra propuesta se incluía un informe económico-que quiero agradecer a L. Vallines- en el que se demostraba que la implantación del itinerario se realizaría a coste cero, al reubicar al profesorado existente en el centro madrileño.

¹⁶ Recuérdese la denuncia de A. Schönberg de que “ningún arte resulta más obstaculizado por su propia profesión como el de la música”. Cf. *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical, 1979; p.2. (y lógicamente, hacemos referencia al costado pedagógico).

de la formación no están desarrolladas en el alumno muchas capacidades técnicas, de análisis o de abstracción que son imprescindibles para un adecuado desarrollo de todas las asignaturas y disciplinas que se contemplan en un itinerario de esta magnitud pedagógica y trascendencia laboral.

- b) Por otro lado, en el momento presente, la disposición del alumnado de cara a los másteres, está totalmente condicionada por las leyes sociales y laborales. Es norma que, salvo un interés específico, se decanten por continuar sus estudios realizando másteres bien como complemento titular, bien como garante competitivo (por medio de la ganancia de méritos en los baremos de las oposiciones). A esta presumible desafección hay que sumarle el cambio de estatus vital del alumnado, coincidiendo con la obtención del grado/título. Coincidirá plenamente con sus primeras incursiones laborales si no, directamente, con la obtención de una plaza fija como profesor de orquesta o conservatorio (situación que nunca es factible en los estudios de grado). Y es evidente que la disponibilidad de un profesional no es comparable a la de un estudiante (cuya profesión es precisamente esa: estudiar). Es indudable que una especialización que garantiza tantas salidas profesionales, es desaconsejable trasladarla a este nuevo estadio vital, pues resulta inconcebible una entrega del estudiante igual de específica y comprometida (por lo pronto, en dedicación temporal).
2. Sería imposible incluir tantas asignaturas en un máster anual. Nuestra propuesta de itinerario sería la única, en comparación con todos los ofertados en la actualidad, que reuniría una inmensa mayoría de asignaturas específicas de la carrera, y que, a duras penas, tendrían cabida en 4 años. Desde luego nunca en dos. Veamos su enumeración sin detenernos en que algunas se deben cursar en varios niveles (las dos primeras, por ejemplo, en los cuatro años de la carrera): 1. Improvisación; 2. Improvisación en estilos; 3. Reducción orquestal; 4. Lectura a vista; 5. Bajo continuo; 6. Jazz; 7. Flamenco; 8. Acompañamiento de danza; 9. Pedagogía del piano complementario; 10. Acompañamiento instrumental; 11. Acompañamiento vocal; 12. Concertación; 13. Combo flamenco; 14. *Jam sessions*.
- Como bien puede comprobarse, son catorce asignaturas que cubren un total de 168 ECTS¹⁷ sobre los 240 de que constaría el Itinerario. Es decir, estamos hablando de que un 70% de los créditos son específicos de la especialidad. Absolutamente por encima de la mayoría de itinerarios que tienen cuatro años para una formación mucho menos singularizada (quedándose en una franja entre el 22,5% y el 52,5%). Y eso, contando con que su menguado porcentaje es ocupado por dos, tres y hasta seis asignaturas a lo sumo. Los únicos itinerarios que se le acercan, ligerísimamente, son los de interpretación, rayando en un 50% de los créditos. Pero júzguese que sólo la asignatura del instrumento capitaliza hasta 100 créditos, es decir, tres cuartas partes de los mismos.

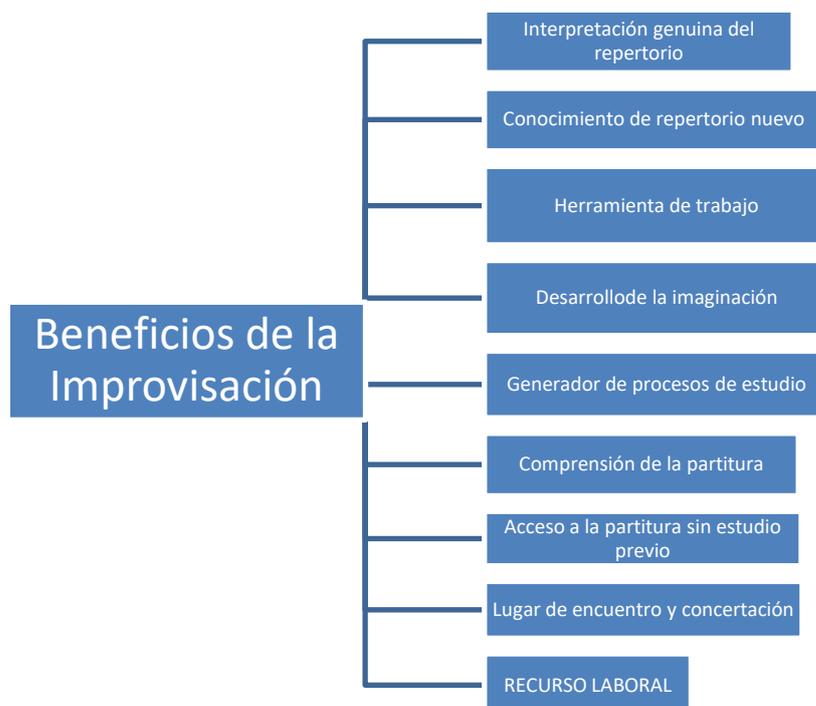
¹⁷ El European Credit Transfer and Accumulation System (ECTS) (Sistema Europeo de Transferencia y Acumulación de Créditos en idioma español) es un sistema utilizado por las universidades europeas para convalidar asignaturas y, dentro del denominado proceso de Bolonia, cuantificar el trabajo relativo al estudiante que trabaja bajo los grados auspiciados por el Espacio Europeo de Educación Superior (EEES).

Comparativa del Itinerario en Improvisación con el resto de especialidades existentes en la Comunidad de Madrid y el RCSMM:

Improvisación	168/240	168 ECTS con 14 asignaturas	70% de los créditos
Composición	82/240	60 ECTS con dos asignaturas	34% de los créditos
Dirección	54/240	54 ECTS 2 asignaturas	22,5% de los créditos
Musicología	69/240	66 ECTS con cuatro asignaturas	29% de los créditos
Pedagogía	91/240	80 ECTS con tres asignaturas	38% de los créditos
Itinerario A (cuerda)	124/240	76 ECTS sólo con la del instrumento	52% de los créditos
Itinerario A (madera)	122/240	76 ECTS sólo con el instrumento	51% de los créditos
Itinerario A (metal)	126/240	76 ECTS sólo con el instrumento	52,5% de los créditos
Itinerario B (Polifónicos)	130 /240	100 ECTS sólo con el instrumento	54% de los créditos

Es en este momento cuando cobra todo el sentido recuperar una titulación para la especialidad que garantizase una formación para tantos músicos cuyos empeños profesionales están absolutamente circunscritos a la improvisación. La ausencia de una oferta pública de empleo en casi una década y la mengua del mercado laboral privado ha generado una situación insostenible. Son muchísimos los ejemplos de graduados con una notabilísima capacitación como solistas que, llegados el momento, y aun obteniendo una alta puntuación en una prueba pianística, sus destinos en un centro educativo, por ejemplo, será el de ser pianista acompañante de danza, profesor de piano complementario o ¡incluso de improvisación! Son repetidos los casos de estos prodigiosos intérpretes que acuden a sus antiguos maestros para manifestarles sus lamentos por no verse capacitados, por muy buenos pianistas que sean, para improvisar mientras bailan los alumnos del conservatorio de danza o hacer un piano complementario según el currículo de la LOE. No están formados para ello. Y las consecuencias son terribles para el alumnado.

CONCLUSIONES: BENEFICIOS Y SALIDAS LABORALES DE LA IMPROVISACIÓN



Es incuestionable el saludable ejercicio que representa la improvisación. Repasemos 9 de sus indudables aportaciones:

1. Posibilidad de interpretar de forma congruente e historicista el repertorio de la música renacentista y barroca (desde la técnica del bajo continuo a la improvisación de glosas y disminuciones, improvisaciones libres o italianas y rígidas o francesas) y un nutrido ramillete de lenguajes contemporáneos (aleatoriedad gráfica, rítmica y formal, músicas teatrales y escénicas, performances, etc.) y culminaría con toda una variada oferta de salidas laborales (que desgranaremos en el siguiente epígrafe).

2. Herramienta imprescindible para un intérprete comprometido. Expliquémonos: en las clases de lectura a vista insistimos en que muchos errores interpretativos nacen de aplicar al pie de la letra los dogmas y criterios del maestro. La ausencia de un trabajo previo, comprensivo y analítico de la obra (esencial en la lectura a vista), te impide establecer un criterio propio de interpretación, que te distancie de una simple “ejecución”. Una buena lectura a vista, comprensiva (que no deja de ser una variante de la improvisación), no sólo te impide caer en la némesis repetitiva de tal o cual versión discográfica de referencia. Y es que, además, resulta imprescindible en repertorios inexistentes, por ejemplo, empezando por partituras contemporáneas sin estrenar o sin registros sonoros o en repertorio antiguo recuperado y/o sin grabar. El buen intérprete (y más si quiere encontrar alguna salida profesional en un mundo como el actual excesivamente competitivo), debe buscar un repertorio propio que, normalmente, pasa por proponer páginas musicales diferentes y poco habituales. Pues bien, la lectura a vista/improvisación es una herramienta única para atisbar las posibilidades e interés de un repertorio desconocido o infrecuente.

3. Herramienta formidable para musicólogos y compositores. De la mano del anterior punto, la improvisación (y la lectura) es fundamental en el trabajo de ambos colectivos. Sirva de ejemplo: la grandeza estructural de Schubert se pone en entredicho al plantear obras de mayor envergadura, lo que le crea grandes problemas formales y funcionales. El que “toquetea” en un teclado una reducción de una sinfonía del compositor vienés como la de Si menor, por ejemplo, comprende en la práctica que su innegable belleza melódica no es capaz de sustentar una re-exposición precedida de un arriesgado enlace armónico. En cuanto al compositor¹⁸, y pese a que es evidente que la música cada vez está más alejada de conceptos tradicionales armónicos o formales, sigue siendo una herramienta formidable para el que trabaja con lenguajes cinematográficos o escénicos o comulga con lenguajes de sesgo más melódico y/o convencional.

4. Proceso creativo y desarrollo de la imaginación. En manifiesta y estrecha colaboración con el compositor, destaquemos que la improvisación es una destreza que, que no olvidemos, como la memoria, la inteligencia o la fuerza, se desarrolla si se trabaja.

5. Generar procesos de estudios, para lo que la improvisación es una herramienta formidable para el intérprete¹⁹. Ello es algo que, incluso antes de entregarme de lleno a la especialidad, ya había percibido y aplicado en mis años de estudiante, gracias a las enseñanzas de Joaquín Parra y Joaquín Soriano. Dos absolutos referentes. Otra luminaria, Emilio Molina, con sus múltiples publicaciones al respecto²⁰ nos ofrece muchos ejemplos y propuestas.

¹⁸ La revista *Quodlibet* publicó un interesantísimo artículo sobre la improvisación en el violín (Zurita, Trino. *La improvisación en el violín durante el Romanticismo. Quodlibet. N° 66*, septiembre-diciembre 2017, Madrid). Ya los tratadistas decimonónicos (R. William Keith, John David Loder o Bartolomeo Campagnoli) dedicaron muchas páginas a la improvisación en sus instrucciones para el aprendizaje del instrumento. Y compositores como Ignaz Moscheles, François-Joseph Fétis o el propio Camille Saint-Saëns realizaban esta disciplina. Este último, dejando constancia de que “*The practice of improvisation frequently develops faculties of invention, which, without it, would have remained latent*”, en “*Music in the Church*”, in *The Musical Quarterly*, Enero de 1916; p. 8.

¹⁹ Como extraordinario botón de muestra, los dos libros de Alfred Cortot del año 1947: *Éditions de travail des Oeuvres de Chopin: 12 Études op. 10 y op 25*. París, Ed. Salabert.

²⁰ Imposible destacar algunos trabajos suyos, pero centrándonos en lo referente a este tema, al que ya dedicó su formidable tesis doctoral *Aportaciones del análisis y la improvisación a la formación del intérprete pianista: El modelo de los estudios op. 25 de Chopin*. Madrid. Universidad Rey Juan Carlos, destaco un par de títulos: *Chopin. Estudios Op.*

6. Comprensión y análisis de la partitura, que va indisolublemente unido al anterior proceso²¹. Es fácilmente demostrable con un ejemplo sonoro: una lectura a vista musical, correcta, comprensiva puede (y fácil es que suceda) exigir tocar sólo un reducido tanto por ciento del original. Sin embargo, una lectura “nota a nota”, sin comprensión musical, puede proponer el 99% de las figuras que recoge la partitura y ser un absoluto fracaso musical. Esa correcta lectura a vista, comprensiva y comprometida, parte de un completo análisis y por lo tanto, revierte directamente en el entendimiento, análisis y transmisión correcta de la obra.

7. Acceso inmediato a la partitura si mediar estudio previo. Con frecuencia nos extraviamos en el marasmo profesional y en el utilitarismo de la sociedad, perdiendo de vista la condición *sine qua non* del músico: su profesión de comunicador, transmisor sonoro. Y si quieres comunicar, siguiendo las tesis teatrales de Stanislavsky²², debes crearte tu personaje, tu papel, tu partitura. Improvisar es un medio portentoso de acceder directamente a una partitura sin requerir el fatigoso trabajo previo de estudio técnico encaminado a solventar las dificultades técnicas que encierra. Nos posibilita acceder a la música, adentrarnos en su discurso y, consecuentemente, alcanzar su disfrute personal inmediato sin requerir su estudio o la interpretación ajena. Quizás sea el beneficio más significativo.

8. Lugar de encuentro y concertación. En la misma línea del punto anterior, es innegable que juega un papel trascendental. ¡Cuánto le debe a la improvisación la música y el disfrute musical de los profesionales, en esos innumerables y azarosos encuentros en los que, sin partitura de por medio, se puede dar ese encuentro de caminos personales!

9. Salidas laborales de la improvisación. Merece detenernos en ellas:

Una de las directrices de Bolonia era el eliminar viejos títulos de dudosa validez social. No pondremos ejemplos, aunque sólo hay que hacer un repaso de los existentes (composición, musicología, pedagogía y dirección -más flamencología y sonología, que viene a ser para el neófito una vertiente de la tecnología musical, e incluso alguna de interpretación), para poner en duda la justificación social de algunas de estas especialidades. Pero bienvenidas sean todas sin exclusión. Desde luego, no es el caso de un anhelado itinerario en Improvisación que daría una formación completa a muy distintos perfiles profesionales²³. Vayamos haciendo un somero repaso, empezando por músicos clásicos para trabajos que requieran de unas buenas dotes de lectores a vista, contumaces y comprensivos (no sólo disciplinados en tocar nota a nota sin sentido constructivo). Ello implicaría a músicos de estudio (apartado 1), de orquesta y banda (apartado 2), de agrupaciones diversas -*jam sessions*, combos flamencos o big-bands-(apartado 3) o de músicos especializados para conciertos pedagógicos, de musicales o de acompañamiento a cine mudo (apartado 4). Ni qué decir tiene, que para estas lides se necesitan otras herramientas que enseñaría la carrera, como concertación e improvisación. Sin salirnos del mundo exclusivamente interpretativo, es impensable para la época (aunque la mayoría de la escuela interpretativa moderna lo obvie) un desarrollo profesional concertístico en la música renacentista, barroca y contemporánea sin un dominio de técnicas improvisadoras (apartado 6). En otro costado estilístico, no es el primer máster que encontramos sobre interpretación contemporánea con una sola asignatura de improvisación. ¡Pobres músicas aleatorias rítmicas, gráficas o formales o performances o músicas teatrales de los años sesenta a ochenta! Así salen y así las sufrimos los compositores (y luego viene las críticas

¹⁰ *Análisis y metodología de trabajo*. 4 volúmenes. Madrid. Ed. Enclave creativa, 2005-6 y “*La improvisación y el análisis como herramientas de creación musical en una orquesta de jóvenes*”. *Eufonía*, nº47. Barcelona, 2009.

²¹ De nuevo la fértil pluma de Emilio Molina, nos deja nuevas referencias bibliográficas y de trabajo. Entresaquemos: “*La lectura a primera vista y el análisis*”. *Música y Educación*, Vol. 16, 2, nº 54. Madrid, 2003: pp-73-90 y “*Análisis, improvisación e interpretación*”. *Eufonía*, nº36. Barcelona, 2006.

²² El actor, director y escritor ruso Konstantin Stanislavsky (1862-1936) dejó innumerables escritos al respecto en sus libros: *La construcción del personaje*, *Manual del actor*, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* o *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*.

²³ Vid. cuadro anexo final

por la falta de viveza de la música contemporánea). Más específicamente centrados en el piano (o la guitarra), el acompañamiento de danza (apartado 5) ha dado el sustento a muchos profesionales. Y ello es aplicable a los acompañantes de instrumentistas y cantantes (apartado 7), área en la que muchos músicos encuentran un primer trabajo consistente. Puede darse el caso que éste lo hallen en los conservatorios, con lo que nos adentramos en los apartados 11, que sumar al 8, 9 y 10. Nunca hemos sido corporativistas y defensores de un sistema educativo que se limite a generar futuros profesores de la misma enseñanza. Eso sí es un pobrísimo concepto de conservatorio. Pero es indudable que la necesidad de buenos profesores de piano complementario o improvisación y lectura a vista y reducción orquestal sólo se dará si se recupera la antigua especialidad. Ahora mismo, salva esa demanda la existencia de un viejo profesorado formado en el Plan 66. Y hemos entresacado otro apartado (nº 10) para profesores de instrumento. Los instrumentistas se congratulan de tener unas herramientas valiosísimas con la improvisación cuando en su futuro laboral se encuentran con las clases colectivas del instrumento que sólo los menos formados las entienden como un tiempo empleado en tocar obras, pongamos por caso, para once violas o siete bombardinos.

Hemos querido acabar este nuevo documento recalcando las bondades laborales y formativas de la improvisación. Siempre recordamos la máxima del sabio griego Zenón de Elea “la naturaleza nos dio dos oídos y una sola boca para recordarnos que vale más escuchar que hablar”. Esperemos que este alegato sirva a las autoridades educativas como motivo de reflexión y para “enderezar tuerzos”, de modo que nuestro empeño pedagógico no quede como una locura quijotesca.

ITINERARIO DE IMPROVISACIÓN



REFERENCIAS

- Galán, C. *La improvisación mero acompañamiento. Música y educación*. Nº 38, año XII, 2, junio. Madrid, 1999; pp.123-134. Del mismo, “*La improvisación mero acompañamiento (II)*”. *Música y educación*. Nº 87, año XXIV, 3, octubre. Madrid, 2011; pp. 215-221
- Galán, C. *La improvisación mero acompañamiento (II)*. *Música y educación*. Nº 87, año XXIV, 3, octubre 2011, Madrid
- Ley Orgánica 1/1990 del 3 de octubre de 1990, de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE), publicada en el BOE del 4 de octubre de 1990. Seguida del Real Decreto 756/1992 del 26 de junio de 1992 *por el que se establecen los aspectos básicos del currículo de los grados elemental y medio de las enseñanzas de música*, publicado el 26 de agosto del 92.
- Ley Orgánica de Educación 2/2006 de 3 de mayo. B.O.E. nº106. Jueves 4 de mayo de 2006. pp.17.158-17.207. El Real Decreto 1577/2006 del 22 de diciembre establece el currículo de las enseñanzas profesionales (BOE nº18, del 20 de enero de 2007. pp.2853-2900).
- Schoenbreg, A. *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical, 1979
- Zurita, T. *La improvisación en el violín durante el Romanticismo. Quodlibet*. Nº 66, septiembre-diciembre 2017, Madrid
- Molina, E. “*La lectura a primera vista y el análisis*”. *Música y Educación*, Vol. 16, 2, nº 54. Madrid, 2003: pp- 73-90 y “*Análisis, improvisación e interpretación*”. *Eufonía*, nº36. Barcelona, 2006

CINQ INCANTATIONS POUR FLÛTE SEULE DE ANDRÉ JOLIVET. UN ESTUDIO INTERPRETATIVO A TRAVÉS DE LA SEGUNDA INCANTATION, POUR QUE L'ENFANT QUI VA NAÎTRE SOIT UN FILS

CINQ INCANTATIONS POUR FLÛTE SEULE DE ANDRÉ JOLIVET. AN INTERPRETIVE STUDY THROUGH THE SECOND INCANTATION, POUR QUE L'ENFANT QUI VA NAÎTRE SOIT UN FILS

Ana Flores Algarra

Conservatorio Superior de Música *Andrés de Vandelvira* de Jaén

RESUMEN

Cinq Incantations pour flûte seule (1936), compuesta por el autor francés André Jolivet, explora los límites sonoros del instrumento a través de cinco composiciones inspiradas en temáticas rituales y mágicas cargadas de simbolismo, las cuales reflejan las concepciones estéticas del compositor en su primera etapa creativa.

La idiosincrasia musical de Jolivet convierte esta pieza en un reto tanto técnico como expresivo. El presente artículo presenta un análisis exhaustivo de la segunda Incantation, *Pour que l'enfant qui va naître soit un fils*, en el cual se dilucidan las técnicas compositivas empleadas por el autor. Tras la exégesis del texto musical, se recogen las dificultades técnicas presentes en la segunda de las cinco composiciones que conformarían las *Cinq Incantations*, y se recopilan diversos ejercicios para facilitar su ejecución.

Palabras clave: Flauta travesera, *Cinq Incantations*, *Pour que l'enfant qui va naître soit un fils*, André Jolivet, Propuesta interpretativa.

ABSTRACT

Cinq Incantations pour flûte seule (1936), composed by the French author André Jolivet, explores the sound limits of the instrument through five rites which are full of symbolism and show the aesthetic conceptions of the composer in his first creative period.

Jolivet's musical idiosyncrasy transforms this piece in a technical and expressive challenge. An exhaustive analysis, which clears up the compositional techniques used by

the author in the second Incantation, *Pour que l'enfant qui va naître soit un fils*, is provided in this article. Furthermore, the technical difficulties presented by the composition are analysed and several exercises will be collected to facilitate their performance.

Keywords: Flute, Cinq Incantations, Pour que l'enfant qui va naître soit un fils, André Jolivet, Musical proposal.

INTRODUCCIÓN

André Jolivet compuso un amplio repertorio para flauta travesera durante toda su carrera. En su escritura muestra un gran entendimiento del instrumento, siendo su contribución al repertorio flautístico del siglo XX de las más importantes. Sus obras presentan un instrumento mutable, con gran capacidad expresiva, se libera de los academicismos y crea desde un espacio de dialogo, donde la música actúa de puente, es el lenguaje que conecta a los hombres, la naturaleza y las fuerzas superiores.

Cinq Incantations pour flûte seule, compuesta en 1936, fue su primera obra para flauta travesera. Jolivet le otorgó una nueva sonoridad al instrumento que persistirá a lo largo de toda su carrera. Esta creación pertenece a su primera etapa compositiva, en la cual asentó las bases sobre las que conformaría su estética musical (Landreth, 1980). Su música conjura una atmósfera mágica a través de repeticiones de pequeñas células motivicas que con sus ritmos fluctuantes hipnotizan al oyente. Los cinco títulos que conforman la obra hacen alusión a rituales primitivos en los que el hombre conecta con las fuerzas que controlan el Universo para pedirles su gracia. El imaginario creado por el autor origina que esta música no contenga una expresividad abstracta sino físico-sensorial (Wentorf, 1984). El presente artículo se centrará en *Pour que l'enfant qui va naître soit un fils*, la segunda de las cinco *Incantations*.

ESTADO DEL ARTE

Las Cinq Incantations pour flûte seule

Magic and Evocation in the Cinq Incantations pour flûte seule by André Jolivet, (Parker-Harley, 2005) sintetiza los factores tanto musicales como extramusicales que configuran la obra, centrándose en tres puntos: influencias; análisis técnico y referencial; y por último, técnicas compositivas.

La autora propone que a través del análisis del desarrollo motivico de las *Incantations* se puede alcanzar la idea extra-musical propuesta desde un primer momento por los títulos que la presentan. Asimismo, recopila las técnicas compositivas más características de Jolivet en este periodo: la repetición y la yuxtaposición de temas contrastantes. Todos estos elementos confluyen en *Cinq Incantations*, cuyo propósito final es interferir en los impulsos psico-fisiológicos del oyente (Parker-Harley, 2005).

Tomando de referencia la investigación de Parker-Harley (2005), Cortez (2014) investiga *Cinq Incantations*. La autora contextualiza la vida y obra del compositor, así como los conceptos de mito y rito dentro de su composición. Esta investigación no aporta respecto a la primera fuente material relevante, sin embargo, resulta interesante ya que es una de las pocas investigaciones encontradas en español respecto a esta temática.

Ambas investigaciones, abordan el contenido desde una perspectiva documental, pasando de soslayo por las propuestas relativas a la interpretación de la obra.

Por último, el artículo de Wentorf (1984) hace alusión a las nuevas formas expresivas, así como a las nuevas técnicas instrumentales utilizadas por André Jolivet. Centrándose en la cuarta *Incantation*, analiza los diferentes problemas técnicos que puede suponer su

ejecución, proponiendo una serie de ejercicios que ayuden al intérprete a comunicar en última instancia los elementos extramusicales contenidos en la obra.

Sobre André Jolivet

Tras las pesquisas sobre la vida y obra de André Jolivet se han obtenido multitud de materiales que se ocupan de esta temática. La asociación *Les amis d'André Jolivet* fue fundada en 1975 tras la muerte del compositor, su hija Christine Jolivet-Erlüh es la secretaria general (Rae, 2006). La asociación cuenta con una página web [www.jolivet.asso.fr] donde se muestra la cronología biográfica del autor; una extensa bibliografía que reúne todas las publicaciones relacionadas con la figura de Jolivet; y el catálogo de las obras que compuso, de la misma manera que la discografía existente de las mismas (Jolivet-Erlüh & Massip, 2021).

La entrevista realizada por Cadieu (1961) a André Jolivet refiere de manera directa los comienzos del compositor, la influencia de sus maestros Le Flem y Varèse; así como su implicación con el grupo *La Jeune France*. A esta publicación se le suma la entrevista realizada por Rae (2006) a su hija Christine Jolivet-Erlüh, la cual relata con mayor detalle las influencias que tuvo su padre, el desarrollo de su producción musical y su concepción espiritual de la música. Otro artículo que sintetiza la misma información es el de la compositora alemana Schiffer (1975) publicado meses después de la muerte del compositor.

André Jolivet formó parte de dos grupos musicales, *La Spirale* y *La Jeune France*. Ambos grupos se formaron en Francia en los años 30 y estaban estrechamente relacionados. Simeone (2002), repasa la formación de estos grupos, además de los programas musicales que llevaron a cabo y las declaraciones artísticas que acompañaban sus conciertos. Por su parte Hurt (2019), compara la obra de Jolivet y la de su compañero en *La Spirale* Georges Migot, poniendo de manifiesto las similitudes y diferencias estéticas entre ambos.

Lo mágico en la música de André Jolivet

“Music is by nature incantatory...it has the power to connect man with the cosmos, eternity, or that which is greater than man himself”¹ (Tucker, 1994, p. 11). Con esta proclamación André Jolivet entronca los conceptos de música y magia, cuyo estudio es recurrente en la bibliografía del compositor.

André Jolivet: A study of the piano Works with a discussion of his aesthetic and technical principles (Landreth, 1980) es una valiosa fuente de información en la que la autora reúne los testimonios del entorno del compositor. Entre estos encontramos el de Hilda Jolivet, su viuda y Olivier Messiaen, amigo y compañero de Jolivet en *La Spirale* y *La Jeune France*. En el estudio de la estética y los principios técnicos del compositor, en general, todos citan *Réponse à une enquête: André Jolivet ou la magie expérimentale* (Jolivet, 1946). Landreth traduce al inglés las nociones que da el compositor, además amplía la discusión de estos principios y los ilustra a través del repertorio para piano del francés.

Autores como Collier (2016) o Tucker (1994) también investigan los principios estéticos formulados por Jolivet a partir de 1935, la fascinación por las sociedades primitivas y su relación con la música. Ambas tesis se centran en obras del denominado tercer periodo compositivo del francés. Collier (2016) examina la *Sonate pour flûte et piano* compuesta en 1958, mientras que Tucker (1994) estudia *Arioso Barocco pour trompette et orgue* (1968) y su comparativa con *Deuxième Concerto pour trompette* (1954). A pesar de que la obra de estudio en la presente investigación, *Cinq Incantations*, fue compuesta en 1936, los trabajos citados aclaran la relación estética y la continuación de los conceptos que acompañan la producción de Jolivet desde sus primeras composiciones. De forma más directa Cheramy (2005), confronta la composición de las *Incantations* con el trabajo para flauta sola *Ascèses* (1967), y concluye que ambas obras comparten el mismo ideal filosófico, aun cuando el

¹ “La música está por naturaleza encantada... tiene el poder de conectar al hombre con el cosmos, la eternidad o aquello que esté por encima del hombre” Traducción de la autora.

pensamiento de Jolivet, en los treinta años que separan estas obras, evolucionara desde las concepciones esotéricas iniciales a postulados religiosos.

Por otro lado, Gutiérrez (2018) repasa el papel de la flauta a lo largo de las civilizaciones y la connotación mágica que se le atribuía. Asimismo, asienta los conceptos de rito y mito como términos distintos, aunque estrechamente relacionados. Dentro del corpus de obras relacionadas con esta temática encontramos *Cinq Incantations*. La autora hace referencia a la relevancia de la flauta para el compositor francés, siendo “uno de sus instrumentos predilectos por su origen primitivo y su enorme capacidad expresiva” (Gutiérrez, 2018, p. 79). Las fuentes utilizadas por la autora son las expuestas anteriormente, Parker-Harley (2005) y Cortez (2014).

La flauta travesera en el S.XX

En el siglo XX evolucionaron las características organológicas de la flauta travesera, asentándose con ello el sistema Böhm (Martínez, 2013). Las particularidades musicales que predominan en el repertorio de este siglo son consecuencia tanto de estos avances técnicos como de las nuevas corrientes estéticas.

La flautista e historiadora Nancy Toff recoge en su libro *The Flute Book* (2012) una guía completa de la historia de la flauta y su repertorio. El capítulo *The Modern Era* relata las técnicas extendidas que se desarrollan en esta etapa y el crecimiento simultáneo del repertorio solista, siendo *Cinq Incantations* junto a *Densité 21.5* de Edgard Varèse los primeros ejemplos. De manera similar narra el flautista Pierre-Yves Artaud (1991) como estas obras son el punto de partida para un nuevo repertorio.

Finalmente, se ha recurrido a la lectura de Levine & Mitropoulos-Bott (2005) para indagar en las técnicas instrumentales específicas que se desarrollan en *Cinq Incantations*. Conceptos como frulato o *glissando* son explicados desde una perspectiva técnica, además los autores proponen ejercicios prácticos para su ejecución.

CONTEXTUALIZACIÓN

André Jolivet y sus Cinq incantations pour flûte seule

André Jolivet nació en París en 1905. En 1927, comienza a estudiar con Paul Le Flem, profesor de contrapunto en *La Schola Cantorum*. Con Le Flem aprendió los principios de la composición; no solo le instruyó en la estética polifónica de los siglos XV y XVI, sino también en la de contemporáneos como Bartók y Berg (Tucker, 1994).

Jolivet conoció al compositor Edgard Varèse en 1929 durante un concierto en la *Salle Gaveau*. Varèse, amigo y antiguo compañero de Le Flem, aceptó al inminente compositor como alumno hasta 1933. Como señala Collier (2016), las clases con Varèse no fueron clases estructuradas al uso, más bien, fueron años de observación e investigación musical. Los encuentros con Varèse deben entenderse como un periodo de gestación de su propio estilo (Landreth, 1980). En palabras del compositor:

Debo decir que fue Varèse, [...] por quien guardo una profunda admiración, el que me puso en mi camino. Me ayudó a descubrir uno de los aspectos más significativos de la música, la música como expresión mágica y ritual de la sociedad humana. He llegado a comprender la importancia del equilibrio entre el hombre y el cosmos.² (Cadieu, 1961, p. 3)

La génesis del estilo musical de André Jolivet estaría, por tanto, en la influencia que tuvieron en sus primeros años de formación Paul Le Flem y Edgard Varèse. Encontró el

² “I must say that it was Varèse, [...] for whom I have the deepest admiration, who set me on my way. He helped me to discover one of music’s most significant aspects; music as a magical and ritual expression of human society. I have learnt to attach great importance to the balance between man and the cosmos.” Fuente original.

equilibrio entre “dos polos aparentemente opuestos, el de las disciplinas clásicas de Le Flem y el arte iconoclasta de Varèse” (Warszawski como se citó en Cortez, 2014, p. 41). De la misma forma, los ideales que establecieron y defendían los grupos de *La Spirale* y *La Jeune France*, de los que fue miembro, lo acompañarían a lo largo de su vida musical, como reconoce el propio compositor a Cadieu (1961) y, en palabras de su hija Christine Jolivet-Erlih, la pertenencia a estos grupos lo introduciría en la *milieu* musical de la época.

Cinq Incantation pour flûte seule fue compuesta en 1936 por lo que pertenece al primer periodo creativo de Jolivet³, caracterizado por un profundo interés en el poder espiritual de la música. De acuerdo con Parker-Harley (2005), hubo tres influencias clave en el desarrollo de las ideas musicales del francés en su primera etapa creativa (a parte de las señaladas con anterioridad): su fascinación por la música de otras culturas, su relación con los estudios de Etnología y sus lecturas en torno a la espiritualidad.

El año de la composición de esta obra dos acontecimientos importantes tuvieron lugar en la vida del compositor: el gran éxito del primer concierto del grupo *La Jeune France*, y la muerte de la madre del compositor (Cortez, 2014).

Es en el transcurso de su luto cuando escribe *Cinq Incantations pour flûte seule*. Como expresa Madame Jolivet en *Avec... André Jolivet* (1978):

Jolivet volcó el dolor en su música, y es su madre la que está presente en cada instante de las *Incantations*... Él lloraba y la flauta repetía sus lamentos; revivía su infancia con ella y la flauta cantaba su muda nostalgia. Se arropó bajo el alma de la flauta en una unión serena... Los títulos de las *Cinq Incantations* son conjuros mágicos: como si los pensamientos del músico fueran expresados en palabras y seguidos por sonidos.⁴ (Jolivet, 1978 como se citó en Parker-Harley, 2005, p. 11)

La obra se estrenó en 1938 por el flautista Jean Merry en la *Société Nationale de Musique* y fue publicada por Boosey & Hawkes en 1939 (Cortez, 2014).

Cinq Incantations y el primitivismo como ideal estético

El primitivismo es una corriente del arte occidental que se desarrolló fundamentalmente entre 1890 y 1940. Según Staszak (2004), más allá de la diversidad y la evolución de este movimiento artístico, el primitivismo se caracteriza tanto por rechazar los cánones del arte occidental como por su anhelo en encontrar una inspiración regenerativa en expresiones alternativas más simples y libres. “It's the Primitive which constitutes the principal alternative and source of inspiration. Its alterity is inscribed in time (it belongs to the dawn of Humanity), but also in space (it is exotic)”⁵ (Staszak, 2004, p. 2). La invención de esta tendencia a comienzos del siglo XX, surge de una nueva relación con “el otro”, favorecida por la colonización y traída directamente a las principales ciudades europeas con las Exposiciones Universales.

La obra pictórica de Paul Gauguin, que años más tarde inspiraría el denominado arte negro de Picasso o Derain entre otros, puede considerarse la primera referencia de esta corriente. El primitivismo no consistía en una apropiación del arte de las colonias, las representaciones de estos mundos exóticos eran más bien idealizaciones occidentales.

³ La obra de André Jolivet ha sido tradicionalmente dividida en tres periodos: el Revolucionario, que comprende los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial, entre 1934-1939; el segundo conocido como Tradicional, el cual cubre los años de la guerra; y por último el tercer periodo llamado Síntesis, desde 1945 hasta su muerte en 1974 (Gut, 1977 como se cita en Landreth, 1980).

⁴ “Jolivet...poured his pain into his music, and it is his mother that is present in each instant of the *Incantations*... He cried and the flute repeats his long cries, he relives his childhood with her and the flute sings his unspeakable nostalgia. He places himself under the protection of the flute's soul in a serene communion... The titles of the *Cinq incantations* are a magic spell: it is as if the thoughts of the musician were expressed in words and followed by sounds”. Fuente original.

⁵ “Es el primitivo quién constituye la principal alternativa y fuente de inspiración. Su alteridad está inscrita en el tiempo (pertenece a los albores de la humanidad), pero también en el espacio (es exótica).” Traducción de la autora.

Como ejemplifica Staszak, “Gauguin does not paint Tahiti, but his Tahitian dream”⁶ (2004, p. 2). En música este primitivismo queda manifiesto en la obra de Igor Stravinsky *Le Sacre du printemps* o en *La Création du monde* de Darius Milhaud.

La estética musical de Jolivet guarda un cierto paralelismo con la inclinación artística del primitivismo. Su propósito principal era recuperar el carácter original de la música, cuando esta era una expresión de la magia y los encantamientos de grupos religiosos primitivos (Landreth, 1980).

En todas las civilizaciones del pasado la música ha ocupado una posición central en la vida del hombre. El papel de la música estaba estrechamente ligado a la magia, los encantamientos y las ceremonias rituales. Se consideraba que era un medio de comunicación entre el hombre y el Cosmos, entendido como las fuerzas superiores que gobernaban el Universo. Jolivet se hace eco de esta cultura primitiva y define la música como un fenómeno sonoro directamente relacionado con el sistema cósmico universal (Landreth, 1980).

El objetivo principal que buscaba el autor con *Cinq Incantations* era despertar en el oyente una emoción similar a los impulsos instintivos que producían en las sociedades primitivas la música tribal. Para tal fin, el autor elige la flauta, uno de sus instrumentos predilectos, por su origen primitivo y enorme capacidad expresiva.

La flauta ha sido un instrumento relevante en todas las civilizaciones. Es un instrumento de marcado simbolismo, vinculado a la idea de soplo divino. Jolivet afirma que al ser un instrumento animado por el soplo, la flauta llena sus notas con esa dualidad existente en la esencia del hombre, lo visceral y lo cósmico (Cortez, 2014). El autor implora a los dioses a través del canto de la flauta (Artaud, 1991). Según Andrés (2012, p. 740), “no es azaroso que [la flauta] siempre haya estado relacionada con la hechicería y que forme parte de una auténtica relación de creencias mágicas: petición de lluvias, invocación a las divinidades de la fertilidad...”

Antes de continuar, es necesario aclarar el concepto de rito, que podría definirse como “una práctica simbólica asociada a las creencias mágicas y con implicaciones interactivas dentro de la vida cotidiana” (Maisonneuve, 1991 como se citó en Gutiérrez, 2018, p. 76). El hombre se hace eco de su precaria condición humana y mediante el acto ritual proyecta la necesidad de contactar con esas fuerzas y poderes superiores. Como señalaba Lisón (2012), el hombre se sirve de fórmulas para acceder a esas energías superiores y utilizarlas en provecho propio. La magia permite la transformación espiritual o material por medio de la alteración de las leyes naturales (Andrés, 2012). “En el rito religioso el oficiante suplica, implora y pretende que su oración y ofrecimientos sean gratos para la divinidad y que, consecuentemente, su intención y deseo sean atendidos” (Lisón, 2012, p. 24).

De manera similar ocurre en esta obra, siendo la música el elemento vehicular. Los títulos de cada *Incantation* están formulados como conjuros mágicos, son parte de un proceso ritual, cada uno ambiciona una situación.

Para el flautista Pierre-Yves Artaud cada una de estas piezas “evoca los deseos más profundos de la especie humana” (Artaud, 1991, p. 46).

EL ORIGEN DE UN NUEVO REPERTORIO

Cinq Incantations de André Jolivet y *Densité 21.5* de Edgard Varèse son el punto de partida “de un repertorio de abundancia y de calidad sin precedentes” en la producción flautística (Artaud, 1991, p. 46). En el contexto de composición de estas obras en el siglo XX la experimentación en el ámbito sonoro se vio amparada tanto por las nuevas corrientes estéticas como por la consolidación del sistema Böhm. Lo que conocemos a día de hoy como la flauta moderna fue patentada por Theobald Böhm en 1847 y sus mejoras organológicas favorecieron a la homogeneidad y calidad del instrumento (Martínez, 2013). El desarrollo del rango sonoro de la flauta, también se vio influenciado “gracias al trato

⁶ “Gauguin no pintó Tahití, sino el sueño tahitiano”. Traducción de la autora.

directo entre compositor e intérprete, creándose así todo un sinfín de nuevos colores y matices, fruto de dicha colaboración” (Levine & Mitropoulos-Bott, 2005, p. 8).

Las composiciones para flauta sola en este periodo fueron abundantes, lo que se puede sustentar en el desarrollo de unos condicionamientos sociales y económicos que influenciarían de manera directa el ámbito cultural y, en consecuencia, las composiciones para instrumentos solistas serían más factibles (Levine & Mitropoulos-Bott, 2005), planteamiento manifiesto en los grupos *La Spirale* Y *La Jeune France*, en los que André Jolivet era integrante. Cheramy (2005), expone que para Jolivet las composiciones a solo sugieren una declaración de intenciones, un deseo de comunicación de una manera personal y directa.

Pour que l'enfant qui va naître soit un fils

Análisis estético estilístico

“Son cinco piezas emotivas [...] no escritas contra el instrumento sino para él” (Artaud, 1991, p. 46). André Jolivet explora a lo largo de estas cinco composiciones las posibilidades sonoras del instrumento, explotando los registros extremos, los cambios dinámicos, una gran variedad articulaciones, el uso de técnicas extendidas como el frulato, los sonidos armónicos...

Para el compositor la obra musical no es un encuentro fortuito de efectos, sino un discurso organizado de sonidos (Cheramy, 2005). Las piezas que se van a analizar reproducen fórmulas melódicas y rítmicas que conjuran escenarios exóticos y primitivos. Están concebidas en una atonalidad libre, y el principio de construcción de la línea melódica es la repetición, ya sea de tonos individuales, células motivicas o secciones enteras. Se huye de la regularidad métrica, dando prioridad a los ritmos asimétricos que balancean la línea melódica junto al flujo dinámico (Wentorf, 1984).

La presente *Incantation* se articula con un fervor activo, mediante la repetición incansable de dos motivos que se complementan, sobre los centros tonales de *mib* y *re*⁷. El primer motivo, A, expone de manera obsesiva una única nota (*mib*₄⁸ o *re*₅) y utiliza el cinquillo como célula rítmica. El compositor indica que los cinquillos deben realizarse *quasi flatterzunge* (casi frulato) y se abstiene de utilizar acentos o dinámicas que pudieran moldear el motivo, otorgándole una esencia monótona. Para Parker-Harley (2005), A representa “the speech rhythms of chanted prayer”⁹ (p. 15), en el que los silencios que se intercalan contribuyen a la imagen de la letanía que deja sin aliento.



Figura 1. *Pour que l'enfant qui va naître soit un fils*. Cinq Incantations pour flûte seule (cc.1-2). Motivo A.

El motivo B, en su forma más simple, consiste en una célula motivica de cuatro sonidos: *mib*, *reb*, *fab*, y *re* natural. Este motivo se caracteriza por finalizar con una sexta aumentada entre las notas *fab* y *re* natural. El motivo B a pesar de presentarse con numerosas variedades rítmicas, de manera general, se despliega desde *mib*₄ hasta *re*₅ respetando el orden en el que se combinan los sonidos. Además, se debe tener en cuenta el dibujo dinámico propuesto por el compositor, en el que las sextas aumentadas son resaltadas con *crescendos* a lo largo de toda la obra. Katherine Kemler considera que este motivo simularía las contracciones impredecibles del parto, mientras que el motivo anterior

⁷ Entendiendo centro tonal como la nota sobre la que de manera repetitiva pivota la melodía, no tiene un valor funcional.

⁸ Entendiendo el *do*₄ como el *do* central del piano según el índice acústico científico.

⁹ “Los ritmos del habla de la oración cantada”. Traducción de la autora.

reproduciría los latidos acelerados del corazón de madre e hijo (Kemler, 1983 como se citó en Cortez, 2014).



Figura 2. Pour que l'enfant qui va naître soit un fils. Cinq Incantations pour flûte seule. Motivo B (c.3).

La macroforma de esta *Incantation* podría estructurarse en dos secciones análogas y una coda final. Las secciones en las que se divide la pieza no obedecen a una concepción tradicional en la que a cada sección le corresponde un nuevo material motivico, más bien responde a las diferentes combinaciones en las que se presenta el material.

La sección 1 (cc.1-32), encabezada con la indicación *Assez vif* (bastante vivo), tiene a su vez tres subsecciones. 1a comienza con la exposición del motivo A en mib_4 . En el compás 3 los materiales motivicos de A y B se enlazan, manteniendo el mib como centro tonal en las cinco entradas de B que le proceden, siendo la última entrada de B (cc.5-7) la más inconsecuente con el prototipo motivico, que finalizando en mib_4 desemboca por segunda vez en el motivo A (mib_4).

Entre los compases 9-13 se expone nuevamente B, con la diferencia de que esta vez la sexta aumentada adquiere mayor protagonismo al estar escrita con figuración rítmica de mayor valor y además indicarse la realización del intervalo con un *portamento*, contribuyendo a la tensión del motivo, caracterizando con ello la subsección 1b. En el compás 13 el re_5 de la sexta aumentada da lugar a la presentación de A en este mismo tono, ocasionando en las sucesivas intervenciones de B mayor protagonismo de re_5 como es el caso de la extensión de dicha nota entre los compases 17-19, donde tras la indicación *élargir* (alargar) se produce un *glissando* de re_5 que deja en *standby* el ritmo frenético de esta pieza.



Figura 3. Pour que l'enfant qui va naître soit un fils. Cinq Incantations pour flûte seule (cc.17-19).

Seguidamente, tiene lugar la subsección 1c. En el compás 20 se recupera el carácter inicial con la abreviación *au Mouvt.*, dando lugar a dos entradas del motivo B con la enfatización de la sexta aumentada y dinámicas cada vez más extremas, desde *pp* hasta *ff*. *Alourdir* (pesado) señala en el texto musical el comienzo de unas secuencias derivadas de B, que abarcan desde el compás 23 al 27. Destaca tanto la ausencia de mib , como la progresión que sustituye la sexta aumentada característica de este motivo por una séptima menor en el compás 25, una novena menor en el compás 26 y finalmente una novena mayor en el compás 27, convirtiéndose en el clímax de esta primera parte. Todos estos intervalos van acompañados con *crescendos* dinámicos que subrayan aún más la tensión que se acumula en estos momentos de la pieza. Con la indicación *brusque* (violento) se polariza el frenesí que se había alcanzado a lo largo de esta sección, finalizando la misma con un mib_4 , en *pianissimo* y *sans couleur* (sin color), que funciona como anticlímax.

La segunda sección comienza también con el motivo A (cc. 33-43), esta vez tomando re_5 como centro tonal. A diferencia de las entradas anteriores de este motivo, esta es notoriamente más larga; asimismo, evita recurrir a los cinquillos como único elemento rítmico. La señalización un *peu moins vif*; *plus scandé* (Un poco menos animado; más

declamado) se aleja del efecto casi frulato que se busca al comienzo de la pieza, dando lugar a una línea más articulada que se apoya en la utilización de acentos y tenutos y en la expresa petición en el compás 40: *de plus en plus marqué* (cada vez más marcado). A pesar de la solicitud de un tempo más lento, la sucesión progresiva de valores rítmicos cada vez más pequeños ayuda a acumular la característica intensidad del movimiento. La coma (') del compás 43 marca el final del motivo.

Au 1er Mouvt., reestablece el tempo y el carácter del movimiento. Los compases 44-45 funcionan de enlace con el repetido motivo B, el análisis de estos compases será retomado más adelante. Le sigue una serie de intervenciones de B, en las que se omiten del complejo motivico el *mib*, cayendo el peso del centro tonal en *reb₄*, que se presenta de manera repetitiva, con apoyaturas de *do₄*, en grupos de valoración especial (cinquillo y septillo). La disposición de los elementos guarda cierto paralelismo con la intervención de A en esta segunda sección, donde la tensión se acumulaba de manera progresiva. La utilización del cinquillo y septillo de *reb* hace desplazar el pulso, alargando el motivo B y generando inestabilidad.

El calderón del compás 54 marca una nueva subsección del motivo B. Las sucesivas secuencias de motivos que evitan el *mib* y sustituyen la sexta aumentada del motivo, recuerdan el final de la primera sección marcada como *Alourdir*. Sin embargo, esta vez se añade el elemento cromático y se indica su ejecución en frulato. En este momento hay que recuperar los compases 44-45 ya que anticipaban esta subsección. Ambos apartados establecen *re* como centro tonal, utilizan el elemento cromático y desembocan en *mib₄*, que recupera, esta vez, el motivo B de manera similar a como era expuesto en los compases 3-7 de la primera sección, marcando el final de la segunda parte con la ausencia de dinámicas que parecen implícitas en la geografía de los septillos y novencillos, concluyendo con un *reb*.

La coda (cc.64-67) comienza con una nueva instrucción expresiva, *quasi Tromba* (casi trompeta), en la que se suceden los centros tonales de *re* y *mib* pasando brevemente por *do#*. A través del frulato y un adorno cromático alcanza el registro agudo del instrumento con las notas *la₆* y *si₆*, esta última adquiere mayor importancia, con el uso del calderón y la indicación *lunguissima* (muy largo), así como la dinámica *fff* y la expresión *sifflant* (silbado), que le ofrece un plano tímbrico no explorado durante esta *Incantation*.

De acuerdo con lo expuesto en apartados anteriores, el hombre se hace eco de su precaria condición humana y mediante el acto ritual proyecta la necesidad de contactar con esas fuerzas y poderes superiores. Como señalaba Lisón (2012), el hombre se sirve de fórmulas para acceder a esas energías superiores y utilizarlas en provecho propio. En esta *Incantation* la fórmula utilizada para obtener lo que ambiciona el título se articula a través de dos entes terrenales opuestos, significados en las notas *mib* y *re*, los cuales se desarrollan en los dos motivos analizados.

Aunque cada *Incantation* es independiente de las demás, el análisis simbólico de la primera pieza deja un rastro de los elementos que pueden personificar las fuerzas espirituales. Los cromatismos, el registro sobreagudo, el uso del frulato y la indicación *sifflant* (silbido) del plano B en la primera *Incantation* caracterizaban las fuerzas espirituales.

Tras esta conclusión se pueden encontrar numerosas referencias al plano espiritual en esta pieza. Si se reduce el material de los motivos A y B en una misma octava, salta a la vista el carácter cromático que poseen.



Figura 4. Pour que l'enfant qui va naître soit un fils. Cinq Incantations pour flûte seule. Material motivos A y B.

Asimismo, se encuentran las características de estas energías superiores en la geografía ascendente de los grupos que alcanzan el registro sobreagudo en los compases 5-6 o 61-63; en la progresión interválica de 23-27; en el frulato del motivo A de la segunda sección; y definitivamente en los compases 54-58, donde se aúnan el elemento cromático, el frulato y la sucesión de intervalos ascendentes que finalmente consiguen alcanzar el registro sobreagudo con el do₆.

De acuerdo con Hurt (2019) esta *Incantation* revela como la parte, ya sea que se repita o se expanda, está conectada con el todo y experimentan su transformación juntos. Siendo esta la misma relación armoniosa que existiría entre el microcosmos y el macrocosmos.

El encantamiento funciona como una dinamo, donde el movimiento repetitivo de los motivos va generando el plano espiritual. La repetición obsesiva de la fórmula provoca que se desdibuje el plano terrenal, donde una vez anulado, el hombre entiende que lo ha trascendido. Cuando el hombre supera los límites naturales entra en contacto con las fuerzas espirituales para transmitirles su deseo, siendo la coda (64-67) y específicamente la nota si₆ donde parece conseguirlo.

Análisis técnico y propuesta interpretativa

Cada una de las piezas que conforman *Cinq Incantations* responde a un proceso mágico, cuyo propósito final es la comunicación con las energías superiores que rigen el Universo. La interpretación de las mismas quedará supeditada a este proceso, el cual se fundamenta en la repetición de pequeñas células motílicas que funcionan como mantras.

El principal problema de interpretación de la composición es la representación de los elementos individuales como un todo unificado (Wentorf, 1984). El análisis previo nos ayuda a estructurar las cinco piezas, favoreciendo con ello la organización del estudio. El texto musical deja patente en todo momento los requisitos necesarios para conseguir la ambicionada interpretación. Los problemas técnicos surgen en los cambios de registro, en la ejecución de dinámicas extremas, en la fluctuación rítmica y en los requisitos tímbricos del texto musical.

Estas composiciones llevan al límite las posibilidades técnicas del instrumento, por lo tanto, para poder realizar una correcta interpretación no se debe pasar por alto el desarrollo técnico del instrumentista. Para paliar las dificultades que puedan surgir en *Pour que l'enfant qui va naître soit un fils* se proponen diversos ejercicios técnicos que pueden servir de guía en la preparación y estudio de la segunda *Incantation*. Mientras no se indique lo contrario los posteriores ejercicios son propuestos por la autora del presente artículo, los cuales pueden coincidir con alguno de los planteados en el amplio corpus técnico que hay de la flauta travesera.

Para que el niño que va a nacer sea un varón formula dos motivos que se fusionan y repiten de manera fluctuante, generando con ello el principal problema de ejecución de esta pieza. La notación de medida solo tiene una función orientativa, el sentir pulsativo de la composición recae en la repetición motílica, que se apoya a su vez en la articulación y las dinámicas. La velocidad de ejecución tiene que guiarse más por la indicación agógica *Assez vif* (bastante vivo) que por la estimación de 88 bpm., ya que esta última dificulta la correcta organización de los motivos. Debe primar la riqueza dinámica sobre la velocidad. El análisis preliminar facilita el estudio de la pieza, estudio que estará orientado desde lo particular a lo general, favoreciendo el proceso acumulativo final.

Antes de trabajar pasajes concretos, es recomendable realizar un estudio previo de diferentes aspectos que se desarrollan en la composición. Un elemento fundamental en esta pieza son las dinámicas, por lo que un estudio independiente de las mismas servirá de referencia para su posterior ejecución.

mf — mf < f f — f < ff ff —

mf — mf > p p — p > pp pp —

f — p — p < f f > p

pp — ff — ff > pp pp < ff

Ejercicio 1

Esta propuesta de estudio progresivo recoge todas las dinámicas que aparecen en la *Incantation*. Así se proponen dos elaboraciones de este ejercicio:

- A) Desde si₄ hasta do₄ cromáticamente, incidiendo en el tramo entre mi₄ – do₄.
- B) Realizar el mismo proceso cromático pero esta vez desde si₄ hasta do₆, prestando especial atención en re₅.

La finalidad del ejercicio es establecer los diferentes niveles dinámicos dentro de cada nota, observando el comportamiento del aire en las diferentes dinámicas y no pasando por alto en ningún momento la afinación. La indicación de tempo no es necesaria, pues se trata de experimentar con las sensaciones.

El otro eslabón esencial en la construcción de la pieza es la articulación. Se propone trabajar tres articulaciones recurrentes: el *tenuto*, el acento y el *staccato*.

Ejercicio 2

Trabajar el ejercicio desde si₄ por movimiento cromático descendente y luego ascendente. Desde mi₄ hasta do₄ se puede trabajar de manera aislada el ataque, cuidando que la emisión del aire y la articulación con la lengua estén sincronizadas.

Ejercicio 3

Las anteriores propuestas de articulación y dinámicas se pueden combinar. Estos ejercicios previos no necesariamente se tienen que realizar en una sesión de estudio, el propósito de ambos es establecer referencias a las que acudir ante futuras dificultades de ejecución.

Volviendo a la obra, el primer pasaje a trabajar son los cinquillos (cc.1-2, 7-9). La indicación *quasi flatterzunge* (casi frulato) sugiere que la articulación debe ser suave, poco definida, para generar un efecto monótono. Hay que evitar marcar el inicio de cada grupo. Por otro lado, los silencios intercalados en el pasaje tienen que tener su espacio, para crear

CINQ INCANTATIONS POUR FLÛTE SEULE DE ANDRÉ JOLIVET. UN ESTUDIO
INTERPRETATIVO A TRAVÈS DE LA SEGUNDA INCANTATION, POUR QUE L'ENFANT QUI VA
NAÎTRE SOIT UN FILS

la sensación, comentada anteriormente, de letanía sin aliento. Para interiorizar la figuración se puede estudiar sustituyendo cada nota del cinquillo por las sílabas “ra-re-ri-ro-ru” (fonema /r/ simple).



Pasaje 1. Pour que l'enfant qui va naître soit un fils. Cinq Incantations pour flûte seule (cc.1-2).

El motivo B se presenta en diversas combinaciones rítmicas, pero la gran mayoría respeta la combinación interválica del modelo.



Pasaje 2. Pour que l'enfant qui va naître soit un fils. Cinq Incantations pour flûte seule (c.4).

El estudio con metrónomo del arquetipo con diferentes figuraciones y de manera ideal combinado con el *Ejercicio 1*, facilitará su posterior ejecución.



Ejercicio 4

La manera más pragmática de estudiar el modelo es por motivos aislados. Primero sin ligaduras, ni adornos, centrandó toda la atención en el ritmo y en los *tenutos* y acentos.



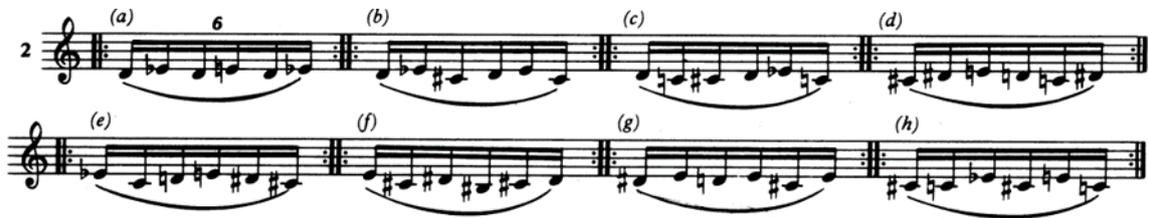
Pasaje 3. Pour que l'enfant qui va naître soit un fils. Cinq Incantations pour flûte seule (cc.21-24).



Ejercicio 5

A continuación, se le añadirían las dinámicas y finalmente las ligaduras. Cuando se dominen de manera aislada los motivos de una subsección, se irán trabajando al completo, siempre con metrónomo y aumentando la velocidad progresivamente.

Otra de las dificultades que presentan estos motivos es el uso del meñique de la mano derecha en diversas digitaciones. Para ganar independencia en este dedo y fortalecerlo se puede trabajar el siguiente pasaje de *Teoría y Práctica de la Flauta: Estudios de Perfeccionamiento*:



Ejercicio 6. Extraído de *Teoría y Práctica de la Flauta: Estudios de Perfeccionamiento* (Wye, 1988).

Otro ejercicio que se puede realizar para trabajar la independencia del meñique es estudiar cromáticamente por grupos de cuatro partiendo desde la nota mi_4 . Ambos ejercicios pueden generar tensión, por lo que se debe estudiar en intervalos cortos de tiempo y con metrónomo, buscando realizar un movimiento orgánico, sin grandes movimientos.



Ejercicio 7

La sexta aumentada es otro elemento del motivo que se tiene que tomar en consideración. En primer lugar, se estudia el intervalo con diferentes figuraciones y se combina a continuación con el *Ejercicio 1* (dinámicas), cuidando en todo momento la afinación. Una vez aclarada la distancia interválica, realizar el mismo ejercicio añadiendo el *portamento*. Maclagan (2019) define este concepto como “a sliding of the sound from one note to another”¹⁰ (p. 209).



Ejercicio 8

La autora también define *glissando*: “to slide. A special effect in music where the player connects two notes”¹¹ (p. 209). En la práctica ambos conceptos se ejecutan de la misma manera. Graf (1992), explica en su libro *Check-up* los pasos para realizar este efecto sonoro sobre una nota larga:

¹⁰ “Un deslizamiento del sonido de una nota a otra”. Traducción de la autora.

¹¹ “Deslizar. Un efecto especial en música cuando el intérprete conecta dos notas entre sí”. Traducción de la autora.

- 1) Mover la mandíbula inferior hacia delante y hacia atrás.
- 2) Levantar y bajar la cabeza.
- 3) Girar la flauta hacia dentro y hacia fuera.

La combinación de estos tres gestos a la vez provocará las variaciones en la entonación de cada nota. Por tanto, en las sextas aumentadas se buscará elevar la afinación de fa_4 de manera progresiva hasta re_5 con la combinación de estos tres movimientos.

En el pasaje de los compases 18 y 19 se pide también un *glissando*, pero a distancia de semitono.



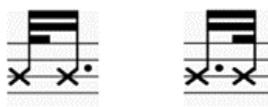
Pasaje 4. Pour que l'enfant qui va naître soit un fils. Cinq Incantations pour flûte seule (cc.18-19).

El espacio entre la primera sección y la segunda debe ser claramente contrario, un cierre con un timbre hueco (cc. 30-32) y un comienzo chirriante (c.33-34), y entre ambas partes la partitura tiene que respirar. La segunda sección presenta nuevamente el motivo del comienzo, pero esta vez más reposado y *plus scandé* (más cantado), lo que afectaría directamente a la articulación, la cual tiene que ser más definida. El estudio de este pasaje (cc.35-43) puede realizarse en primer lugar rellenando todos los silencios para aclarar el ritmo e incidiendo en la articulación, para posteriormente añadir los silencios y el frulato.



Ejercicio 9

Otro fragmento que puede crear confusión son los grupos irregulares de los compases 62 y 63. Para facilitar su ejecución primero hay que analizar que notas se repiten tanto en la subida como en la bajada, y cuales se mantienen de un grupo a otro. Se puede realizar cada uno de los grupos con diferentes ritmos, prestando atención a la digitación.



Ejercicio 10

Finalmente, establecer pequeños grupos que ayuden a estructurar el material y funcionen de puntos de apoyo.



Pasaje 5. Pour que l'enfant qui va naître soit un fils. Cinq Incantations pour flûte seule (cc.62-63).

La coda (cc.64-65) no debe ser precipitada, tiene que estirarse hasta los dos últimos compases en los que se descarga toda la energía acumulada durante la pieza, el si_6 en *fff* debe ser desagradable como marca la indicación *sifflant* y finalizar *ex abrupto*.

CONCLUSIONES

Llegado el fin de la tarea y echando la vista atrás, se ha definido la génesis del estilo musical de André Jolivet, trabando un mapa de las influencias que han contribuido a la configuración de su obra. Se ha estudiado el Primitivismo como espacio de creación y su paralelismo con la concepción estética temprana del compositor. Con este objeto, se ha establecido la noción de la música como expresión mágica y herramienta de comunicación del Ser con el Mundo, entendido desde una perspectiva metafísica o como mera interacción entre emisor (intérprete) y receptor (oyente).

A lo largo de este artículo, se han asentado las concepciones extramusicales en torno a *Pour que l'enfant qui va naître soit un fils*, segunda de las cinco composiciones que conforman las *Cinq Incantations* siendo el rito tribal significado en el título el marco de actuación. Se ha realizado una labor hermenéutica del texto musical, y se ha discernido que mediante las técnicas compositivas de la yuxtaposición y repetición de un limitado material se ofrece un espacio para evocar las imágenes propuestas en el título.

Por otro lado, se ha abordado como *Cinq Incantations* es uno de los puntos de partida de un nuevo repertorio flautístico en el que se explotan todos los recursos del instrumento. Por ello, se han examinado las dificultades técnicas presentes en la *Incantation* estudiada: registros y dinámicas extremas, técnicas extendidas, fluctuación rítmica... Se ha realizado una propuesta de ejercicios derivada de estas complicaciones técnicas.

Pour que l'enfant qui va naître soit un fils arguye la estética musical de André Jolivet en su primer periodo creativo, y a pesar de que cada una de las composiciones son independientes, los elementos que caracterizan y crean esta segunda composición se pueden extrapolar al resto de ellas.

Finalmente, se puede concluir que el intérprete es el encargado de expresar el contenido emocional. Este tiene que servirse de la investigación para educar el espíritu y poder compartir gracias a ello el imaginario propuesto por el compositor. También hay espacio para el ejecutante, que reproduce la voluntad explícita del autor en el texto musical. Por tanto, de manera ideal se debe producir una simbiosis entre intérprete y ejecutante, donde la obra respete el texto musical, pero no de manera inerte, sino reproduciendo la atmósfera primitiva y tribal, en este caso particular, que propone Jolivet.

Y es aquí, donde la propuesta interpretativa adquiere el carácter mágico defendido por André Jolivet, donde se convierte en un elemento de comunión, siendo elección personal que sea con el oyente, el Cosmos o uno mismo.

REFERENCIAS

- Andrés, R. (2012). *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Acantilado.
 Artaud, P.-Y. (1991). La flauta en la actualidad. En *La Flauta*.

- Cadieu, M. (1961). A Conversation with Andre Jolivet. *Tempo*, 59, 2–4.
<https://doi.org/10.1017/s0040298200027789>
- Cheramy, M. A. (2005). *Dwelling in the Secret: André Jolivet's Ascèses in the Context of his Life and Philosophy.pdf*.
- Collier, K. A. (2016). *Andre Jolivet 's Fusion : Magical Music , Conventional Lyricism , and Japanese Influences Network to Create Concerto Pour Flute et Piano and Sonate Pour Flute et Piano*. December.
- Cortez, M. E. (2014). *El rito y el mito como fuente de inspiración en el repertorio para flauta travesera : una propuesta de análisis desde la interpretación de la obra Cinq Incantations pour flûte seule de André Jolivet* [Pontifica Universidad Católica de Chile Facultad de Artes].
<https://repositorio.uc.cl/xmlui/bitstream/handle/11534/16497/000651022.pdf>
- Graf, P. (1992). *Check-up*.
- Gutiérrez, A. M. (2018). La mitología y el rito en el repertorio de flauta travesera. *AV NOTAS Revista de Investigación Musical*, 6, 75–94.
- Hurt, A. M. (2019). *La Spirale , Le Zodiaque , and Mana : The Convergences Between Georges Migot and André Jolivet (1932-1937)*. Université de Montréal.
- Jolivet-Erlüh, C., & Massip, C. (2021). *jolivet.asso.fr*. <http://www.jolivet.asso.fr/>
- Landreth, J. (1980). *André Jolivet: A study of the piano Works with a discussion of his aesthetic and technical principles*. The University of Oklahoma.
- Levine, C., & Mitropoulos-Bott, C. (2005). *La flauta: posibilidades técnicas*. Idea Book.
- Lisón, C. (2012). Rito, funciones y significado. *Revista Internacional Música Oral Del Sur*, 9(2), 102–153.
<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/articulos-mos/adarrum-toque-de-tambores-para-la-posesion-en-los-cultos-afrobrasilenos.html>
- Maclagan, S. J. (2019). *A Dictionary for the Modern Flutist* (Second). Rowman & Littlefield.
- Martínez, S. (2013). *El repertorio para flauta a solo del siglo XVIII al siglo XX. Historia, análisis y proyección* [Universitat de Barcelona].
<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/55991>
- Parker-Harley, J. C. (2005). *Magic and evocation in the Cinq Incantations pour flûte seule by André Jolivet* [University of Cincinnati]. https://doi.org/10.1111/j.0033-0124.1957.91_45.x
- Rae, C. (2006). Jolivet on Jolivet: An Interview with the Composer's Daughter. *The Musical Times*, 147, No.18, 5–22.
- Schiffer, B. (1975). Andre Jolivet (1905–1974). *Tempo*, 112, 13–16.
<https://doi.org/10.1017/s0040298200018829>
- Simeone, N. (2002). La Spirale and La Jeune France: Group Identities. *The Musical Times*, 143, No.18, 10–36.
- Staszak, J.-F. (2004). Primitivism and the other History of Art and Cultural Geography. *GeoJourn*, 353–364.
- Toff, N. (2012). *The flute book: A complete Guide for Students and Performers* (Third Edit). Oxford University Press.
- Tucker, B. S. (1994). *Atonality, modality, and incantation in two works for trumpet by André Jolivet, with a discussion of his technical and aesthetic principles*. The University of Arizona.
- Wentorf, R. (1984). André Jolivet, “Cinq incantations” (Nr.4). *Üben Und Musizieren*, 2, 262–267. <http://www.ruthwentorf.de/jolivet-Incantation4.pdf>

EUPHORY CONCERTO DE ADAM WESOLOWSKI: MÚSICA PARA NUEVOS TIEMPOS

EUPHORY CONCERT BY ADAM WESOLOWSKI: MUSIC FOR NEW TIMES

Javier Miranda Medina

Conservatorio Superior de Música *Victoria Eugenia* de Granada

Jose Antonio Márquez Rueda

Liceo de Música de Moguer

RESUMEN

Adam Wesolowski es uno de los grandes compositores y gestores musicales de Polonia y Europa con mayor proyección en la actualidad. Ganador de multitud de premios como el «Marshal of the Silesian Province» por la promoción y protección de los bienes culturales. Su producción artística abarca más de 100 composiciones y ha realizado multitud de grabaciones en CD. Sus piezas están grabadas, entre otras, para Radio Polonia y la Televisión Polaca y su música se oye en las grandes salas de concierto, como, por ejemplo, la Berlin Philharmonic, la Polish National Radio Symphony Orchestra en Katowice, la National Forum of Music in Wrocław, la Grand Theatre – National Opera en Warsaw, etc. Con este nuevo concierto que ha escrito queremos dar a conocer a un compositor único en el que concurren una serie de características musicales que definen su obra y su forma de vida.

Palabras clave: Adam Wesolowski; Steven Mead; Euphonium. Técnicas Extendidas.

ABSTRACT

Adam Wesolowski is one of the great composers and music managers in Poland and Europe with the greatest projection today. Winner of many awards such as the «Marshal of the Silesian Province» for the promotion and protection of cultural property. His artistic production encompasses more than 100 compositions and he has made many recordings on CD. His pieces are recorded, among others, for Radio Poland and Polish Television and his music is heard in large concert halls, such as the Berlin Philharmonic, the Polish National Radio Symphony Orchestra in Katowice, the National Forum of Music in Wrocław, the Grand Theater - National Opera in Warsaw, etc. With this new concert that he has written, we want to make known a unique composer in which a series of musical characteristics concur that define his work and his way of life.

Keywords: Adam Wesolowski; Steven Mead; Euphonium; Extended Techniques.

INTRODUCCIÓN

Adam Wesolowski (Ruda Slaska, 1980) es uno de los grandes compositores y gestores musicales de Polonia y Europa con mayor proyección en la actualidad. Ganador de multitud de premios como el «*Marshal of the Silesian Province*» por la promoción y protección de los bienes culturales. Su producción artística abarca más de 100 composiciones y ha realizado multitud de grabaciones en CD. Sus piezas están grabadas, entre otras, para Radio Polonia y la Televisión Polaca y su música se oye en las grandes salas de concierto, como, por ejemplo, la Berlin Philharmonic, la Polish National Radio Symphony Orchestra en Katowice, la National Forum of Music in Wrocław, la Grand Theatre – National Opera en Warsaw, etc. Con este nuevo concierto que ha escrito queremos dar a conocer a un compositor único en el que concurren una serie de características musicales que definen su obra y su forma de vida.

Para realizar esta investigación hemos tenido que realizar nuestro sistema de análisis y para poder comenzar el viaje hacia el encuentro de todas las herramientas que vamos a necesitar, hemos de proponer una serie de objetivos que el método de análisis que vamos a proponer debía comprender y ahondar. Éstos son los siguientes: a) Establecer el funcionamiento de la melodía principal y encontrar factores comunes que caracterizan el particular estilo del compositor; b) Establecer el comportamiento rítmico-armónico en cada sección junto con las técnicas extendidas en el instrumento; c) Determinar los patrones de acompañamiento para cada una de las partes de Euphory concerto y su estructura; d) Determinar la forma o estructura de cada movimiento del concierto; e) Definir el comportamiento de la armonía, determinando cuáles con las progresiones armónicas más comunes.

En primer lugar, se han estudiado las distintas escuelas de análisis más comunes en el gremio académico, es decir, el Sistema de Análisis Schenkeriano y el Sistema de Análisis Fenomenológico, en lo que respecta a la música erudita, clásica o académica, y el sistema de Análisis de Berklee. Al aplicar a la estética que estamos tratando en estos procedimientos hemos hallado una serie de recursos para las necesidades académicas de esta investigación.

Hemos establecido en cada procedimiento de nuestro Sistema de Análisis su origen con su objetivo y respectiva bibliografía, así, por ejemplo, en el Análisis Schenkeriano (Forte Allen, 1992, pág. 65) “es muy importante el concepto de prolongación y el estudio de las obras busca principalmente mostrar cómo la música es la decoración de una capa más simple”. Los procesos del Análisis Schenkeriano “son extensos, relativamente complejos, y, nos conducen al esqueleto de la obra, hasta el punto de ilustrar una sinfonía de Haydn, Mozart o Beethoven de mil compases es a gran escala: una arpegiación del acorde de tónica”. Un proceso en el análisis melódico de Schenker es “identificar las disminuciones melódicas con la finalidad de omitir todos los sonidos ornamentales e ilustrar en un pentagrama a dos partes los sonidos estructurales”.

El Análisis de Berklee (Nettles, 1987, pág. 12) “estudia una estética de mayor complejidad armónica y por eso retrata mediante el uso de ciertos símbolos, claras relaciones en las progresiones y sucesiones armónicas”. En nuestro caso, “la armonía es menos compleja y estos procesos resultan innecesarios” (Forte Allen, 1992, pág. 67). No obstante, fue útil conocer este lenguaje porque “ahí encontramos el concepto de dominante por extensión y nuestros autores lo utilizan en sus obras” (Forte Allen, 1992, pág. 67).

A partir de la lectura y audición de cada obra, el análisis se emprende según los parámetros unificados y explicados a continuación. Como orientación general se extienden los siguientes puntos de vista y metodológicos, es decir, Análisis Formal, Melódico, Armónico y de Acompañamiento. El ritmo de valores en la melodía, el ritmo armónico en las progresiones, los patrones rítmicos del acompañamiento, y, asimismo, el papel del ritmo en la forma y la instrumentación son procesos comunes referentes a esta investigación pues es el único elemento musical común que existe.

El análisis musical según Dionisio de Pedro (1993, pág. 48) es “el procedimiento mediante el cual se estudian detalladamente elementos musicales aislados para lograr su

comprensión en relación con un todo, y que, por lo tanto, nos puede conducir a una clasificación sistemática cuantitativa y cualitativa de estos elementos”. Estos son los parámetros de análisis aplicados a esta investigación.

Así, “la teoría musical nace de la práctica y de la necesidad de entender y explicar el funcionamiento de la música, pues por sí solos, los sonidos no constituyen la música, así como las palabras aisladas no componen un lenguaje” (García Bacca, 1990, pág. 21). *Euphory Concerto* del compositor Adam Wesolowski tiene un lenguaje musical muy preciso, que, para definirlo tuvimos que diseñar un sistema de análisis de acuerdo con esta peculiar estética. La finalidad de este capítulo es asociar al lector con los conceptos musicales en este contexto y el proceso de análisis musical diseñado para las obras que se han utilizado en esta investigación.

Según varios autores, definen forma musical como “el conjunto organizado de ideas musicales que conforma una composición. El compositor puede tanto crear una nueva como adoptar una antigua o consagrada” (Zamacois, 1960, pág. 3); como “el intento de resaltar en cada caso la esencia de la idea y de hacer comprensible, además, la coherencia histórica” (Kühn, 2007, pág. 11); o, “generalmente la manera en que está construida una obra formando un todo completo” (De Pedro, 1993, pág. 27), aunque en términos más sencillos, la forma musical, “es el orden en el que el compositor organiza las secciones de la partitura” (Bas, 1947, pág. 264). Así, nosotros ilustramos el análisis musical a partir de la forma y dentro de cada sección estudiamos el comportamiento de su estructura. Nos referimos a todos sus elementos: orden de las frases, los periodos y los subperiodos, etc.

LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS.

Podríamos definir a las *técnicas extendidas* como “aquellas que se utilizan para producir sonidos no convencionales con los instrumentos tradicionales” (Nogueroles, 2017) o como “los diferentes recursos no convencionales, o poco ortodoxos que se utilizan a partir de la vanguardia para crear nuevos sonidos, sean sonidos definidos o indefinidos” (Casas, 2019, pág. 11). También podríamos definir a las técnicas extendidas como “las diferentes maneras de tocar un instrumento que llevan a producir sonidos nuevos e inesperados” (Cherry, 2009, pág. 25).

En 2014 encontramos un trabajo de Haim Ron, *The Modern Tuba: The Evolution of the Instrument, Key Compositions and Extended Techniques*, donde encontramos una relación entre las técnicas de nueva aparición con las técnicas extendidas. Hemos de decir que las técnicas extendidas en la familia de la tuba nacen de la “necesidad ampliar el repertorio para tuba solista, llevando potenciar al máximo las virtudes de dicho instrumento” (De Vega, 2019, pág. 13) además de redescubrir todos los límites del instrumento, ya que, no fue hasta mediados del siglo XX, aproximadamente, cuando se comienza a experimentar con las características de la tuba y el euphonium.

Esto es así porque a estos instrumentos no se les veía fuera de su lugar en la orquesta o en la banda de música o en la brass band, etc., y es cuando se le reconoce un lugar fuera de estas formaciones dándoles un papel solístico cuando se comienza a experimentar todas y cada una de las posibilidades tímbricas y sonoras.

Actualmente hay varios tratados donde se nos muestra un amplio catálogo de posibilidades tímbricas y sonoras de la tuba y el euphonium. Entre ellos podemos citar *The Brass Gym*, donde además de explicarnos cómo realizar la técnica extendida, viene con un amplio catálogo de ejercicios para realizarlos.

La principal característica de las técnicas extendidas en la familia de la tuba es la rotura con la notación tradicional. Aquí se introducen nuevas formas de escritura, nuevos símbolos que tienen un gran contraste con esta escritura. Otra de las grandes características es la gran importancia que se le da a la improvisación, a los efectos sonoros que hay que realizar que vienen registrados mediante una “leyenda” en la partitura donde viene explicado perfectamente qué ha de hacer el intérprete cuando aparece esa escritura “no convencional”.

Dentro de la escritura musical que conocemos en la actualidad para tuba podemos citar, entre otras partituras: *Capriccio for solo tuba* de K. Penderecki (1980), *Encounters II* de W. Kraft (1966), *Aria di coloratura per tuba sola* de I. Lang (1984), *Alarum* de E. Gregson (1993), *Fnugg* de O. Baadsvick (1966), *Four Greek Preludes* de R. Spilman (1969), *Canto IV* de S. Adler (1974), *Gamma* de H. Zerbe (1981), *Salve Venere, Salve Marte* de J. Stevens (1990), etc., y, de euphonium podemos citar, entre otras, *Blue Lake Fantasies* de D. Gillingham (1995), *Soliloquies* de J. Stevens (2000), *Constellation* de P. Sculz (2005), *Concerto for Euphonium: Swimming the Mountain* de A. Feinstein (2005), *Euphonium Concerto* de J. Manookian (2015), *Four Dialogues for Euphonium and Marimba* de S. Adler (1978), *Euphory Concerto* de A. Wesolowski (2019), etc.

A pesar de que los compositores actuales dedican bastante tiempo a componer multitud de partituras para descubrir todas las posibilidades que tiene el instrumento, los tratados de instrumentación no tienen un capítulo específico a las técnicas extendidas.

CLASIFICACIÓN Y DESCRIPCIÓN DE LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS

“Las técnicas extendidas son un valioso recurso derivado de la búsqueda de nuevas sonoridades” (Nogueroles, 2017, pág. 20). Los compositores e intérpretes están en constante evolución y exploran en cada momento todas las posibilidades de los instrumentos buscando diferentes colores sonoros que puedan ampliar la expresión artística.

Todo el campo de las técnicas contemporáneas en la familia de instrumentos de la tuba abarca muchos aspectos diferentes de la interpretación, y para proporcionar una descripción clara de cada técnica, se utilizarán las siguientes categorías: aire, voz, labios, lengua / cavidad oral, movimiento, instrumento y digital/analógico. Estas categorías se eligieron principalmente para proporcionar un marco para la discusión, ya que cada técnica utiliza muchos aspectos diferentes del acto de ejecución.

Es vital reconocer que muchas de estas técnicas cruzan a dos o más categorías diferentes. Por ejemplo, el uso de tonos divididos podría categorizarse como una técnica que utiliza la corriente de aire, los labios y la lengua, según la forma en que el intérprete utiliza esa técnica. En lugar de crear un sistema complejo que se base en la categorización cruzada, cada técnica se discutirá en la categoría que pertenece más claramente al método principal de ejecución de dicha técnica. Lo que sigue entonces es un catálogo de técnicas contemporáneas, cada una de las cuales incluye una descripción del método de ejecución, cualquier información necesaria para el uso de dicha técnica en una composición, una breve discusión de la notación de cada técnica en la práctica común, una lista de la dificultad relativa de la técnica y una lista de piezas que demuestran la técnica en cuestión.

Con el fin de poder ver con mayor claridad todos los tipos de efectos sonoros que hemos podido descubrir a lo largo de esta investigación, hemos clasificado las técnicas extendidas en diferentes grupos, atendiendo a diferentes parámetros y basándonos en los diferentes estudios realizados por Randolph (1977), Cherry (2009), Jaureguiberry (2011), Larson (2013), Haim Ron (2014), Álvarez (2014), Lozano (2015), Antequera (2015), Nogueroles (2017), Kennedy (2016), Casey (2017), Casas (2019), de Vega (2019), entre otros, que se indican en la siguiente tabla:

TÉCNICAS EXTENDIDAS: CLASIFICACIÓN				
SONIDO DEFINIDO		SONIDO INDEFINIDO		
Afinación Alterada	Vibrato: puede ser tradicional, rápido, lento, de velocidad variable, estrecho, amplio, irregular, rítmico, de cuarto de tono, wha-wha, de diente de sierra, etc.	Ruidos vocales	Beatboxing (lip -beat)	
	Bending		Soplo	
	Trinos: tradicional, con digitación alternativa, microtonal, irregular, acelerando, ritardando			
	Trémolos: tradicional, alternando las válvulas, irregular, acelerando y ritardando.			
	Leap		Multifónicos: acordes, melodías sobre una nota pedal, unísonos	
Tonos Inestables	Frullato: normal, con medias válvulas, sonidos articulados		Gasp	
	Groul		Efecto megáfono: hablar, silbar, gruñir, cantar en el instrumento	
	Shake		Grito	
	Ataques: agresivos, delicados y desde cero	Efectos percusivos	En el instrumento: ruidos o ritmos con las válvulas, golpes en la campana, golpear la boquilla	
	Picados: doble, triple, picado rápido, irregular y ataque de lengua (Split)		Fuera del instrumento: patadas al suelo, palmas, etc.	
Alteración Tímbrica	Sordinas: straight, wah-wah, cup	Sonidos con otro tipo de boquillas	Boquilla de trombón o de tuba	
	Cambio de embocadura, sonidos con buzz, cambio de dirección de la campana		Boquilla de Saxo Barítono para la Tuba y de Saxo Tenor para el Euphonium	
	Posiciones alternas		Boquilla y tudel de Fagot	
	Tesituras extremas: nota más aguda posible y nota más grave posible			
	Alteración del instrumento		Quitar la boquilla y tocar sobre el tudel	
			Abrir la salida del agua	
Dejar uno o varios pistones a medio pisar				
Quitar alguna bomba de desagüe				
Otras	Glissando: con medias válvulas, accionando las válvulas, de armónicos, cromático, de contorno de bending	Otras	Agua	
	Doppler Effect		Slap tonguing	
	Didgeridoo Effect		El Garabato	
	Microtonos y cuartos de tono: digitaciones alternativas, deslizamiento de las bombas de afinación y tuba microtonal ¹		Efectos de resonancia: tocar con la campana dentro del piano, tocar con la campana hacia un parche de percusión o en un plato suspendido.	
	Procesado de sonidos por ordenador		Garganta cerrada	

EUPHORY CONCERTO DEL COMPOSITOR ADAM WESOLOWSKI: ORIGEN DE LA PARTITURA

El concierto está escrito por el compositor polaco *Adam Wesolowski* que se graduó con las máximas calificaciones en la *Academia de Música Karol Szymanowski* en Katowice (Polonia) donde estudió Composición con *Edward Boguslawski* y *Aleksander Lasoń* y Piano

¹ Es una tuba modificada con la que se puede tocar cuartos de tono en la tuba en todo su registro gracias al añadido de dos válvulas adicionales. El proyecto fue premiado en 2012 por la *International Tuba and Euphonium Association* (ITEA) con el premio Clifford Bewan a la «Excelencia en la Nuevas Búsquedas».

con *Wojciech Świtala*. Simultáneamente, estudió Teoría Musical, que completó dos años después.

Es miembro de la Unión de Compositores Polacos. Ha compuesto más de 50 piezas y arreglado más de 100. Sus composiciones se representan en Polonia y en el extranjero durante numerosos conciertos y festivales entre los que podemos destacar, entre otros: Festival Pablo Casals (Francia), A. Dvořák Festival (República Checa), Jan Kiepura European Festival, La Folle Journée de Varsovie Festival (Polonia), International Days de Odessa (Ucrania), AUKSO Summer Philharmonic, Silesian Tribune of Composers, Polish Film Festival en Gdynia, Festival of Virtuosity and Musical Joke, Mikołów Music Days Festival, Adam Didur Festival, New Music Festival, Classic Meets Pops (Alemania), etc.

Adam es, actualmente, el director general de una de las instituciones culturales más importantes de Polonia: *The Henryk Mikołaj Gorecki Silesian Philharmonic*.

El concierto, compuesto en mayo de 2019, está escrito para *Euphonium y Orquesta de Cuerdas* bajo el encargo del solista internacional *Steven Mead*² y estrenado el 16 de noviembre de 2019 en Katowice (Polonia) junto con la *Silesian Chamber Orchestra* bajo la dirección musical de *Robert Kabara*. Es el propio compositor quien nos dice:

I want to show in three shorts parts all fantastic possibilities of soloist and instrument. Of course, before I start creating a new piece, I'm thinking to create something new, something individual. In this piece you can find many euphoric.... Smily moments, a specially in the second part. So, that we have «Euphory Concerto». The first part introduces the pieces melody in the form of cantilena, to show the beauty of the euphonium. The second part is filled the surprising colours, sonic effects and changing rhythms, that the composer achieved by slapping the instrument's mouthpiece and goblet, accompanied by the sounds of the voice. The final part shows off the bravado melodic returns, which reinforced by changing accents create a quasi-dance-like character. (J. Miranda Medina, comunicación personal, 28 de octubre del 2020)

ANÁLISIS DEL CONCIERTO PARA EUPHONIUM & CHAMBER ORCHESTRA *EUPHORY CONCERTO* DEL COMPOSITOR ADAM WESOŁOWSKI

En este caso, nuestro estudiado compositor, realiza la partitura de una obra con una escritura tan exacta y exquisita, que pareciera el compositor instrumentista del mismo instrumento por varias razones: conocimientos técnicos, interpretativos y expresivos del instrumento, además del virtuosismo desarrollado durante la misma. A pesar de lo anteriormente mencionado, la obra sigue siendo idiomática.

La instrumentación sencilla, está escrita para euphonium solista y orquesta de cuerda, la cual no incide en la búsqueda de nuevos sonidos, sino que la sonoridad es más del estilo clásico, aunque con recursos técnicos como *con legno*, *sonidos extramusicales* (patadas en el suelo), golpear la caja de resonancia, etc. Gracias a esta sonoridad, y a la armonía más bien atonal empleada por el compositor, el euphonium y su particular sonido obtienen claramente el protagonismo de esta. La partitura para analizar será una reducción para piano e instrumento solista realizada por el propio compositor.

² Steven Mead (Bournemouth, 1962, Reino Unido) profesor de Euphonium en la Royal Northern Collage of Music de Manchester (UK) y solista internacional que ha desempeñado un papel importante para lograr el reconocimiento mundial del instrumento. Ha tocado en conciertos solistas con muchas orquestas sinfónicas, entre ellas: la Orquesta Filarmónica de Stuttgart, la Orquesta Sinfónica de Trondheim, la Orquesta Sinfónica Lahti, la Filarmónica de Helsinki, Capella Cracoviensis, la Orquesta Pops de Minneapolis, la Orquesta de Cámara de Japón y la Silesian Chamber Orchestra. Ha estrenado obras de Adam Wesolowski, Martin Ellerby, Torstein Aagaard-Nilsen, Vladimir Cosma, Goff Richards, John Reeman, Rolf Rudin y Philip Sparke, entre otros.

Primer movimiento: Andante

Con un movimiento *Andante* (figura 1), el presente movimiento analizado consta de 8 partes diferenciadas más una coda. Comienza con una *introducción*, la cual consta de 8 compases divididos en 4 + 4, buscando sonoridades elaboradas armónicamente y creando un clima que transporta al oyente a un universo de calma, para introducir así la llegada del euphonium, nuestro instrumento solista, con su particular dulzura en su sonido.

Andante ♩ = 52

Figura 1

Tras la *introducción* comienza el primer tema A (figura 2), al que llamaremos “a₁”. La presente sección ocupa los compases 9 (con anacrusa) hasta el compás 13, y se sustenta sobre la región de «do menor», aunque, con una armadura de «do mayor», teoría que se sustenta en la escritura modal.

Figura 2

El compositor escribe la melodía del instrumento solista en el registro medio del mismo (figura 3), destacando así su particular sonido. Esta melodía está acompañada por arpeggios en la mano izquierda (célula que el compositor desarrollará en secciones posteriores), al cual hemos denominado motivo “Y”, mientras que la mano derecha alterna la función armónica mediante acordes placados, con la función contrapuntística, como por ejemplo en el *segundo pulso del compás 10* hasta el *primer pulso del compás 11* (motivo “W”).

Figura 3

EUPHORY CONCERTO DE ADAM WESOLOWSKI:
MÚSICA PARA NUEVOS TIEMPOS

Al sujeto melódico usado en esta sección lo hemos denominado motivo “X”, que, al igual que el motivo “Y”, se utilizará posteriormente.

La segunda sección (figura 4) se desarrolla durante los compases 14 al 17, donde el maestro Wesolowski utiliza un nuevo motivo melódico, aunque el acompañamiento continúa con el mismo formato anteriormente utilizado.

Figura 4

Tras esto, el compositor realiza la primera variación del primer tema (figura 5), ocupando los compases 18 al 25, sección a la que hemos llamado “a₁”. Durante el desarrollo de esta nueva parte, el piano ocupa el plano melódico, aunque, sin variar el formato utilizado anteriormente en la mano derecha (acordes placados), así como la mano izquierda, que continúa realizando su función armónica mediante arpeggios ascendentes (“Y”). El instrumento solista ahora intercambia el papel protagonista con el piano, donde ahora realiza una función contrapuntística, aunque siguiendo en un primer plano sonoro.

Figura 5

Tras estas secciones, el compositor nos lleva a un *punteo modulante* (figura 6) desde los compases 26 al 34, donde, en este caso el piano, interpreta una melodía en la voz superior de cada acorde placado (recurso utilizado durante todo el puente), acompañado por un bajo desplazado un pulso, creando una sonoridad tan especial como sorprendente, donde se puede apreciar auditivamente la fusión armónica ejecutada desde la armonía de origen hacia la de destino, acabando esta sección de transición en *pp*, con un clima de más paz sonora aún si cabe.

Figura 6

La segunda variación (figura 7) del tema A (a_1^2) ocupa los compases 35 (con anacrusa) hasta el compás 44 tercer pulso, donde el instrumento solista ejecuta la melodía anteriormente presentada, aunque ocupando un registro medio-bajo del instrumento, mientras que el instrumento acompañante realiza su función usando un motivo similar al de la introducción (z_1), aunque con alguna variación.

30

Euph.

Pno.

pp

p

p

Ped.

Ped.

Ped.

5

Figura 7

Cabe destacar, en el compás 37 (figura 8), el uso de una de las técnicas extendidas: los multifónicos.

36

Euph.

Pno.

mp

p

sing:

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Figura 8

Una vez finalizada esta segunda variación, el compositor nos presenta de nuevo la primera variación (figura 9), prácticamente sin ningún cambio a destacar, con excepción del último compás, donde nos encontramos un arpeggio desde el fa_2 (nota más grave del instrumento solista en el ámbito de esta obra) hasta el mi_b_3 , nota y lugar donde comienza la última variación del presente movimiento.

45

Euph.

Pno.

mf

mf

con pedale

6

come prima

Figura 9

Tras el proceso musical anteriormente mencionado, nos encontramos la última variación, " a_2^1 " (figura 10), donde el maestro polaco intercala variaciones de dos motivos anteriormente ejecutados: el primer motivo, de " a_2 ", lo encontramos durante los compases

EUPHORY CONCERTO DE ADAM WESOLOWSKI:
MÚSICA PARA NUEVOS TIEMPOS

54-57 y, tras esto, dos variaciones del motivo “x” a las cuales llamamos “x₄” (compases 58 y 59), y “x₅”, que ocupa desde el cuarto pulso del compás 59 al 61.

The musical score for Figure 10 consists of two systems. The first system covers measures 54 to 57. Measure 54 is marked with a box containing the number '8'. The Euphonium part begins with a melodic line marked *püüf*. The Piano part provides accompaniment, also marked *püüf*. The second system covers measures 58 to 61. Measure 58 is marked with a box containing the number '9'. The Euphonium part continues with a melodic line, marked *mp* and *dim.*. The Piano part continues with accompaniment, marked *mp* and *dim.*. The score includes performance markings such as *rall.* and *sing.* and a *Ped.* marking at the end of the system.

Figura 10

Una vez acabada la presentación del motivo musical con todas sus variaciones, concluimos el movimiento con una *coda*, durante la cual el instrumento solista ejecuta multifónicos sobre un pedal de fa₂ (figura 11)

The musical score for Figure 11 shows a single system for the Euphonium part, covering measures 60 and 61. Measure 60 is marked with a box containing the number '60'. The Euphonium part features a melodic line with dynamics like *p* and *püüf*. Performance markings include *rall.* and *sing.*

Figura 11

mientras que el instrumento acompañante realiza su función con el mismo motivo rítmico que en la introducción “Z”, intercalando con otro de los motivos más recurrentes del presente movimiento, el motivo “Y”.

Tras todo el desarrollo cadencial, es tan destacable como de especial interés el final, donde el euphonium (figura 12) ejecuta un do₃, en *p*, con *diminuendo* y *calderón*, entendiéndose este recurso compositivo como “*perdiéndose*”, mientras el piano mantiene la sonoridad ejecutada en el compás 65, hasta que el cimbreo de sus cuerdas realiza una función más armónica manteniendo así los armónicos del acorde en el piano junto con los del euphonium.

Figura 12

Segundo movimiento: “Allegretto con umore”

El presente movimiento no tiene una forma definida, aunque se ha estructurado en cuatro grandes secciones, según los recursos técnicos utilizados. Estas secciones son: *Primera Sección «A»*: Compases 1 al 61, donde el compositor únicamente realiza recursos extramusicales (técnica extendida del instrumento); *Segunda Sección «B»*: Compases 62 al 96, sección donde Adam Wesolowski recurre únicamente al sonido del instrumento; *Tercera Sección «C»*: Compases del 97 al 129. Aquí, el compositor utiliza los dos recursos anteriores; los elementos musicales y extramusicales; *Cuarta Sección «D»*: Compases del 130 al 152: Al igual que en la anterior sección, se mezclan los dos elementos anteriormente mencionados, aunque en este caso, se puede observar una clara diferencia en la temática musical.

La primera sección “A” contiene únicamente elementos extramusicales. Aunque no tiene una forma definida, lo hemos estructurado, según la variación rítmica desarrollada de los compases 1 y 2 (posteriormente llamada “x”).

Allegretto con umore ♩ = 100

× - uderzenie dłoni w ustnik (niski i wysoki dźwięk) / hit in the mouthpiece by hand (low and high sound)
 / - szept z wypuszczaniem powietrza na sylabie: f-a / whisper with letting out air on syllable: f-a
 ◇ - uderzenie palcem w instrument / hit the instrument by finger
 ● - beatbox: bardzo krótkie staccato na dźwiękach / beatbox: very short staccato on the sounds
 sempre ad libitum

Foot: można grać bez tupnieć / you can play without stamps
 tupniecie nogą o podłogę / stamp your foot on the floor

Figura 13

El esquema formal sería el siguiente:

Nombre de Sección	Compases en partitura	Observaciones
A	1-2	Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound) ³

³ Golpear en la boquilla con la mano (sonido bajo y alto). (Traducción propia)

EUPHORY CONCERTO DE ADAM WESOŁOWSKI:
MÚSICA PARA NUEVOS TIEMPOS

A1	3-4	
A	5-6	Whisper with letting out air on syllable: f-a ⁴
A2	7-8	Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound) Whisper with letting out air on syllable: f-a
Nexo	9	
A	10-11	Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound)
A3	12-13	Hit the instrument by finger ⁵
A4	14-15	Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound)
A5	16-17	Whisper with letting out air on syllable: f-a
Nexo	18-19	Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound)
A5	20-21	Whisper with letting out air on syllable: f-a Hit the instrument by finger
A6	22-23	Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound) Hit the instrument by finger
A7	24-25	Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound) Hit the instrument by finger
A7 ₁	26-27	Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound) Whisper with letting out air on syllable: f-a
A7 ₂	28-29	Hit the instrument by finger Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound)
Nexo	30	Hit the instrument by finger
A	31-32	Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound) Whisper with letting out air on syllable: f-a
A8	33-34	Hit the instrument by finger Aparece el primer elemento puramente musical
A	35-36	Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound)
A9	37-38	Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound)
Nexo	39	Hit the instrument by finger Elemento musical
A11	40-41	Primera variación “quasi” íntegramente musical
A10	42-43	Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound) Whisper with letting out air on syllable: f-a
A11	44-45	Primera variación íntegramente musical
A11	46-47	Hit the instrument by finger
Nexo	48-49	Whisper with letting out air on syllable: f-a (c. 49)
A10	50-51	Elemento musical Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound)
A12	52-54	Whisper with letting out air on syllable: f-a Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound) Whisper with letting out air on syllable: f-a

⁴ Susurro dejando escapar aire en la sílaba: f-a. (Traducción propia)

⁵ Golpear el instrumento con el dedo. (Traducción propia)

A13	55 - 60	Hit the instrument by finger Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound)
nexo	61	Hit the instrument by finger Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound) Whisper with letting out air on syllable: f-a Hit the instrument by finger

Vemos, como primer ejemplo de este esquema formal de la primera sección, los compases 25 a 30 del segundo tiempo *Allegretto con umore* del *Euphory Concerto* del maestro polaco Adam Wesolowski (figura 14):

The musical score for Figure 14 shows the Euphonia (Euph.) and Piano (Pno.) parts for measures 25 to 30. The Euphonia part is in bass clef and features a complex rhythmic pattern with 'x' marks indicating specific sounds. Dynamic markings include 'f-a' and 't'. The Piano part is in treble and bass clefs and shows mostly rests.

Figura 14

Vemos, como segundo ejemplo de este esquema formal de la primera sección, los compases 55 a 60 del segundo tiempo *Allegretto con umore* del *Euphory Concerto* del maestro polaco Adam Wesolowski (figura 15):

The musical score for Figure 15 shows the Euphonia (Euph.) and Piano (Pno.) parts for measures 55 to 60. The Euphonia part is in bass clef and features a rhythmic pattern with 'x' marks. The Piano part is in treble and bass clefs and shows mostly rests.

Figura 15

Segunda sección (Sección B): "Beatbox Allegro"

La presente sección está compuesta mayoritariamente empleando recursos únicamente sonoros, a excepción de los compases 67, 69, 74, 75, 77, 78, 81, 83 y 96, los cuales serán analizados posteriormente.

Introducidos por el piano (Figura 16), en el compás 61 comienza la segunda sección del movimiento actualmente estudiado. Con un comienzo tético y en tesitura grave, el instrumento solista realiza el patrón rítmico del inicio, aunque, una vez más, el compositor lo realiza realizando una variación del modelo rítmico (cuarto pulso del compás 63).

EUPHORY CONCERTO DE ADAM WESOŁOWSKI:
MÚSICA PARA NUEVOS TIEMPOS

61 ta **6** Beatbox Allegro ♩ = 116

Euph.

Pno.

- szept z wypuszczaniem powietrza na sylabie: f-a
- whisper with letting out air on syllable: f-a

Figura 16

Tras esto, se puede observar (figura 17) un período de transición desde el compás 65 hasta el 83 que está formado por motivos independientes (o fracciones del modelo anteriormente variado) sin ninguna relación entre ellos. Dichos motivos han sido identificados como: “q” (Compás 65), “r₁” (compás 66), “u₂” (compás 67), “q” (compás 68) y de nuevo “u₂” en el compás 69.

4

66 **7**

Euph.

Pno.

m.s. m.d. simile m.s. m.d. simile

Figura 17

Tras esto, Wesolowski (figura 18) hace ejecutar por primera vez el tema B (que se desarrollará posteriormente), aunque es interrumpido por un nuevo período de transición, con una duración de cuatro compases basados rítmicamente en el inicio de la sección (75-78), para volver a ser el protagonista de los compases 79 al 81. Luego de todo este período de incertidumbre temática y sonora, y tras un nuevo nexo de dos compases (82 y 83), el compositor, ahora sí decide desarrollar el tema “B” anteriormente mencionado.

76

Euph.

Pno.

81

ta ta

8

m.s. m.d.

Figura 18

Como sucede en el primer movimiento, donde la estructura principal es una especie de tema con variaciones, en este segundo movimiento de *Euphory Concerto*, y más en concreto, en esta sección, tras presentar anteriormente la subsección b, nos encontramos variaciones de la misma en los compases 84 al 96.

La primera variación (figura 19) de “B” (b_1) es ejecutada durante los compases 84 al 86, que, aunque en un primer momento de estudio se puede apreciar como una repetición del modelo principal, en el último compás de la variación cabe destacar el cambio de dirección melódica que realiza el instrumento solista, donde ahora en vez de un re_2 , asciende a un mi_3 para ejecutar eficazmente el cambio de registro en el que se desarrollará la segunda variación.

86

Euph.

Pno.

m.s. m.d.

Figura 19

Durante los compases 87 al 89 tiene lugar la segunda variación (b_2), donde el piano realiza prácticamente el mismo sujeto rítmico, pero que el euphonium ejecuta el modelo una cuarta justa ascendente y con una leve variación en el final.

Tras esto, el compositor (figura 20) de nuevo recrea en una tercera variación, un nuevo cambio de registro, el cual es notable en el compás 92, donde la figuración anteriormente

realizada en el compás 89, ahora se desarrolla en un ámbito más agudo. Este proceso de construcción con cambios de registros notablemente más agudo es realizado claramente para obtener un punto de tensión (más melódica y rítmica que armónica), el cual llegará a su punto culminante en el compás 92 para así realizar el proceso de distensión o descomposición en el próximo modelo de variación.

La última variación del tema anteriormente estudiado sucede durante los compases 93 al 96, donde el piano claramente realiza un cambio de registro en la mano derecha para así volver al registro central, donde viene realizando su función armónica y rítmica durante todo este movimiento.

The image shows a musical score for Euphonium (Euph.) and Piano (Pno.) from measures 90 to 96. The Euphonium part (bass clef) features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets (marked '3') in measures 90, 91, 92, 93, 94, and 95. In measure 96, it plays a half note 'fa' (F) and rests. The Piano part (treble and bass clefs) provides harmonic support. In measures 90-91, the right hand plays quarter notes, and the left hand plays half notes. In measures 92-93, the right hand has rests, and the left hand plays half notes. In measure 94, the right hand has rests, and the left hand plays quarter notes. In measure 95, the right hand plays quarter notes, and the left hand plays half notes. In measure 96, the right hand has rests, and the left hand plays half notes. A circled number '9' is placed above the Euphonium staff in measure 94.

Figura 20

Durante los compases 97 al 129 se ubica la parte C, o tercera sección, en nuestro análisis. En esta sección, el compositor polaco realiza una alternancia tanto en recursos técnico-compositivos como rítmicos de las secciones anteriores. Esto se puede reflejar en los cuatro primeros compases, donde Wesolowski realiza un formato de 2+2, donde, en el más particular modelo de los compases 97 y 98, recurre al motivo rítmico de «A», y a su vez, intercala en el primer compás el elemento sonoro musical y el extramusical en el compás 98. (figura 20)

Tras esta introducción, nos encontramos en la primera subsección del presente bloque, el cual consta de cinco compases (101 al 105). Aquí se puede apreciar, en el compás 101, un compás a “solo piano” para introducir al euphonium, que realiza de nuevo una variación del tema inicial, aunque ahora por ampliación del modelo “w” (véase compás 1) e interrumpido por un compás en silencio (sujeto “n”), donde el piano vuelve a realizar el compás introductorio anteriormente mencionado.

Tras de todo este proceso, tenemos una variación del tema inicial del movimiento (ahora “a₁’”), el cual es sucedido durante los compases 110 y 111 por el motivo “b₁” que, a su vez, está incompleto porque ha sido interrumpido por el modelo “n₁”. Tras este proceso de inestabilidad formal, el compositor polaco continúa con una nueva variación del tema

B, ahora llamado “b₁”, que desemboca en un nexo, para realizar la segunda variación del presente tema B (ahora “b₂¹”).

Esta segunda variación (figura 21), tiene la particularidad del añadido extra-musical, como se refleja en el compás 120, donde el motivo melódico es acompañado por un motivo rítmico “no sonoro” (que no sale del instrumento), en este caso el ruido ocasionado del golpeado del pie contra la tarima. Al igual sucede en la siguiente variación, “b₃¹”, en el compás 123 y en “b₄¹”, durante los compases 126 y 127.

Figura 21

Tras esta sucesión de variaciones intercaladas por varias subsecciones “no temáticas”, se puede apreciar un nexo basado nuevamente en el motivo del inicio, donde el compositor emplea ahora todos los elementos empleados anteriormente. En el piano, encontramos el elemento fónico “fa” además del acompañamiento rítmico y armónico que emplea, mientras que en el instrumento solista, el motivo rítmico del “a” inicial es interrumpido en el cuarto pulso de cada compás del presente elemento de cohesión por el efecto del “pie contra la tarima”. Al igual que sucede en la tercera sección, podemos encontrar tanto elementos musicales como extramusicales en este cuarto y último bloque del presente movimiento.

La cuarta sección (figura 22) de este “*Allegretto con umore*” (D), sucede durante los compases 130 al 147 y está dividida en cinco subsecciones, algunas desarrolladas anteriormente, más concretamente de la Sección B, y otras de material nuevo, como estudiaremos a posteriori.

Figura 22

La primera subsección (“c₁”) se desarrolla en los compases 130 al 134, la cual es una progresión descendente de la célula que hemos llamado “m”, y está acompañada por un pedal de mi₅ en la mano derecha, el cual sucede en los pulsos 1º y 3º, mientras que la mano izquierda realiza una progresión de negras y silencios descendentes en los pulsos 2º y 4º,

realizando así un sujeto rítmico de dos corcheas-negra, contra el sujeto realizado por el instrumento solista tresillo-corcheas (Figura 22). Toda esta progresión es interrumpida por un nexo de dos compases basados en el motivo rítmico inicial, el cual desemboca en la siguiente subsección.

La segunda de estas subsecciones es una clara variación de “b₂”, a la que hemos llamado “b₂¹” y, tras esto, una variación de “b₃”, que hemos llamado “b₃¹”. La tercera de las variaciones del material presentado en secciones anteriores es la basada en “b₁”, a la que hemos llamado “b₁²”.

Después de las variaciones sobre temas “antiguos”, el compositor decide realizar una nueva variación del tema novedoso en este cuarto bloque. Esta es ejecutada por el instrumento solista durante los compases 145 al 147 (figura 23) y, al igual que en la subsección de origen, el euphonium realiza una progresión descendente mientras es acompañado por el piano, que nuevamente realiza al igual que el solista una progresión descendente, aunque ahora en ambas manos.

14

The musical score for Figure 23 shows measures 143 to 147. The Euphonium (Euph.) part is in the bass clef and features a descending melodic line with triplets of eighth notes. The Piano (Pno.) part is in the grand staff (treble and bass clefs) and provides accompaniment with chords and moving lines in both hands. Dynamics markings include 'm.d.' and 'm.s.'

Figura 23

Para finalizar (figura 24) este segundo movimiento, el compositor polaco incluye una *coda* que ocupa los compases 148 hasta el final, donde el instrumento solista concluye con una clara insistencia en el tresillo de corcheas, que en el tema principal era la primera célula rítmica existente, pero ahora son sucedidas unas de otras creando una progresión “*quasi cadencial*” para una *coda*, pero con el claro objetivo de desembocar en una *codeta*, basada nuevamente en el tema inicial de “A”.

The musical score for Figure 24 shows measures 149 to 152. The Euphonium (Euph.) part concludes with a triplet of eighth notes. The Piano (Pno.) part provides accompaniment with chords and moving lines in both hands. Dynamics markings include 'f' and 'a'.

Figura 24

Tercer movimiento: “Presto con fermezza”

La forma del presente movimiento la podemos dividir en seis grandes secciones siguiendo la siguiente estructura: Introducción-A-B-A₁-B₁-A₂

La primera sección (figura 25) ocupa los compases del 1 al 53 y se puede dividir en tres subsecciones que, se irán desarrollando. Estas son: Introducción, “A”, desarrollo del tema “A”. La introducción se desarrolla durante los compases 1 al 20, la cual comienza presentando únicamente el motivo rítmico con la misma nota, en este caso será la nota “la”, aunque, en el compás 14 se presenta la tercera del centro tonal del modo principal “La Eolio”, además de la aparición por primera vez de células rítmicas en las partes débiles del 6/8, creando así cada vez más tensión. Tensión que más tarde resuelve en un silencio de blanca (compás 20), para dar así comienzo del primer tema.

Presto con fermezza ♩ = 96

Figura 25

La primera sección temática (figura 26) se ejecuta durante los compases 21 hasta el primer pulso del compás 35. En este momento toma valor el instrumento solista, con una interpretación hábil, virtuosística y habilidosa en la que se pone en valor recursos técnicos como el “doble picado” y el “triple picado”. El tema sucede mediante una combinación de ritmos, en este caso 6/8 y 2/4, y en algunos casos 1/4, así como 7/8, dando así una sensación de “inestabilidad” en el oyente.

Figura 26

En cuanto a la armonía, cabe destacar el uso del séptimo grado sin sensible, característico del centro tonal en el que se desarrolla la temática de la presente sección, esto lo podemos ejemplificar en el segundo pulso del compás 22. Para concluir la presentación del tema actualmente estudiado, el compositor polaco realiza por primera vez una escala ascendente en el compás 34 para resolver así en el desarrollo del primer tema de la presente sección. A su vez, durante el desarrollo de este primer tema “A”, se puede observar como el pianista (figura 27) debe ejecutar por primera vez en este movimiento recursos extramusicales, el compositor lo define como: *tupniecie noga o podloge stamp your foot on the floor*⁶.

⁶ Toca tu pierna o estampa tu pie contra el suelo. Traducción propia

EUPHORY CONCERTO DE ADAM WESOLOWSKI:
MÚSICA PARA NUEVOS TIEMPOS

Figura 27

Cabe destacar como recurso técnico compositivo en el desarrollo de este tema, las continuas escalas ascendentes realizada en los pulsos de 2/4, mientras el ejecutante realiza el recurso extra-musical anteriormente mencionado. La subsección actualmente analizada concluye con varios compases donde el solista carece de acompañamiento, realizando una sucesión de escalas ascendentes para desembocar en un si_4 (nota más aguda hasta ahora), donde el piano realiza un motivo rítmico de tres corcheas sobre la nota sol (de nuevo un séptimo grado sin sensible, pero ahora con la tercera del acorde en el instrumento solista), mientras que en la mano derecha tenemos de nuevo escrito un elemento extra-musical. El cual el autor lo define así: *hit in the resonance box*⁷(figura 28)

Figura 28

Tras esto, el compositor comienza la siguiente sección B (compases 54 al 82), con la orquesta, o en este caso el piano, como solista, ejecutando el tema a hasta el compás 61, donde esta parte solista es sucedida por una nueva sección “A₂”, aunque en este caso con un distinto centro tonal: *Lab Lidio*⁸. En esta segunda subsección solista, ahora la melodía, con algunas variaciones sobre el tema a, cambia drásticamente la dinámica, en este caso en *p*.

El siguiente motivo melódico o subsección, (figura 29) trata de un tema contrastante escrito en 8/8 y con centro tonal en do eolio, donde el piano realiza un motivo rítmico y melódico en forma de *ostinato*, sobre el cual el instrumento solista realiza la función armónica, en *staccato* y con un ritmo inestable en relación con el acompañamiento que realiza el piano. Dicha sección acaba nuevamente, tal y como ocurre en las secciones anteriores, con una escala ascendente hacia la nota si_4 , en crescendo hacia *ff*. La siguiente sección es una especie de “tema con variaciones” basado en el tema “A”. A esta nueva sección la llamaremos A₁, la cual se desarrolla durante los compases 83 al 140.

⁷ Golpear en la caja de resonancia. Traducción propia

⁸ La bemol lidio y do eolio comparten armadura, pero no comparten centro tonal.

Figura 29

La melodía la ejecuta el instrumento acompañante, el cual toma del tema de origen la alternancia entre los compases de 6/8 y 2/4, con la diferencia de que, para terminar la sección, Adam Wesolowski concluye dicha parte con cuatro compases de 7/8. Armónicamente, el centro tonal vuelve a ser como el de origen: *La eolio*.

La primera variación del tema se encuentra durante los compases 93 al 100, con la particularidad de que ahora el compositor polaco combina tanto el motivo rítmico originario, como las escalas ascendentes del desarrollo del propio tema durante la primera sección, pero, esta vez, en el instrumento acompañante, hasta que en el compás 98, tanto el instrumento acompañante como el solista, lo ejecutan en común. Como elemento de cohesión en las variaciones 1 y 2, el compositor polaco realiza un puente con 7 compases de duración, durante los cuales, alterna además dos modos: el *Do Jónico* y el *Do Mixolidio*⁹.

Este puente será ejecutado por el piano. Durante el mismo, además de la novedad anteriormente mencionada, combina también el golpeo sobre la tapa de resonancia, combinando así dos novedades no encontradas hasta ahora en la obra estudiada: la alternancia entre dos modos distintos combinadas con elementos extramusicales. (figura 30)

Figura 30

La segunda variación viene precedida por un nexo del instrumento solista, el cual encontramos en el segundo y tercer pulso del compás 107 acompañados nuevamente por el golpeo en la tapa de resonancia del piano. La presente subsección tiene *La eolio* de nuevo como centro tonal, y está acompañado por la misma figuración rítmica y melódica de la parte originaria, aunque con alguna leve variación. Tras esta variación, el compositor vuelve a recurrir al desarrollo del tema “A”, tal y como aparece la primera vez en la primera sección.

La siguiente sección “B₁” ocupa los compases 141 al 163 (figura 31) y está compuesto por dos subsecciones: “a₂”, nuevamente tomado de la sección “B”, además del tema contrastante, en el cual se sustenta la variación, y, por ello, la sección pasa a ser una variante de la segunda sección.

⁹ La diferencia es que en el *Do Mixolidio* el *Si* es *bemol*.

EUPHORY CONCERTO DE ADAM WESOLOWSKI:
MÚSICA PARA NUEVOS TIEMPOS

Figura 31

En el tema contrastante, de nuevo escrito en 8/8, encontramos una leve variación entre el compás 77 y el 156: anteriormente la figuración del solista era $\dot{\downarrow}$ $\underline{\text{♩}}$ — mientras que ahora, $\underline{\text{♩}}$ $\underline{\text{♩}}$ $\underline{\text{♩}}$ $\underline{\text{♩}}$ — además de la diferencia entre los compases 78, donde la figuración era $\underline{\text{♩}}$ $\underline{\text{♩}}$ $\underline{\text{♩}}$ — mientras que ahora $\underline{\text{♩}}$ $\underline{\text{♩}}$ $\underline{\text{♩}}$ —. Tras esta subsección el compositor polaco vuelve a utilizar un puente como elemento de cohesión con destino a la siguiente gran sección, basado en la introducción, pero con un nuevo centro tonal: *Do eolio*. Así, la siguiente sección, A₂, ocupa los compases 173-230 y se presenta con la tercera variación del tema “A”, donde el instrumento solista “sufre” una leve variación melódica con respecto al tema de origen.

Adam Wesolowski, a partir de aquí, desarrolla la cuarta variación del tema, donde aparece por primera vez un nuevo recurso musical: *slaps or hit the instrument by finger*¹⁰, el cual ejecuta el tema con una leve variación sustituyendo los tresillos de corcheas del compás 22, por dos corcheas, como se puede observar en el compás 182 (figura 32). Además de la diferencia existente entre el compás 24 (en 2/4 y con tresillos de corcheas) y el compás 184 ahora en 3/4, con esta figuración $\underline{\text{♩}}$ $\underline{\text{♩}}$ $\underline{\text{♩}}$ —.

Figura 32

Tras esta nueva sección de variantes sobre el primer tema, el compositor propone de nuevo un puente como nexo de unión entre la tercera variación del tema y la siguiente sección. Dicho tema de transición ocupa los compases 189 y 195.

La siguiente subsección procede del tema de origen, sin ninguna variación aparente, ocupando los compases 196 al 203 y, tras esto, el compositor polaco nos propone de nuevo la segunda variación del tema, el cual presenta alguna leve variación sobre el tema 2.

Para finalizar esta temática de motivos en forma de variación, Wesolowski nos hace interpretar la última variación (figura 33), la cual ocupa los compases 212 a 219. Dicha variación, tiene una dinámica de *fff*, con carácter de “*finale virtuosístico*”, la cual sustituye el

¹⁰ Golpea o golpea el instrumento con el dedo. Traducción propia.

primer compás del motivo (antes en 6/8 y ahora en 7/8), sustituyendo el segundo pulso del tema original por dos, regentando estos tiempos por dos tresillos de corcheas, y volviendo a *La eolio* como centro tonal.

212 **26**

Euph. *fff* 3 3

Pno. 1) tupniecie (stamp)

Figura 33

A modo de *coda*, el compositor polaco utiliza insistentemente el primer compás de la quinta variación, sucedido por una escala ascendente de semicorcheas en el siguiente compás. Una progresión descendente que ocupa los compases 220 al 223, siendo los dos últimos repetidos en los compases 224-225 y 226-227, aunque sucedidos por una progresión de escalas de semicorcheas ascendentes con centro tonal en *Do Jónico* hasta llegar a la nota 2, tanto en el instrumento solista como en el acompañante, dando una sensación de final “no conclusivo”, ya que el principal centro tonal del presente movimiento es *La eolio*, sin embargo, el compositor lo finaliza en *Do jónico*. (figura 34)

227

Euph. *f*

Pno. *sf* 1)

Figura 34

CONCLUSIONES

En definitiva, se podría concluir que *Euphory Concerto* del compositor Adam Wesolowski es una partitura con multitud de contrastes. Desde un punto de vista estructural ésta contiene tres movimientos ampliamente diferentes entre ellos. El primero es una hermosa melodía, una cantilena, lenta compartida entre solista y orquesta. Explora el rico sonido lírico del euphonium en el escenario más romántico. El segundo movimiento es el más original y atrevido, y felizmente hemos descrito este movimiento como el movimiento *beatbox*. El movimiento final es un virtuoso *tour-de-force* con escalas rápidas, doble picado y motivos contrastantes utilizando en los dos últimos movimientos las técnicas extendidas sobre el instrumento y el piano.

REFERENCIAS

- Antequera, M. (2015). *Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos 30 años del ámbito musical español* (Tesis doctoral). Universidad de la Rioja.
- Bas, J. (1947). *Tratado de la Forma Musical*. Ricordi americana, SAEC, Buenos Aires (Argentina), Traducción de Nicolás Lamuraglia.
- Casas, J. L. (2019). *Las técnicas extendidas en la Tuba. Catálogo y aplicación interpretativa*. Conservatorio Superior de Música de Jaén. Trabajo fin de Estudios. Jaén
- Cherry, A. K. (2009). *Extended Techniques in Trumpet Performance and Pedagogy* (Doctor of Musical Arts). Division of Research and Advanced Studies of the University of Cincinnati.
- De Pedro, D. (1993). *Manual de Formas Musicales*. Real Musical. 5ª edición de 2004.
- De Vega, S. (2019). *La expansión del repertorio de tuba mediante la incorporación de técnicas vanguardistas: Una aproximación a través de la obra Extreme Tuba*. Trabajo fin de Estudios. Madrid.
- Forte, A. (1992). *Introducción al Análisis Schenkeriano*. Editorial Labor, Barcelona.
- García, J. D. (1990). *Filosofía de la Música*. Anthropos Editorial del Hombre. Barcelona
- Haim Ron, N. (2014). *The Modern Tuba: The Evolution of the Instrument, Key Compositions and Extended Techniques*. Listaháskóli Íslands.
- Kühn, C. (2007). *Tratado de la Forma Musical*. Mundimúsica Ediciones, SL. Madrid
- Nettles, B. (1987). *Harmony*. 4 Vol. Berklee College of Music. Boston (USA)
- Nogueroles, E. (2017). *El uso de las técnicas extendidas y Efectos sonoros en la tuba contemporánea: una aproximación a la realidad*. Universidad Politécnica de Valencia. Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte. Máster Universitario en Música. Valencia.
- Pilafian, S., & Sheridan, P. (2005). *The Brass Gym* (1st ed.). Dustin Wright.
- Randolph, D. (1977). *New Techniques in the avant-garde repertoire for solo tuba* (Doctor of musical arts). The University of Rochester, New York. (EE. UU);
- Zamacois, J. (1960). *Curso de Formas Musicales*. Manuales Musicales. Ed. Labor, Barcelona.

GUÍA PARA EL PERCUSIONISTA RUDIMENTAL

GUIDE FOR THE RUDIMENTAL PERCUSSIONIST

Alejandro Navarro Lara
Conservatorio Superior de Música *Rafael Orzoco* de Córdoba

RESUMEN

Este trabajo es una revisión del Trabajo Fin de Estudios del autor: *Guía para el percusionista rudimental*, presentado en el Conservatorio Superior de Música «Rafael Orozco» de Córdoba. Busca ofrecer una guía para el percusionista interesado en introducirse en el mundo de la percusión rudimental. Para ello se hace uso de la investigación interpretativa a la hora de hablar de la técnica y del vocabulario musical común en el estilo, realizándose a su vez una pequeña revisión de la literatura con los libros, métodos y obras más usadas en la tradición de este estilo musical. Además, se acompaña de una pequeña contextualización socio-histórica de los orígenes de este género en EEUU, así como de una introducción sobre los instrumentos más usados en él. Finalmente, se expresa una breve reflexión en la que se compara la cultura estadounidense con la europea y se piensa en la aceptación que podría tener este tipo de música en nuestra sociedad y nuestros conservatorios.

Palabras clave: Percusión, Estados Unidos, Rudimentos, Caja, Técnica, Métodos.

ABSTRACT

This work is a revision of the Final Degree Project by the author: *Guía para el percusionista rudimental* (Guide for the rudimental drummer), presented at the Conservatory of Music 'Rafael Orozco' in Cordoba. It intends to be a guide for the drummer and percussionist interested on rudimental percussion. For this purpose, it is used the interpretative phenomenological analysis to talk about the technique and the usual musical vocabulary in style, making a little literature revision about most used books, methods and pieces in its tradition. Furthermore, it is accompanied by a short socio-historical contextualisation of the origins of this genre in the USA, as well as an introduction about the most used instruments in it. Finally, it is expressed a brief reflexion in which is compared the american culture and the european one, and it is thought about the acceptance of this kind of music in our society and our conservatories.

Keywords: Percusión, Estados Unidos, Rudimentos, Caja, Técnica, Métodos.

INTRODUCCIÓN

La percusión rudimental estadounidense goza de una gran popularidad en su país, y llama la atención la importancia que recibe dentro de las bandas de marcha, donde la sección de percusión cumple un papel muy relevante. Además, requiere de una alta destreza técnica para ser interpretada.

A pesar de la gran estima que se le tiene en el mundo angloparlante, la escasez de fuentes en castellano supone para el músico hispanohablante y alejado del país más representativo de la percusión rudimental, EEUU, un problema a la hora de poder informarse verazmente y conocer sobre qué bases se sustenta este estilo, así como sus autores más significativos y lo que se debe trabajar con ellos para el pleno desarrollo técnico y musical, además de qué asociaciones a nivel estadounidense o internacional han influido más o cuales proporcionan material accesible y de calidad.

Esta investigación podría haberse desarrollado por lo tanto como una revisión de la literatura, recopilando técnicas, ejercicios y obras para trabajar; sin embargo, esto fue descartado en primera instancia, no sólo por tratarse de un ejercicio arduo, largo y tedioso, sino por ser además inútil debido a que con cada publicación el autor ya está dando las lecciones mínimas consideradas necesarias para un correcto estudio. Es decir, dar un número seleccionado de ejercicios de estas publicaciones podría desembocar en un desarrollo deficitario e incompleto del percusionista.

La inclusión del contexto que rodea a este género musical se realiza para lograr no dar tan solo un entendimiento práctico, sino también teórico, de lo que este estilo supone, necesario para todo buen intérprete si se diese el caso de que estuviera interesado en tocar alguna obra u organizar y dirigir alguna agrupación musical.

El objetivo de este trabajo ha sido la elaboración de una guía fiable para el percusionista que desea iniciar el estudio de este tipo de música, mostrándole las bases teóricas para la interpretación y proporcionando una lista donde se encuentran los fundamentos prácticos esenciales y por qué lo son. En definitiva, una guía que sirva para saber lo que es la música rudimental y de donde viene, al tiempo que indica con qué empezar a estudiar y por qué.

MARCO METODOLÓGICO

Para la realización de este trabajo se han estudiado varios libros de percusión y obras que se irán mencionando, lo que ha hecho al autor consciente de la importancia de una formación técnica especializada para la correcta interpretación del estilo de música que aquí se trata: la percusión rudimental.

No se han querido manifestar las opiniones o consideraciones que el autor ha tenido al estudiar alguna de las publicaciones, sino que se ha limitado a transcribir cómo quieren que se practiquen, sin contradecirlos en ningún caso. Para ello se ha debido analizar cada trabajo u obra mencionada con cierto interés, y se ha trabajado fielmente cada uno de ellos.

Más tarde se ha ordenado cada técnica u obra de mayor importancia técnica a menor, es decir, lo más importante en las subsecciones *Técnicas y rudimentos* y *Principales autores y métodos* aparece al principio. La importancia técnica disminuye conforme se va avanzando en el documento pero la dificultad aumenta.

La subsección *Instrumentos de la percusión rudimental* explica las diferencias entre los instrumentos más importantes del estilo usando dos diccionarios de renombre y comparando productos populares en Estados Unidos de cada uno de ellos, todo para comprender las características sonoras de los instrumentos. La selección de los tres más importantes se debe a la comparación entre diversas obras y material audiovisual.

CONTEXTUALIZACIÓN

Las bandas de marcha en EEUU

Las bandas de marcha llegan a Estados Unidos desde los ejércitos militares europeos. Esta formación musical podría remontarse a la antigua Roma, muy influenciada por los sonoros instrumentos de la música etrusca (Abraham, 1987). Estas bandas requieren de instrumentos de alta intensidad sonora para que se puedan escuchar en campo abierto a una distancia considerable.

Las bandas de marcha ya forman parte de la vida cotidiana en el país norteamericano, participando activamente en eventos deportivos y otros espectáculos multitudinarios, y formando parte normalmente de universidades e institutos donde se suelen señalar como símbolo de identidad de dichas instituciones.

Estas bandas, pese a mantener parte de la esencia de su origen militar, se han contagiado de ciertos valores ajenos a los del ejército y más cercanos a los del liberalismo económico, como la competitividad y la idea de sí mismas como producto de venta. Esta idea de ofrecer un «show» musical ha llegado a adaptarse para el teatro, siendo el ejemplo más claro de esto el espectáculo de Broadway *Blast!*, donde tanto la escenificación visual (incluida la coreografía) como la dificultad técnica musical están diseñadas para impresionar al público (C.E.O. Mason Entertainment Group, s.f.).

En la actualidad las bandas de marcha militares y las civiles presentan ciertas diferencias, sobretodo de actitud. En el festival de música de Mountbatten (Norman FPV, 2017, 5m39s) se observa un claro ejemplo de estas diferencias, con la participación de la Royal Marine británica y la colaboración del Top Secret Drum Corps. La disciplina y la seriedad forman parte de los primeros mientras que un tono más desenfadado e informal caracteriza a los segundos, pero ambos mantienen una absoluta cohesión de grupo.

El hecho de que las bandas de marcha gocen de tanta popularidad en EEUU no es casual, sino que, como dice Rhodes (2007), culturalmente empezó a forjarse de manera clara a finales del s. XIX y principios del XX. La sociedad comenzaba a demandar actividades extraescolares a la educación pública tales como atletismo o programas de formación militar, que comenzaron a ser muy populares. Para apoyar a los atletas es que se empezaron a usar estas bandas, generalmente de baja calidad musical por la escasa formación de los directores y la inconsistencia de los instrumentistas. Este hecho comienza a revertirse tras la Primera Guerra Mundial gracias a que antiguos veteranos de guerra con formación musical comienzan a aceptar puestos de enseñanza en la educación pública. Con el tiempo, los programas de bandas escolares de música fueron ganando aceptación en detrimento de la de las bandas profesionales y amateurs.

En 1923 el Chicago Piano Club, una asociación empresarial, gracias a la sugerencia de Victor J. Grabel, organizó el primer certamen de bandas escolares a nivel nacional. A pesar de que no tuvo un éxito demasiado destacable, al ser el primero, sentó el precedente para varios encuentros posteriores, de tal forma que comenzaron a ser bastante asiduos.

En 1927 el Comité de Asuntos Instrumentales, en base al folleto *School Bands: How Do They May Be Developed* (donde también se habla acerca de todo aquello que pueda afectar positivamente a la calidad de la banda, como la disciplina o el comportamiento del director, (Maddy, 1920) se comienza el proceso de estandarización instrumental para las bandas participantes en los encuentros, quedando establecido en 72 músicos en el año 1928, penalizando automáticamente a aquellas bandas que se presentasen con una plantilla inferior.

Los certámenes continuaron a nivel nacional, pero poco a poco los de nivel estatal fueron cobrando cada vez mayor importancia, hasta conseguir hacer desaparecer a los encuentros nacionales.

En definitiva, podemos concluir que las bandas de marcha en Estados Unidos son muy populares en la sociedad civil gracias a un movimiento que hubo mayoritariamente en la

primera mitad del siglo XX. En estas bandas, ideas como la competitividad y el espectáculo han influido no solo a nivel musical sino también visual, y el haber conservado la disciplina, cohesión y precisión de la tradición militar también ha servido para encontrar el asombro y la admiración del público tanto familiarizado como alejado del mundo académico musical.

Algunos ejemplos de bandas de marcha actuales son la banda de la Universidad Estatal de Ohio o la banda de los Blue Devils de la Universidad Duke en Carolina del Norte.

Instrumentos de la percusión rudimental

Es muy notoria la importancia que recibe la sección de percusión en las bandas de marcha, tanto que ha llegado a trascender su propia formación y se han organizado concursos, exhibiciones y espectáculos independientes. A la sección de percusión se le nombra como «battery», «drumline», «drumcorps»... e incluso se compone un tipo de música específica para ella a la que se suele designar como «rudimental drumming» o percusión rudimental.

En la actualidad la sección de percusión de las bandas de marcha se ha visto muy influenciada por la música orquestal, por lo que no es raro ver instrumentos tales como gongs o marimbas que no forman parte de la plantilla habitual.

Al referirse a percusión rudimental los instrumentos en los que se suele pensar son el «snare drum» (caja), «tenor drum» (o «multitenor», un set de varios tambores parecidos a tom-toms) y «bass drum» (bombo); estos, en especial los dos primeros, tienen una técnica bastante específica y un tratamiento muy especializado que los hacen diferenciarse de manera estilística muy clara de la percusión en otros contextos como es el orquestal. También son frecuentes instrumentos como los «cymbals» (platillos de choque) o percusión de láminas adaptada para la marcha como xilófonos o liras (a lo que frecuentemente se hace referencia como «mallet percussion»). El factor común de todos ellos es que se pueden tocar al tiempo que se camina.

El uso de snare, tenor y bass drums en EEUU podría ligarse históricamente con las bandas de gaitas escocesas que desde mediados del s. XVIII estuvieron en estrecha relación con el ejército británico, viajando por sus colonias e influyendo musicalmente en ellas (Aitken, s.f.).

Estos instrumentos han evolucionado enormemente desde esa época hasta la actualidad. En ello han influido varios factores, como son el creciente interés en la música académica por la percusión en general (ejemplo de ello es la aparición del concepto de set de multipercusión, visible en obras como *Historia de un soldado* de Stravinsky) o la aparición de la batería y los nuevos géneros musicales modernos (que ganaron gran popularidad en la masa social, incentivando así un proceso tecnológico que logró avances como la creación del parche artificial o tensores más resistentes).

Los tres instrumentos principales de la percusión rudimental suelen enmarcarse dentro de la descripción de tambor, que suele definirse como un membranófono con uno o dos parches (de piel o de plástico) estirados sobre una estructura de madera, metal u otro material (Randel, 1997). Las características más específicas de cada uno de ellos son las siguientes:

- Snare drum. También conocido como «side drum» o caja en castellano. Es un casco con dos parches, el inferior provisto con bordones que vibran contra él al golpearse el superior. En ocasiones el sistema de tensión permite tensar cada uno de los parches de manera independiente. En la actualidad la mayoría de los instrumentos cuentan con una palanca para soltar rápidamente los bordones. Las cajas de marcha estadounidenses son más profundas que las cajas claras orquestales (de hecho, en ocasiones se les añade una pieza de plástico llamada «scoop» cuya función es actuar como un proyector que ayude a hacer el sonido audible desde más lejos) y tienen bordones y parches más tensos para un sonido

más stacatto. Las baquetas son destacadamente más gruesas y pesadas que en la orquesta, aunque también son normalmente de madera.

- Tenor drum (redoblante en castellano). Su constitución es semejante a la de la caja, con la diferencia fundamental de que carece de bordones. Los tenor drum estadounidenses (cada tambor individualmente) son mucho menos profundos que las cajas de marcha y también carecen de parche inferior. Además, se agrupan en sets que también se pueden llamar multitenor, que normalmente son de cuatro («quads»), cinco («quints») o seis («sextets»). Cada tambor posee una deformación en la parte inferior del casco cuya función es semejante a la del scoop: mejorar la proyección sonora. Las baquetas que se usan son variadas, aunque lo más común es el uso de baquetas semejantes a las de timbales (material blando como fieltro rodeando la cabeza) u otras mucho más duras (las cabezas fabricadas con nylon). No es raro usar las mismas baquetas, o parecidas, que para el snare drum.
- Bass drum (bombo en castellano). Es un instrumento de gran tamaño, de mayor diámetro que profundidad, sin bordones, formado por un armazón cilíndrico con dos parches tensados. Su posición es vertical y su tesitura es grave. En la música rudimental es destacable el uso de bass drums de distinto tamaño que se complementan entre sí (esto es, actúan como un único instrumento) y que en ocasiones dan lugar a líneas melódicas diferentes. Se toca en ambos parches, usándose dos mazas distintas. Las mazas usadas tienen cierta semejanza con baquetas de timbales, pero con la cabeza endurecida para un sonido más conciso (se parecen a las de multitenor pero con una cabeza de mayor tamaño).

Para las descripciones de estos instrumentos se han usado los trabajos de Randel (1997) y Sadie (1980), además del análisis y la comparación a nivel auditivo y visual de distintas obras del estilo, así como la búsqueda de productos de esta índole en tiendas de música online estadounidenses.

TÉCNICAS Y RUDIMENTOS

Técnicas tradicional y paralela

Existen básicamente dos tipos de técnicas para coger las baquetas: la técnica tradicional o «traditional grip» y la técnica paralela o «matched grip». Hay además un elemento común a ambas que es la pinza («fulcrum») el cual es el principal punto de presión en la baqueta sobre el que se balancea en los dedos.

En la mano derecha ambas técnicas confluyen. La pinza se sitúa entre el dedo pulgar (que debe estar alineado con la baqueta) y el índice, de tal forma que entre ellos formen una «T». Los demás dedos rodean la baqueta sin presionarla. Esta debe estar paralela al parche y la uña del dedo pulgar mirando hacia el cuerpo del intérprete a 45° respecto al radio central del instrumento.

La diferencia se da en la mano izquierda. En la técnica paralela, esta es exactamente igual que la mano derecha. Sin embargo, en la técnica tradicional es marcadamente distinta. La pinza se coloca en el espacio interdígital entre el dedo pulgar e índice de tal manera que si el dorso de la mano mirase hacia arriba la cabeza de la baqueta apuntaría hacia abajo. La baqueta debe estar paralela al parche de tal forma que entre ella y el dedo pulgar se dibuje una forma parecida a una cruz. A continuación, los dedos índice y corazón se colocan sobre la baqueta y los otros dos le sirven de apoyo, pasando esta entre el espacio interdígital de los dedos corazón y anular, sin presionar.

En la percusión rudimental es importante poder usar ambas técnicas, ya que muchos juegos de baquetas hacen que frecuentemente se cambie de una a otra en un corto espacio de tiempo. Cuando se toca la caja lo normal es el uso de la técnica tradicional. Cuando se toca el multitenor se usa la técnica paralela. En el caso de los bombos se usa una técnica

paralela pero con las consecuentes adaptaciones para tocar en un instrumento vertical y lateral.

Estas afirmaciones son una síntesis de lo expresado en el trabajo de Queen (2004), complementadas con la experiencia interpretativa del autor.

National Association of Rudimental Drummers

John Philip Sousa estandarizó los primeros 26 rudimentos en su libro de instrucción *Trumpet and the Drum* (1985, se cree que el original se perdió en un incendio en 1892). En 1933 se funda el NARD, «National Association of Rudimental Drummers», cuyo principal objetivo es estandarizar un sistema para juzgar de manera objetiva a los percusionistas. Para ello, dividen los 26 rudimentos estándar en dos grupos de 13: los rudimentos esenciales (que son los que se exigen a todo percusionista para poder formar parte de la membresía del NARD) y los auxiliares (que se estudiarán tras los esenciales y nunca dejándolos de lado).

Hay que señalar a dos presidentes del NARD cuyas aportaciones al mundo de la percusión les han hecho trascender a nivel internacional: George Lawrence Stone (lo fue entre 1945 y 1954) y Mitch Markovich (entre 1976 y 1977).

Percussive Arts Society

El PAS es una de las mayores y más conocidas organizaciones de percusionistas a nivel internacional y está considerado uno de los centros de información más importantes para los instrumentistas de cualquier nivel y estilo. Hoy en día cuenta con cinco mil miembros, y ha organizado 50 encuentros en los Estados Unidos y otros 32 en el resto del globo (PAS, 2020). Su declaración de intenciones es inspirar, educar y apoyar a todos los percusionistas del mundo.

Esta sociedad es conocida mayormente por haber actualizado los 26 rudimentos estadounidenses tradicionales, añadiendo además 14 nuevos, consolidando así los «40 Percussive Arts Society International Drum Rudiments» en 1984 que a día de hoy siguen siendo los rudimentos estándar que todo percusionista debe conocer (PAS, s.f.). Se debe mencionar la creación del Salón de la Fama del PAS en 1972, que es el máximo reconocimiento de la asociación para las figuras de la percusión más importantes e influyentes, y se entregan anualmente en su Convención Internacional del PAS (por sus siglas en inglés, PASIC). Son miembros de este Salón de la Fama algunos percusionistas como George Lawrence Stone, Charley Wilcoxon, Dennis DeLucia (estos tres muy relacionados con el mundo de la percusión rudimental), Keiko Abe (marimbista) o Gary Burton (vibrafonista).

Pese a ser una marca comercial, no hay que dejar de mencionar a Vic Firth debido a que también ha sido un útil promotor y proveedor de información acerca de la percusión, ofreciendo lecciones gratuitas y audiciones de artistas o agrupaciones tanto en su página web como en la plataforma de internet Youtube. En su web hay un total de 21 secciones educativas (Avedys Zildjian Company Inc., s.f.), algunas de ellas muy relacionadas con la percusión de marcha como son *Marching Percussion 101* (busca informar tanto a estudiantes como a maestros de las técnicas fundamentales para la sección de percusión en las bandas de marcha), *40 Essentials Rudiments* (se explican los 40 rudimentos internacionales del PAS uno por uno) o *Hybrid Rudiment Library* (creciente biblioteca de los rudimentos híbridos más comunes).

Stick Tricks

Los «stick tricks» o trucos con baquetas son movimientos realizados por el percusionista que tienen como finalidad asombrar al espectador, además de por el efecto visual que producen, por dificultar técnicamente el pasaje de la obra o estudio sobre el que se realizan. Pueden ser creados por cualquier persona, por lo que resultaría complejo elaborar una lista

completa de ellos, pero sí que se pueden encontrar con cierta frecuencia algunos de ellos. Estos son:

- «Twirl» (girar). Consiste en hacer girar la baqueta sin que pierda el contacto con la mano. Hay varias formas de realizarlo. En la mano derecha, la más frecuente es colocar la baqueta entre los dedos corazón e índice y dejarla caer para luego impulsarla con el índice; esto de manera continuada para realizar más de un twirl. En la mano izquierda, el proceso podría ser idéntico o colocando la baqueta entre los dedos corazón y anular e impulsarla con el corazón, para recuperar la pinza más cómodamente al acabar los giros.
- «Flip» (voltear). También consiste en hacer girar la baqueta, pero esta vez perdiendo el contacto con la mano; es decir, lanzándola. Durante un flip la baqueta puede dar tantas vueltas como el intérprete considere, pero lo usual es que de una completa o media. Las descripciones de twirl y flip se pueden encontrar en casi cualquier obra del estilo.
- «Backsticking». Consiste en tocar con la parte de atrás de la baqueta (esto es, el extremo opuesto de la cabeza) en el parche del instrumento. Se puede hacer de varias formas, pero lo que se debe buscar al ejecutar el backsticking es realizar el mínimo esfuerzo y movimiento como sea posible, tal y como señala Wooton (1992).
- «Single Note Stick Dribble». Traducido: Nota simple mediante goteo de baqueta. Consiste en realizar golpes simples (es decir, sin rebote) en la caja tocando una baqueta sobre la otra (Queen, 2004). Se puede dirigir el movimiento de la baqueta horizontalmente impulsándola con los golpes de la otra, a lo que se le llama «walk the dog» (pasear al perro).

Estudio

A la hora del estudio diario, son frecuentes para todo músico las apariciones de problemas de convivencia. La finalidad de los «pads» de prácticas (o cajas sordas) es posibilitar el estudio del percusionista sin causar molestias derivadas del alto volumen. Sus formatos más frecuentes son el de un pequeño armazón de plástico sin resonancia con un parche apretado a él apagado mediante una esponja o similar, y el de una superficie de goma de mayor o menor grosor adherida a otra de madera.

Existen también pads de multitenor. Para el estudio de este instrumento, Wooton (1992) recomienda usar el libro *Modern Multi-Tenor Techniques and Solos* de Julie Davila, así como ser creativo y practicar con ejercicios pensados para la caja adaptándolos de una manera u otra (por ejemplo, desplazando la baqueta de un tambor a otro con los acentos).

Es frecuente que los autores y las diferentes organizaciones rudimentales recomienden para estudiar, practicar un ejercicio realizando el «open-close-open» (abierto-cerrado-abierto, que en contexto significa lento-rápido-lento), es decir, comenzando lento, ir acelerando hasta rápido y luego ralentizar hasta la velocidad original. También se recomienda practicar con metrónomo y sin él a varios tempos.

PRINCIPALES AUTORES Y MÉTODOS

Aunque la mayoría de ellos son susceptibles de sufrir adaptaciones o modificaciones para tocarlos en casi cualquier instrumento de percusión (e incluso hay veces en que ellos mismos así lo dicen), originalmente estos autores escribieron su obra pensando en la caja.

George L. Stone

George Lawrence Stone fue y es, junto a sus métodos, uno de los percusionistas más influyentes a nivel mundial. Además de las dos publicaciones de las que se hablará en mayor profundidad, también es autor de *Dodge Drum Chart*, de *Military Drum Beats* y no hay que olvidar mencionar *Mallet Control for the Xylophone (Marimba, Vibraphone, Vibraharp)*.

Algunos de sus alumnos más reconocidos son Joe Morello, Gene Krupa (ambos bateristas), Lionel Hampton (vibrafonista) y Vic Firth (creador de la compañía Vic Firth Inc.).

Stick Control

Stick Control for the Snare Drummer (Stone, 1935) es un libro recopilatorio de ejercicios que pretende ser multidisciplinar y que busca desarrollar los dedos, la muñeca y los músculos del brazo mediante la práctica regular y guiada siempre que sea posible por un profesor o maestro local. Los ejercicios no se corresponden necesariamente con los 26 rudimentos estándar.

El método con el que está concebido el libro es el de repetir cada ejercicio una y otra vez antes de pasar al siguiente. Se recomienda también el uso de metrónomo y la práctica en muchas y diferentes velocidades, y sin él mediante la fórmula de lento-rápido-lento. Los ejercicios deben ser practicados siempre con la musculatura relajada y parar a la más ligera sensación de tensión. Se recomienda al percusionista rudimental no dudar en practicar con ligereza y tacto, y en especial el redoble cerrado, ya que también le servirá para conseguir fuerza, aguante y velocidad, al tiempo que evitará que su ejecución se vuelva tosca y pesada. Por último habla de la diferencia entre redoble abierto (en el que cada baqueta rebota tan solo dos veces) y redoble cerrado (en el que cada baqueta rebota muchas veces).

Tras la introducción, el libro se divide en varias secciones según el tipo de golpe que vamos a practicar. Siguiendo el orden del autor, estas secciones son: golpes simples, tresillos, redobles cortos, redobles cortos y tresillos, mordentes («flams»), redobles cortos en 6/8, combinaciones en 3/8, combinaciones en 2/4, mordentes en tresillos y notas con puntillo, progresiones de redobles cortos y, finalmente, progresiones de redobles cortos y tresillos.

Accents and Rebounds

Accents and Rebounds for the Snare Drummer (Stone, 1961) es una continuación de *Stick Control* y en él se recomienda que su estudio sea posterior al de este y bajo la supervisión de un profesor o maestro si fuera posible. Se añade aquí un concepto no mencionado en el anterior libro: el acento. También se presenta un acercamiento progresivo para controlar el golpe secundario del redoble de golpe doble. En el prefacio se aclara que los ejercicios en los que redobles y acentos están combinados son particularmente adaptables a la técnica de dedos, muy efectiva en solos con tempos rápidos. Se hace mención especial también a la inclusión de un capítulo para el «buzz roll» o redoble buzz, palabra que carece de una traducción estandarizada en este contexto pero que se podría entender como zumbido.

A partir de las ediciones modernas, los autores Danny Gottlieb y Steve Forster (2012) diferencian cuatro tipos de golpes distintos: el «full» (comienza con altura, con la baqueta alejada del parche, y tras el golpe vuelve a ganar altura), el «tap» (comienza sin altura, cercana al parche, y tras el golpe vuelve a la misma posición), el «down» (comienza con la baqueta alta y termina baja) y el «up» (comienza bajo y termina alto). Dominar estos golpes es útil para evitar el uso de la fuerza para lograr los acentos y hacen ganar, desde un punto de vista pragmático, velocidad al ejecutante.

Tras la introducción, el libro se divide en varias secciones según lo que vamos a practicar, donde también se incluyen ejercicios para una sola mano. Algunas secciones también tienen explicaciones más extensas, a diferencia del otro libro donde las explicaciones que había en algunas secciones se podían definir como simples aclaraciones. Estas secciones son (por orden) acentos en ocho [notas], acentos en notas con puntillo, acentos en tresillos, control del rebote en el redoble de golpes dobles, control del rebote en 6/8, 5/8 y 7/8, control del rebote en el mordente de tres notas (que con la nota real serían cuatro, «four-stroke ruff»), control del rebote en tresillos y notas con puntillo, el redoble de doble golpe frente al buzz, acentos en redobles progresivos, acentos en redobles de cinco notas («five-stroke rolls»), acentos en redobles de siete notas («seven-stroke rolls»), acentos en redobles de cinco y siete notas y, finalmente, redobles en ritmos mixtos.

Charley Wilcoxon

Este autor no trabaja tan solo con instrumentos de percusión rudimental, sino que fue enormemente influenciado por la batería y sus conceptos, por lo que muchos de los ejercicios de sus métodos (y así se indica en ellos) se pueden trabajar para desarrollar las habilidades en el set de batería. Fue un percusionista conocido especialmente por su faceta educativa. Sus principales publicaciones son:

The All-American Drummer 150 Rudimental Solos

El autor escribió el libro para ayudar al intérprete a comprender claramente las posibilidades de los 26 rudimentos estándar de la época (Wilcoxon, 1945). Durante el libro, al aparecer un rudimento se suele indicar su nombre, conociendo así por norma general cuales son los que se trabajan en cada solo. Podríamos agrupar los solos en dos grandes secciones:

- Solos cortos. Desde el número 1 hasta el 120, ambos incluidos. Extensión aproximada de media página. En cada uno se practica tan sólo una pequeña cantidad de rudimentos.
- Solos largos. Desde el número 121 hasta el 150, ambos incluidos. Extensión de una página completa. A partir del solo número 132, el autor empieza a usar todos (o casi todos) los 26 rudimentos.

Wrist and Finger Stroke Control

Wrist and Finger Stroke Control for the Advanced Snare Drummer es un libro de ejercicios para caja y/o batería que pretende un alto grado de control técnico de la baqueta a través de los brazos, las muñecas y, finalmente, los dedos (Wilcoxon, 1951). Los ritmos están ordenados de manera progresiva en dificultad para lograr este propósito. El golpe de dedos jamás logrará mucho poder pero es idóneo si se busca velocidad, nitidez y una técnica limpia y fluida.

Desde el principio del libro se dan a conocer unas letras, dando a entender cada una de ellas un tipo de golpe distinto: «A» para golpes de brazo («arm strokes»), «W» para golpes de muñeca («wrist strokes»), «B» para golpes de rebote («bounce or rebound strokes») y «F» para golpes de dedo («finger strokes»).

El libro se divide en 24 estudios de 10 pentagramas cada uno, en los que se trabaja el golpeo de brazo, muñeca y dedos de manera separada o combinada. Al estar ordenados de manera progresiva en dificultad, en cada estudio se añaden nuevos elementos a desarrollar. En los estudios del número 22 al 24 se presenta el recurso del mordente o flam y como incorporar la técnica del golpeo de dedos a este.

Sanford A. Moeller

Fue un percusionista y educador especialmente influenciado por la música militar. Su estilo era tan diferente que sus estudiantes empezaron a hacer referencia al método o técnica Moeller. Su método para caja busca ser lo más completo posible.

The Moeller Book: The Art of Snare Drumming

The Moeller Book entra en contradicción con los métodos de Stone y Wilcoxon (que incluso podrían ser complementarios entre sí). Afirma que quien estudie completa y adecuadamente el libro progresará incluso sin profesor o maestro (Moeller, 1956). La técnica de sujeción de las baquetas es marcadamente distinta en la mano derecha, donde la pinza no está entre el dedo pulgar e índice sino que la baqueta es rodeada y sostenida por el meñique.

Se podría dividir en tres secciones (el autor hace referencia a ellas, aunque no dividen materialmente el libro):

- La primera (el autor se refiere a ella como «Rudimentos»). De carácter más técnico. Desde la página 4 hasta la primera mitad de la 34. Usa textos e ilustraciones. Enseña a sostener las baquetas y a colocarse el instrumento, así como algunos ejercicios para explicar cómo golpear la caja y rudimentos. También posee una breve explicación de teoría musical básica para la mejor comprensión de la música escrita, y una pequeña disertación acerca de conceptos y prejuicios que la sociedad tiene sobre la percusión que el autor repudia y considera erróneos.
- La segunda (se refiere a ella como «Lectura»). Mayor variedad y volumen de ejercicios. Desde la segunda mitad de la página 34 hasta la primera de la 57. Comienza exponiendo un sistema de digitación para diferenciar golpes normales, up strokes y down strokes, así como entre mano derecha (símbolos en blanco) e izquierda (en negro). Posteriormente estudia notas con puntillo, tresillos, redobles y notas staccato. Finaliza con lo que parece ser un recopilatorio de lo visto durante el libro.
- La tercera («Aplicación de Rudimentos y Lectura»). Desde la segunda mitad de la página 57 hasta la 95 inclusive. Recopilatorios de obras: para pífano y tambor, solos de tambor y un dúo de este instrumento. Incluye una sección dedicada a la música y los toques militares del ejército estadounidense.

Mitch Markovich

Estudió percusión en la Universidad de Indiana, campeón tanto a nivel nacional como del estado de Illinois y contribuidor en la realización de 12 concursos nacionales y 23 estatales. Es también conocedor de otros estilos de música como el jazz o el rock.

Rudimental Contest Series

Rudimental Contest Series es una serie de obras para solo, dúo y cuarteto de percusión rudimental, ordenadas y agrupadas por tres tipos de dificultad (Markovich, 1966): «easy» (fácil), «medium» (medio) y «difficult» (difícil). Las obras son:

- Dificultad fácil: *High Flyer* (solo para caja), *Countdown* (solo para caja), *Three Minus One* (dúo para dos cajas) y *Fancy Four* (cuarteto para caja, multitenor y dos bombos).
- Dificultad media: *The Winner* (solo para caja), *Just Two* (dúo para dos cajas), *Teamwork* (cuarteto para dos cajas, multitenor y bombo) y *Four Horsemen* (cuarteto para dos cajas, multitenor y bombo).
- Dificultad difícil: *Tornado* (solo para caja) y *Stamina* (solo para caja).

CONCLUSIONES

Pese a que en Estados Unidos las bandas de marcha gozan de una popularidad muy alta, no han conseguido exportar este éxito a Europa (aquellos lugares en los que lo gozan ya lo eran tradicionalmente, como es el caso de la Comunidad Valenciana o Suiza, y no tiene que ver con la influencia del país norteamericano), y mucho menos al mundo académico.

Probablemente sea motivo de esto el peso que hay en el continente europeo de la música orquestal, así como la música pensada más para ser interpretada dentro de un edificio (que además frecuentemente están diseñados para potenciar la sonoridad de la agrupación) que para el aire libre. Partiendo de este hecho es posible comparar la mentalidad de un lugar y otro.

Mientras que EEUU es un país relativamente joven, sin demasiada historia y tradiciones, Europa es exactamente lo contrario. Es por eso que allí es más fácil explorar un tipo de música nuevo y propio de lo que lo sería aquí. Además, el implantar esto en las instituciones es marcadamente complicado, ya que en Europa ya existe una amplia tradición de cómo se debe de interpretar la música, como se debe enseñar a un nuevo alumno y donde se debe tocar una nueva obra.

Sin embargo, esto no concuerda exactamente con la percusión. La percusión, como especialidad instrumental académica, sí que es relativamente nueva también en Europa. Aunque existe cierta tradición, sigue siendo muy reciente; tanto es así que los grandes percusionistas europeos pioneros en su especialidad siguen vivos o fallecieron recientemente, tales son los casos de Jacques Delécluse o Sigfried Fink. Además, aunque con su correspondiente mentalidad europea, sus métodos de enseñanza tienen cierta similitud y de alguna manera beben de los autores estadounidenses.

Por eso, aunque sería improbable hacerlo sin tener en cuenta las características culturales de cada zona, sí que sería posible en Europa implantar un modelo de enseñanza dentro de las instituciones para la percusión basado en los métodos de la percusión rudimental. Y de hecho, si hiciéramos un análisis un poco más profundo, quizá podríamos comprobar que esto ya puede estar pasando.

REFERENCIAS

- Abraham, G. (1987). *Historia universal de la música*. Madrid, España: Taurus.
- Aitken, A. (s.f.). *The history of army piping and regimental pipe bands – part 1*. Glasgow, Escocia: Piping press. Recuperado de <https://pipingpress.com/the-history-of-army-piping-and-regimental-pipe-bands-part-1/>
- Avedys Zildjian Company Inc. (s.f.). *Education*. Norwell, Estados Unidos. Recuperado de <https://vicfirth.zildjian.com/education.html?sort=most-popular>
- C.E.O. Mason Entertainment Group (s.f.). *The story of Blast*. Recuperado de <http://www.blasttheshow.com/history.html>
- Maddy, J. E. (1920). *School Bands: How Do They May Be Developed*. Nueva York, Estados Unidos: National Bureau for the Advancement of Music.
- Markovich, M. (1966). *Countdown: for solo snare drum* [Música impresa]. Glenview, Estados Unidos: Creative Music
- Moeller, S. A. (1956). *The Moeller book: the art of snare drumming*. Estados Unidos: Ludwig Music Publishing Co., 1982.
- N.A.R.D. (s.f.). *History of N.A.R.D.* Recuperado de http://nard.us.com/History_of_N.A.R.D..html
- Norman FPV. (2017, marzo 25). *Royal Marine Drummers & Top Secret Drum Corp - Mountbatten Festival of Music* [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/gszGQyZqifA>
- PAS (2020). *Percussive arts society: group memberships 2020*. Indianápolis, Estados Unidos. Recuperado de https://www.pas.org/docs/default-source/default-document-library/2020-group-membership-application.pdf?sfvrsn=f769c83a_0
- PAS (s.f.). *PAS History*. Indianápolis, Estados Unidos. Recuperado de <https://www.pas.org/about/history>
- Queen, J. (2004). *The next level: rudimental snare drum techniques*. Texas, Estados Unidos: Mark Wessels Publications.
- Randel, M. (1997). *Diccionario Harvard de música*. Madrid, España: Alianza.
- Rhodes, S. L. (2007). *A history of the wind band*. Tennessee, Estados Unidos: Departamento de música de la Universidad de Lipscomb. Recuperado de <https://ww2.lipscomb.edu/windbandhistory/>
- Sadie, S. (1980). *The new Grove dictionary of music and musicians*. Londres, Inglaterra: MacMillan.
- Sousa, J. P. (1985). *Trumpet and the drum*. Cleveland, Estados Unidos: Ludwig Music Publishing, Co.

- Stone, G. L. (1935). *Stick Control for the Snare Drummer*. Estados Unidos: Stone Percussion Books LLC.
- Stone, G. L. (1961). *Accents and Rebounds: for the Snare Drummer*. Estados Unidos: Stone Percussion Books LLC
- Wilcoxon, C. (1945). *The all-american drummer 150 rudimental solos*. Cleveland, Estados Unidos: Ludwig Music Publishing Co., 2009
- Wilcoxon, C. (1951). *Wrist and finger stroke control for the Advanced Drummer*. Cleveland, Estados Unidos: Ludwig Music Publishing Co.
- Wooton, J. (1992). *The drummer's rudimental reference book*. Estados Unidos: Row-Loff Productions

**MAURICE RAVEL: *VALSES NOBLES ET
SENTIMENTALES.*
ESTUDIO INTERPRETATIVO**

***MAURICE RAVEL: VALSES NOBLES ET
SENTIMENTALES.
INTERPRETIVE STUDY***

M^a Teresa Niño Morago

Conservatorio Superior de Música *Andrés de Vandelvira* de Jaén

RESUMEN

El presente artículo aborda una propuesta de resolución de dificultades de la obra Valses nobles et sentimentales del compositor francés Maurice Ravel. Estará basada en el análisis musical y en el estudio sonoro de la fuente fonográfica del propio compositor y de otros dos pianistas más de reconocido prestigio como son Alexandre Tharaud e Ivo Pogorelich. El análisis auditivo y comparativo de sus interpretaciones se ha llevado a cabo a través de herramientas de edición de audio como es Audacity y herramientas de análisis musicológico, como es Sonic Visualiser.

Con todos los datos obtenidos tanto del análisis sonoro como del musical se ha elaborado un recorrido autoetnográfico en el cual se tratan las principales dificultades interpretativas que presenta la obra y su posible resolución.

Palabras clave: Maurice Ravel; Valses nobles et sentimentales; Análisis.

ABSTRACT

This article consists of the proposed resolution of difficulties of the work Valses nobles et sentimentales by the French composer Maurice Ravel. It will be based on the musical analysis and sound study of the phonographic source of the composer himself and of two other pianists of recognised prestige such as Alexandre Tharaud and Ivo Pogorelich. The aural and comparative analysis of their performances has been carried out using various musicological analysis tools, such as Sonic Visualiser and Audacity.

With all the data obtained from both the sound and the musical analysis, an autoethnographic journey has been elaborated in which the main interpretative difficulties presented by the work and their possible resolution are dealt with.

Keywords: Maurice Ravel; Valses nobles et sentimentales; Analysis.

INTRODUCCIÓN

El presente artículo tiene como principal objetivo el estudio autoetnográfico de las principales dificultades interpretativas de la obra *Valses nobles et sentimentales* de Maurice Ravel, basándose en la fuente fonográfica de la interpretación del propio compositor y de dos pianistas más de reconocido prestigio, como son Alexandre Tharaud e Ivo Pogorelich.

La obra *Valses Nobles et Sentimentales* la conforman ocho valsos, fue compuesta en el año 1911 y un año más tarde surgió una versión orquestal y una versión para ballet con el nombre de *Adélaïde ou le langage des fleurs*. La obra fue dedicada a Louis Aubert (pianista y compositor), que la estrenó en la Sala Gaveau el 9 de marzo del 1911 de forma anónima en un concierto de la Sociedad Musical Independiente (Gutierrez, 1987).

Valses nobles et sentimentales ha sido una de las grandes obras pianísticas dentro de su catálogo junto con *Gaspard de la nuit*, *Miroirs*, y sus dos conciertos para piano. Sin necesidad de romper moldes ya establecidos, al contrario de lo que estaban haciendo otros compositores de su época, Ravel tomó la forma vals y la enfundó dentro de su lenguaje moderno. Así, le dio un giro de tuerca a la concepción del vals abriendo un nuevo camino, sobre todo en el terreno armónico. Su principal aportación en ese sentido consistió en la nueva forma de presentar y abordar los recursos armónicos dentro de unos moldes propios de la incipiente estética neoclásica.

Disponer de la fuente fonográfica de la interpretación del propio compositor de la obra ha sido una herramienta de gran utilidad, convirtiéndose en una parte importante de todo este artículo. Es por ello que resulta de gran interés indagar, analizar, interpretar y profundizar en el mundo sonoro raveliano, tanto por su riqueza tímbrica como por las texturas y nuevas armonías que dan pie a desenterrar todos los recursos técnicos que ayudan a explicar y entender el resultado sonoro de su obra.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Existen numerosas fuentes que hablan acerca de Maurice Ravel y su obra *Valses nobles et sentimentales*. En este estado de la cuestión aparecerán, por un lado, aquellas fuentes que tratan específicamente sobre la obra investigada y, por otro lado, algunas otras fuentes que se han ocupado sobre los aspectos estéticos del autor.

Atendiendo a los aspectos puramente musicales de la obra se han consultado numerosas tesis doctorales. Entre ellas se encuentra, bajo el título *The 20th Century Viennese Waltz: Nostalgia and Decadence*, la tesis de Brian G. Phan (2012) que muestra cómo los valsos de Ravel fueron una versión modernizada del vals vienés del siglo XIX y para ello analiza pequeños extractos de valsos de compositores como Schubert, Weber, Chopin, Brahms y Liszt para compararlos con los valsos de Ravel. El autor analiza de manera sintetizada la obra *Valses nobles et sentimentales* y de cada vals realiza un breve comentario sobre su forma, melodía, ritmo, armonía, y textura haciendo ver cómo Ravel toma prestadas varias ideas de otros compositores del vals vienés y cómo combina ese viejo estilo con sus valsos (Phan, 2012).

Otra de las tesis doctorales a consultar ha sido *Dance and jazz elements in the piano music of Maurice Ravel*, de Natalie Pepin (1971), la cual analiza de forma resumida la obra *Valses nobles et sentimentales* atendiendo sobre todo a los aspectos armónicos (Pepin, 1971).

Otra de las fuentes que hablan de Maurice Ravel y de su lenguaje musical es la tesis *Performance and analysis in practice: A study of Maurice Ravel's Valses nobles et sentimentales*,

Miroir and Gaspard de la nuit, de James Scott McCarrey (2006), donde trata un aspecto más analítico de la obra, como su uso de la tonalidad expandida, notas añadidas, etc. (McCarrey, 2006).

Ahondar y comprender las características interpretativas del propio compositor es una parte sustancial del recorrido del presente artículo. Con ese fin se ha recurrido a varias tesis doctorales que revelan el estilo interpretativo de Ravel. Entre ellas cabe resaltar *Valses nobles et sentimentales pour piano de Maurice Ravel: une etude de la complexite de l'interpretation d'une vision* a cargo de la musicóloga Aura Strohschein (2002), la cual presenta una introducción de la historia del vals, las influencias que tuvo el padre en el compositor y cómo su predilección por el mundo infantil¹ impregnó sus obras (Strohschein, 2002, págs. 1-7). Además, realiza un análisis de distintas interpretaciones, entre ellas la del propio Ravel, mostrando las imperfecciones entre la partitura y la interpretación del propio compositor (Strohschein, 2002).

Al igual que Strohschein, Pamela Korman (1996) y su título *Intention, Creative Variability and Paradox in Recorded Performances of the Piano Music of Maurice Ravel* plantea una interesante tesis en la cual analiza la interpretación de varios intérpretes de las obras “Menuet” de la *Sonatine*, “Oiseaux Tristes” y “La Vallée des cloches” de *Miroirs*, “Le gibet” de *Gaspard de la nuit* y por último *Valses nobles et sentimentales*. De esta última obra confecciona una tabla comparativa de la interpretación de Ravel y varios intérpretes de cada vals: Arthur Rubinstein, Walter Gieseking, Maurice Ravel, Vlado Perlemuter, Robert Casadeus y Roland Manuel. Las tablas se centran en el tempo, los patrones dinámicos y la agógica de todos los valeses (Korman, 1996).

Otro título interesante es *Realizing Ravel: a study of the performing style of the composer and his colleagues*, tesis perteneciente a David Long (2019). El trabajo comenta el sistema de reproducción de pianos de Welte Mignon y realiza un análisis de *Valses nobles et sentimentales*, incorporando al mismo tiempo descripciones de las características interpretativas exclusivas de Ravel y Perlemuter atendiendo a las propiedades temáticas y formales de cada vals. De esta forma ofrece una imagen más clara de la interpretación para el intérprete moderno (Long, 2019).

Además de las tesis doctorales, se ha extraído información de artículos de revistas y trabajos fin de grado y de master. Una de estas fuentes es el artículo *Ravel's Valses nobles et sentimentales and its Models*, de Michael J. Puri (Puri, 2017).

Sophie Globber (2007) en su trabajo fin de carrera *The Life and Death of the Piano Waltz* realiza análisis de la obra *La Valse* de Ravel, dando a conocer la evolución y transformación de la forma vals en el piano (Globber, 2007). Y, por otro lado, en el trabajo fin de máster titulado *Intertext, dialogue, and temporality in Maurice Ravel's Le tombeau de Couperin, La valse, and Valses nobles et sentimentales*, de Nicholas Allan Curry (2014), se explica la conexión existente entre los valeses de Schubert y los de Ravel (Curry, 2014).

Una de las fuentes consultadas acerca de la orquestación de la obra objeto de este artículo ha sido el libro *The ballets of Maurice Ravel. Creation and interpretation*, de Deborah Mawer (2016). La autora dedica el cuarto capítulo de su libro a la obra *Adélaïde ou le langage des fleurs* e informa acerca de la génesis, orquestación y evolución de la misma (Mawer, 2016).

Otro de los libros de gran interés al que se ha accedido para el presente artículo ha sido *Ravel according to Ravel*, el cual trata de la transcripción de una serie de programas que realizó Vlado Perlemuter y Hélène Jourdan Morhange para la radio francesa, donde hablaban de las obras del compositor y de las anotaciones que este hizo a su alumno Vlado Perlemuter. La importancia de este libro, como bien indica Hélène Jourdan-Morhange, es que el pianista Vlado Perlemuter estudió todas las obras para piano de Ravel con el propio

¹ En relación a su predilección por el mundo infantil, el musicólogo Roger Nichols, en su libro *El mundo de Ravel*, aclara que Ravel adoraba los juguetes, las baratijas diminutas, los árboles enanos y la rareza en todas sus formas (Nichols, 1999, pág. 213).

compositor, lo cual es una importante fuente directa de cómo el autor quería que se interpretase su obra (Perlemuter & Jourdan - Morhange, Ravel according to Ravel, 1970).

Y, por último, el libro *Unmasking Ravel. New perspectives on the music*, editado por Peter Kaminsky (2011), desvela las orientaciones e influencias del compositor y la tercera parte del libro desvela un análisis musical de ciertas obras, entre ellas muestra la visión de Adorno sobre la obra *Valses nobles et sentimentales*. Adorno afirma que los valsos de Ravel contienen toda la tradición compositiva de este género, desde Schubert con sus frases cortas (vals III), Chopin con sus texturas cromáticas (vals V) hasta la grandeza de la familia Strauss (vals VII) (Kaminsky, 2011, pág. 68). Para demostrar el reflejo de esta herencia, Adorno realiza un análisis de la obra mostrando la influencia de estos compositores en varios pasajes de la obra *Valses nobles et sentimentales*.

Con los Valsos, Ravel se sitúa en un linaje compositivo cuyos miembros más importantes son Schubert, Chopin y la familia Strauss. Aunque su nombre es un homenaje a Schubert y a sus conjuntos de valsos "nobles" y "sentimentales", la obra se configura como una suite ininterrumpida de ocho valsos para piano solo que abarca la amplitud de la tradición, desde las frases más cortas schubertianas del Vals III y las texturas cromáticas chopinescas del Vals V, hasta la grandeza straussiana del Vals VII. Como indica el siguiente pasaje, la influencia del vals de Strauss no descalificó a los valsos para la atención seria de Adorno.

Algunas corrientes interpretativas consideran de vital importancia trabajar sobre el texto original del compositor, a la par que otras ediciones de partitura para extraer información y acercarse lo máximo posible a las ideas musicales que ha querido plasmar el compositor, puesto que la partitura (y el audio si lo hubiera) es el único nexo de unión que tiene el intérprete con el compositor. Teniendo en cuenta lo anterior, para el presente artículo se han adquirido diversas ediciones de partituras. Entre ellas destaca la de Maurice Hinson (1998), en la que redacta un prólogo donde sitúa al lector en el contexto histórico de la obra y posteriormente realiza un análisis formal de cada vals (Hinson, 1988).

Otra edición de partitura consultada y de gran interés por su gran prefacio y comentario crítico acerca de la obra ha sido la publicada por Bärenreiter y editada por Nicolas Southon (Southon, RAVEL. Valses nobles et sentimentales pour piano, 2015). Además, resulta relevante la edición y revisión de partitura de Ray Alston (s.f.) en la cual, al final, añade un apéndice sobre la duración de cada vals, definiciones sobre el vocabulario que aparece en la partitura, comentarios sobre algunas diferencias con la partitura original, la versión orquestal y reflexiones de la misma (Alston, s.f.). Por último, y no menos importante, mencionar la edición de Jacques Durand, la cual es la edición original de la partitura (Durand, 1911).

Por otro lado, y entrando en los aspectos estéticos del compositor dentro de este estado de la cuestión, sobresale el artículo *Maurice Ravel's Creative Process* de Arbie Orenstein (1967) perteneciente a la revista *The Musical Quarterly*, en el que resume de forma secuenciada en el tiempo la manera que tenía Ravel de componer (Orenstein, 1967, págs. 467- 481). De este mismo autor se encuentra su tesis *Reflections on Maurice Ravel's Creativity* (Orenstein, 2016).

Para finalizar, cabe destacar el libro *La musique française de piano*, de Alfred Cortot (1981), comenta la música para piano de Maurice Ravel, Camille Saint-Saens, Vicent d'Indy, Florent Schmitt, Déodat de Séverac y Maurice Emmanuel. Sobre Maurice Ravel y su música informa que algunos músicos de su generación entendían a Ravel como una prolongación de la música de Debussy y es precisamente en este punto donde se detiene para aclarar esta controversia que ya abarcaron autores como Roland-Manuel, Calvocoressi, Casella, y Gutiérrez, entre otros. Además, Cortot realiza un comentario sobre cada obra para piano de Ravel (Cortot, 1981, págs. 44 - 47).

METODOLOGÍA

Diseño metodológico

Para abordar el presente trabajo de investigación se ha seguido una metodología de tipo interpretativo-musicológico con un diseño basado en el contexto y análisis de la obra objeto para su posterior interpretación.

Acciones de investigación

En primer lugar, se ha realizado un enfoque histórico, del cual se extrae toda la información estética y contextual del compositor. Para ello se ha recopilado información y documentos relacionados con el tema a tratar, desde libros monográficos hasta trabajos de fin de máster, tesis y artículos de revistas musicales.

Una vez ubicada la obra en su contexto histórico y social se ha desarrollado una segunda labor más analítica y descriptiva de la investigación. Para ello, se han obtenido partituras de la obra *Valses nobles et sentimentales* de diferentes editoriales, tanto físicas como por medios electrónicos, para comparar distintas ediciones con el fin de tratar aspectos de pedalización y digitaciones, escogiendo así la edición que más se acerque a las ideas de compositor.

Para ahondar en la investigación de la obra, y una vez realizado el análisis de la misma atendiendo a sus aspectos musicales, se ha elaborado un estudio de diferentes propuestas interpretativas de los pianistas Alexandre Tharaud, Ivo Pogorelich y de la grabación del propio compositor. La grabación del pianista Alexandre Tharaud pertenece al CD titulado *Voyage en France* que grabó para la discográfica Harmonia Mundi (Tharaud, 2011). Publicado el 6 de agosto del año 2011, este álbum incluye obras de los compositores franceses Maurice Ravel, Erik Satie, Camille Saint-Saëns, Claude Debussy, Francis Poulenc, Arthur Honegger, Jean Françaix, Olivier Messiaen y Henri Dutilleux. El audio de Ivo Pogorelich se ha obtenido de su álbum musical *Mussorgsky: Pictures at an Exhibition; Ravel: Valses Nobles* perteneciente al sello discográfico Deutsche Grammophon y publicado en el año 1997 (Pogorelich, 1997). Y, por último, la grabación del compositor ha sido adquirida del CD *Masters Of The Piano Roll - Ravel Plays Ravel* del sello discográfico *Dal Segno* (Ravel, 1992). La escucha de estas grabaciones ha sido una parte primordial del análisis realizado.

Una vez obtenidos los audios de la obra, el trabajo se centrará en las interpretaciones de los pianistas mencionados, tomados como muestras de su estilo interpretativo y consiguiendo así una idea global de cómo cada uno de ellos visualiza la obra desde el punto de vista meramente musical. Dichos audios se han importado al software Audacity para cortar cada vals, para más tarde analizarlos a través del software Sonic Visualiser. Algunas de las fuentes a las que se han recurrido para el uso de esta herramienta han sido el trabajo *Ceros y unos en la musicología. Software y análisis musical*, de Federico Sammartino, quien documenta sobre cómo analizar los parámetros como la rítmica, intensidades, rubatos, dinámicas, agógica, etc. de una grabación, a través de este sistema informático (Sammartino, 2015), y la *Guía de Sonic Visualiser para musicólogos*, de Nicholas Cook y Daniel Leech-Wilkinson, la cual (como su propio nombre indica) ofrece unas nociones básicas para el uso correcto del software (Leech-Wilkinson, 2009).

A través de Sonic Visualiser se realizará un estudio gráfico de diferentes parámetros musicales. Gracias a esta herramienta se han obtenido unos espectrogramas que proporcionan información útil relativa tanto a los cambios de agógica como de dinámica. La intensidad del sonido se observa mediante el color; así, cuanto más intenso es éste, más fuerte es el sonido. Por su parte, para obtener información acerca de las variaciones de *tempo* es necesario colocar las partes fuertes del compás sobre la grabación sonora. Estos datos numéricos han sido exportados a la aplicación *Microsoft Excel*, para obtener las correspondientes gráficas. De esta forma se puede apreciar qué pianista lleva un ritmo

estable o, por el contrario, fluctúa más en el *tempo*, entre otros aspectos a tener en cuenta. Con estas gráficas obtenidas, además, se ha podido comparar la interpretación de los tres pianistas, elaborando así un estudio comparativo que lleva a generar un análisis crítico personal acerca de la interpretación de la obra y de sus problemas técnico-pianísticos. Esta parte será la más personal de todo el artículo, ya que es donde se analiza la obra desde el punto de vista pianístico: articulaciones, pedalización, recursos expresivos, etc.

CONTEXTUALIZACIÓN

Contexto histórico

El período de entreguerras fue un momento de cambio para la música y no se podría comprender esta renovación musical sin antes entender la filosofía y la estética que se había forjado en la década anterior. Como menciona Tomás Marco Aragón (2002) los siglos XIX y XX fueron siglos convulsos. Al final del siglo XIX, París era sin duda el centro cultural por excelencia. En el año 1889 se organiza la Exposición Universal de París y se construyó el icono emblemático de esta ciudad: la Torre Eiffel. En literatura destacaron los poetas simbolistas como Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine y Arthur Rimbaud, y en las artes visuales, pintores como Paul Gauguin, Georges Seurat y Paul Cézanne, Francia estaba más que situada en una nueva era artística (Morgan, 1994, pág. 58).

En el ámbito musical y en relación a la transición del siglo XIX al XX, Joseph Auner (2017) afirma que el factor común que une toda la música desde 1900 es la ausencia de una única corriente dominante, y esto se refleja en el surgimiento de los llamados *ismos* en esta primera mitad del siglo XX (impresionismo, simbolismo, exotismo, primitivismo, futurismo, expresionismo, neoclasicismo, serialismo, neorromanticismo, modernismo, posmodernismo, minimalismo y posminimalismo) los cuales fueron efímeras corrientes pictóricas, musicales y literarias que incluso también se vieron reflejadas en la danza (Auner, 2017, pág. 14).

Como comenta Gutiérrez, la música en el siglo XIX se vio afectada por una visión más progresista del espacio sonoro, lo que llevó a la dispersión de “la sagrada unidad formal” (exposición-desarrollo-reexposición), que se había visto retada por nuevas formas como el poema sinfónico, *impromptu*, nocturno, rapsodia, etc. (Gutiérrez, 1987, pág. 51). En el terreno armónico se acabará con las reglas tradicionales y se favorecerá un uso más colorista de la misma, de modo que los acordes, al igual que las disonancias, no tendrán la obligación de resolver y tendrán valor por sí mismos, independientemente de la tonalidad. Los grados tonales (I, IV y V grados) no tendrán obligación de estar relacionados y ahora su puesto lo ocuparán los enlaces de segundo y tercer grado o sexto y séptimo grado, con sus novenas, oncenas e incluso treceñas correspondientes. De esta manera, cada acorde tendrá su propia identidad. No es que se creen nuevos acordes, sino que la propia evolución y ampliación de la armonía propició que se le diera un nuevo uso (Gutiérrez, 1987).

Maurice Ravel

La comprensión del recorrido biográfico y la raíz de la historia personal de Ravel ha sido de gran utilidad para conocer a fondo su obra.

Roger Nichols (1999) destaca de la etapa inicial del compositor el hecho de que nació en el seno de una familia humilde, el 7 de marzo en Ciboure (País Vasco-francés) en el año 1875. Su madre, Marie Delouart era de origen vasco y su padre, Pierre Joseph Ravel, de origen suizo, era músico e ingeniero (Nichols, 1999). Comenzó sus estudios de piano y armonía a los 7 años y en el año 1889 fue admitido en el Conservatorio de París, donde estudió armonía y composición con Gustave Mouchet y Gabriel Fauré. En el Conservatorio conoció al que sería su amigo íntimo Ricardo Viñes (1876-1943) (Nichols, 1999, pág. 12), el cual estrenaría gran parte de su obra para piano. Resalta Gutiérrez que

hasta cuatro veces se presentó al premio de Roma (1901, 1902, 1903, 1905), y ninguna de las veces consiguió un primer puesto.

Entre sus obras maestras y tras haber compuesto en su juventud obras como *Pavane pour une infante défunte* (1899) y *Shéhérazade* (1903), destaca *Miroirs* y la *Sonatine* (1905), la cual fue el primer trabajo que publicó Jacques Durand, quien se convirtió en su principal editor. A sus 33 años compuso una de sus grandes obras maestras: *Gaspard de la Nuit* (1908), inspirado en la colección de poemas de Aloysius Bertrand (Fundación Maurice Ravel, s.f.). En el año 1910 escribió su obra *Ma Mère l'Oye* (cinco piezas infantiles para piano a cuatro manos), la cual fue un encargo para el concierto inaugural de la Sociedad de Música Independiente en la Sala Gaveau. Un año después compone su obra *Valses nobles et sentimentales* para piano, dedicada a su amigo íntimo y pianista Louis Aubert (Fundación Maurice Ravel, s.f.). Entre el año 1909 y 1912 compuso el ballet *Daphnis et Cholé*, encargado por el empresario ruso Serguéi Diáguilev en 1909 para los Ballets Rusos, estrenándose el 8 de junio de 1912 (Nichols, 1999, pág. 49).

El 4 de enero del año 1928 Ravel fue por primera vez a Nueva York para comenzar una gira por todo el país. Allí conoció a George Gershwin y al que fue director de la Orquesta Sinfónica de Boston, Serge Koussevitzky. A la vuelta de Nueva York, Ravel compuso su obra más famosa, el *Bolero* (1928), el cual fue presentado por primera vez como un ballet por la compañía de su amiga Ida Rubinstein el 22 de noviembre de 1928 en la Ópera de París (Nichols, 1999, pág. 54).

Sobre el año 1933, a la edad de los 58 años, Maurice Ravel comenzó a presentar síntomas que afectan a la coordinación de sus movimientos; tenía dificultades para escribir lo que hacía difícil pasar sus ideas musicales al papel (Nichols, 1999, pág. 181). Finalmente, el martes 28 de diciembre del 1937 falleció a la edad de 62 años (Fundación Maurice Ravel, s.f.).

¿Es en esencia Ravel un compositor impresionista?

En este apartado se verán los anclajes estilísticos de Ravel, ya que muchos autores subrayan que en toda la producción de Ravel no hay corte con el pasado. Uno de ellos es Gutiérrez, el cual afirma que a Ravel hay que verlo enquistado en el pasado, pero con vistas al futuro. Así, citando a Claude Rostand, comenta que es “un clásico que se expresa en lenguaje moderno” (Gutiérrez, 1987, pág. 203). Su sentido de la proporción y detalle melódico (y a su vez motivico), es lo que revelan su concepción clásica de la forma hasta el punto de que Stravinsky lo llamara “relojero suizo”, por su perfección milimétrica. Y precisamente esta es su cualidad, su genio, su capacidad, la de expresar con tanta originalidad y variedad dentro de un encuadre clásico. Todas estas características provienen del pasado y de su profunda admiración a Mozart² y se pueden apreciar en muchas de sus obras para piano, como por ejemplo la *Sonatine*, que destaca por el molde clásico y el diseño fraseológico simétrico y equilibrado (Gutiérrez, 1987, págs. 204 - 207).

Ravel se encuentra durante su producción entre dos corrientes. Por un lado, está Schönberg, cuya obra conoció a través de Stravinsky. Y, por el otro lado, está Debussy. Como todos ellos, se encuentra con el agotamiento de los recursos armónicos clásicos, pero cada uno de ellos lo resolverá de una manera muy distinta. En el caso de Ravel, su actitud respecto al vanguardismo fue de distanciamiento a pesar de que se relacionaba con artistas

² En el año 1932 Ravel le dijo a Nino Frank: “¿Mi maestro preferido? ¿Tengo alguno? En todo caso, estimo que Mozart es el más perfecto de todos. Él es sin duda el padre de la música académica, pero no hay responsabilidad alguna. Él no era más que música. Admiro a Beethoven, pero el mundo de Mozart es otra cosa. Su gran lección hoy, consiste en ayudar a desembarazarnos de la música (“à nous débarrasser de la musique”), y a no escucharnos más que a nosotros mismos y al fondo eterno, y a olvidar a lo que nos ha precedido inmediatamente” (Gutiérrez, 1987, pág. 206). Otro hecho donde muestra su admiración a Mozart, fue en una entrevista hecha por André Reviez en Madrid en el año 1924 donde decía respecto a Mozart: “es la perfección, es el griego, mientras que Beethoven es el romano; lo griego es grande, lo romano es colosal; yo prefiero lo grande”. Además, se autodefinía como “músico eminentemente francés; hasta que me proclamo clasicista” (Gutiérrez, 1987, pág. 206).

de vanguardia como Erik Satie, Jean Cocteau, o Sergei Diaghilev, entre otros³. Como comenta Gutiérrez, entre otros, Ravel estuvo influenciado por diversos compositores, tales como Wagner, Mussorgsky, Couperin, Fauré y Debussy, entre otros (Gutiérrez, 1987, pág. 51).

Pero, ¿es en esencia Ravel un compositor impresionista? La etiqueta de impresionista ha sido muy utilizada para referirse a la música francesa desde Claude Debussy, si bien, de acuerdo con Gutiérrez, Ravel no es un mero epígono de Debussy. Según él, está claro que la música de Debussy influyó en Ravel, pero no menos que la de Satie, Chabrier, Fauré, lo español y otros muchos compositores más. Es cierto que, en el inicio de su carrera, Ravel escribió obras con tintes *debussystas* (*Cuarteto en Fa*, *Miroirs*, *Jeux d'eau* y *Shéhérazade*), pero si se analiza su obra completa, se observa que lo que más caracteriza a este compositor es su claridad melódica, estructura muy definida (casi clásica su forma), su magia a la hora de orquestar, equilibrio tonal, el juego con acordes de séptima y trecena (con o sin resolución), etc. Todo lo cual lo aleja de la estética de Debussy. Es por ello que más que un compositor impresionista debería ser considerado post-impresionista o neoclasicista (Gutiérrez, 1987, pág. 431).

Además, Ravel estuvo muy influenciado por el arte pictórico; admiraba a Cézanne y Van Gogh (ambos pintores post-impresionistas⁴), además de Manet o Whistler. Gutiérrez relaciona a Ravel con Cézanne ya que ambos retomaron la forma clásica, optan por una mayor precisión lineal y se alejan del impresionismo, ya que las evocaciones y lo suspensivo de éste los podía llevar al “aformalismo”, como en Debussy⁵. Ambos artistas toman del impresionismo los aspectos cromáticos del color.

Después de todo el razonamiento anteriormente expuesto, vemos que Ravel no es impresionista, de hecho, él mismo se opone a este término cuando en una conferencia en Texas, en el Institute de Houston en el año 1928 expuso: “a pesar de todo, creo que personalmente he seguido siempre una dirección opuesta a la del simbolismo de Debussy”⁶ (Gutiérrez, 1987, pág. 420).

VALSES NOBLES ET SENTIMENTALES

Como ya se ha comentado, la obra la conforman ocho valsos, fue compuesta en el año 1911 y un año más tarde nació la versión orquestal y la versión para ballet con el nombre de *Adélaïde ou le langage des fleurs*⁷ (Mawer, 2016).

³ Ravel mostró su concepción sobre la música y el vanguardismo en una entrevista con David Ewen: “Yo no soy un músico moderno, en el sentido más estricto de la palabra; porque mi música, lejos de ser revolucionaria, es más bien de “evolución”. Aunque siempre fui partidario de ideas nuevas, jamás he tratado de derribar las leyes vigentes, en materia de armonía y de composición... Yo no soy un compositor moderno que tenga el afán de escribir armonías radicales ni contrapuntos desunidos, porque nunca he sido esclavo de un determinado estilo de composición que esté de moda. Tampoco me he aliado jamás con ninguna escuela en particular. Siempre he mantenido la idea de que un compositor debe trasladar al pentagrama lo que siente y tal como lo siente, haciendo caso omiso del estilo de composición que esté de moda” (Gutiérrez, 1987, pág. 53).

⁴ En palabras de Gutiérrez: “El constructivismo pictórico trata de estructurar la Naturaleza, con el fin de objetivarla, mediante equivalentes cromatismos, que en Ravel se reducen a la graduación de intensidades y volúmenes. Esta es la esencia de la orquestación raveliana” (Gutiérrez, 1987, pág. 431)

⁵ Así lo expone Rollo H. Myers: “Mientras que la música de Debussy está envuelta en una sensual bruma, el perfil de la de Ravel es austero y de corte claro; mientras que la primera es como una luz trémula, la otra es brillante y resplandeciente... El panteísmo de Debussy necesita dar colorido a todo cuanto escribe; vibra en simpatía con las fuerzas de la Naturaleza (sol, mar y viento), mientras que Ravel parece vibrar más bien en presencia de una imitación estilizada del sol o del mar. Una encina del bosque excitaría más su imaginación que un árbol enano japonés, con sus artificiosas implicaciones” (Gutiérrez, 1987, págs. 431-432).

⁶ Así lo afirmó el propio Ravel: “Tuve una profunda admiración por Debussy, como músico y como hombre, pero por naturaleza yo soy diferente de él, y mientras afirmo que Debussy no fue ajeno a mi influencia personal, preferiría identificarme también en las primeras fases de mi evolución con G. Fauré, E. Chabrier, y E. Satie. Creo que yo mismo he seguido una dirección opuesta a la del simbolismo de Debussy” (Gutiérrez, 1987, págs. 420-421).

⁷ Adelaïda o el lenguaje de las flores (Traducción de la autora).

Ravel presentó la obra por primera vez a su amigo Léon Leclère (alias Tristan Klingsor) y su mujer (Southon, 2015, pág. 9). Más tarde, el 9 de mayo del año 1911, la obra fue presentada de forma anónima por el nuevo grupo (en su mayoría discípulos de Gabriel Fauré) de la *Société musicale indépendante* (S.M.I.) que promovía la música de los nuevos compositores. El comité de la S.M.I. decidió dar un concierto en el que varias obras deberían ser presentadas al público sin ninguna indicación del compositor, ni siquiera los propios miembros del comité sabían la identidad de las obras de los compositores. Louis Aubert (pianista y compositor) fue quien la estrenó y el único que conocía a los autores de las obras. El programa se enumeró de la siguiente manera: *Valses nobles et sentimentales*, compuesto por "X" interpretado por Louis Aubert (Orenstein, 1975, pág. 65). Tras el estreno, el pianista recordó:

L'expérience fut un désastre. Dans cette S.M.I qui était alors le fief de Ravel, ce recueil admirable [...] ne fut même pas écouté jusqu'au bout. [...] je terminai l'oeuvre dans le bruit, non point de sifflets mais, pis encore, des conversations particulières de l'auditorium!⁸. (Gutiérrez, 1987, pág. 89)

Como informa Mawer, el nombre de *valse*s para Ravel fue simplemente una excusa para rendir homenaje a Schubert, quien compuso un conjunto clásico de valse para piano con el nombre de *Valses sentimentales*, Op. 50 (D.779, 1823) y una colección más pequeña de *Valses nobles*, Op. 77 (D.969, 1827). El propio Ravel afirmaba que el título de la obra tan solo determinaba su mera intención de componer una serie de valse como lo hizo Schubert (Mawer, 2016, pág. 126). El objetivo de Ravel realmente fue crear música, sin más, tal y como se desprende de la frase de Henri de Régnier con que se inicia la obra: "*le plaisir délicieux et toujours renouvelé d'une occupation inutile*"⁹. El mismo autor presentó su obra como "una de mis obras en la que se ve de forma más evidente que como escritor nunca he buscado nada más que el delicioso y siempre nuevo placer de un oficio inútil" (Southon, 2015, pág. 10). Es una manera de quitar importancia a la profundidad de la creación del artista. Así, Ravel, al recoger esta frase y plasmarla en su partitura, ofrece una visión de cómo escuchar los valse e, incluso, interpretarlos.

La similitud de los títulos es el único vínculo entre las dos obras en cuestión puesto que ambos compositores pertenecieron a un estilo y estética musical diferente. La colección de valse de Schubert es completamente tonal, son piezas cortas y a veces tan solo de dos o tres frases, mientras que los valse de Ravel muestran un lenguaje armónico complejo y concentrado donde aparecen disonancias no resueltas, sonoridades de segundas y séptimas, acordes paralelos, escalas mayores, menores, modales e incluso bitonalidad. El simple vals que muestra Schubert, en Ravel es más arduo, con figuras rítmicas más complejas y variadas que se entremezclan con melodías a la vienesa (a lo Strauss). Asimismo, al final de la obra añadió un epílogo, donde se recogen los elementos extraídos de las siete piezas anteriores (excepto del quinto vals) a modo de recuerdo; sin embargo, Schubert no utilizó este recurso.

Análisis técnico- estilístico

A continuación, se expondrá un análisis global y puramente musical de todos los valse atendiendo a sus características rítmicas, armónicas, materiales temáticos, etc., para así poder atribuir a la obra un componente estético claro, definido y razonado.

⁸ "La experiencia fue un desastre. En el S.M.I, que entonces era el baluarte de Ravel, esta admirable colección [...] ni siquiera se escuchó hasta el final. [...] Terminé de interpretar la obra en medio del ruido, no de abucheos, sino, peor aún, ¡de conversaciones privadas entre el público!" (Traducción de la autora).

⁹ "El delicioso y siempre renovado placer de una ocupación inútil" (traducción de la autora). El mismo autor, Henri de Régnier (1864 – 1936) usa la misma introducción para el prólogo de su novela "Les rencontres de Monsieur de Bréot" de 1904 (Gutiérrez, 1987, pág. 87).

La métrica: compases binarios vs. compases ternarios

Uno de los elementos que definen esta obra es el ritmo. Está escrita en compás ternario de subdivisión binaria, pero Ravel, a menudo, juega con el uso de la hemiolia, tratando de dar variedad métrica con la alternancia de metros binarios y ternarios.

Un ejemplo claro donde poder observar el juego de hemiolia es en todo el vals VI y en la parte B (compás 67) del vals número VII. En este último, la acentuación cada tres corcheas de la mano derecha produce la sensación de estar en un compás 6/8, mientras que la mano izquierda marca cada parte del compás mediante negras, coincidiendo así con las notas débiles de la mano derecha. De esta forma crea momentos de inestabilidad y agitación.

Los efectos rítmicos que aparecen a lo largo de la obra a menudo romperán con el ritmo tradicional del vals, como por ejemplo ocurre al inicio del vals I. Como señaló Roy Howat, en su libro *The art of french piano music*, Ravel tomó el ritmo inicial del primer vals noble de F. Schubert (Howat, 2009, pág. 296). De manera hábil desplazó el motivo a parte fuerte y añadió un acento en la parte débil del compás desvirtuando así el tiempo ternario característico del vals.



Imagen 1.- Valses nobles D.969, Op. 77, n°1, de F. Schubert - Compases 1 al 4.



Imagen 2.- Comienzo vals I. Edición Ray Alston.

Se rompe también la simetría del ritmo en el cierre cadencial de la parte A (y A' respectivamente) del primer vals, donde irrumpe con tres acordes acentuados en parte débil sonando de esta forma a compás de 2/4.

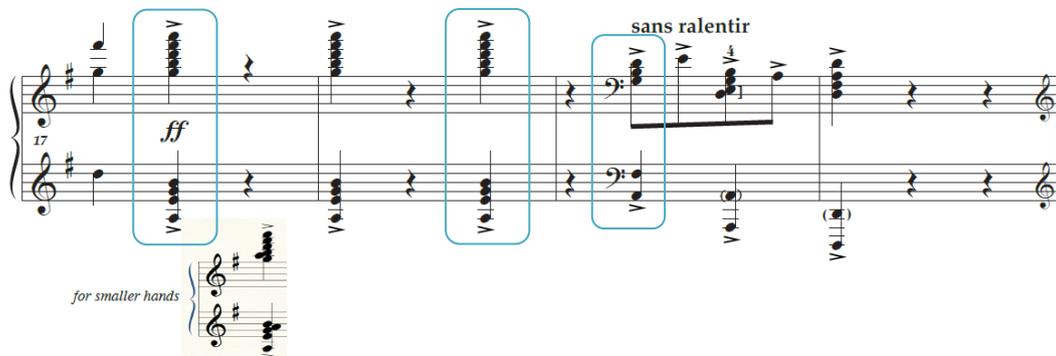


Imagen 3.- Final del vals I. Edición Ray Alston.

Forma

De acuerdo con Phan (2012), la forma ternaria (ABA') se verá reflejada en cada vals, estructura esta característica en los vales de Frédéric Chopin y Johannes Brahms, contrastando la sección A con la sección B en carácter y textura.

La obra presenta un gran sentido de la proporción, dando como resultado frases equilibradas y regulares, (casi todas de 4+4 compases y similares). Un claro ejemplo de proporción, simetría y equilibrio es el vals II donde cada una de sus partes (a, b, a' y c) ocupan con exactitud ocho compases. Otro ejemplo de frases simétricas se encuentra en el vals V: en su parte A, las frases quedan divididas en 4 compases y repite hasta cuatro veces ese modelo de cuatro compases.

No obstante, a lo largo de los ocho vales se encuentran diversos pasajes en los que se rompe con estos rasgos de la simetría y proporción que son tan característicos de esta obra raveliana. Así, por ejemplo, en el vals VII, una frase de 9 compases en la última sección rompe con la proporción simétrica del vals, o el vals III, en el que el esquema fraseológico utilizado en su sección intermedia responde a la asimétrica proporción de 4+3+4 compases. Todo ello son algunos ejemplos de que la riqueza musical del compositor francés va incluso más allá de los rígidos moldes tradicionales de la forma vals.

Materiales temáticos

Como se ha comentado anteriormente, Ravel juega con la acentuación rítmica natural del compás, pero, además, el carácter de cada vals está íntimamente relacionado con el tempo y sus materiales temáticos. Una singularidad reseñable es que todos los materiales temáticos de los vales tienen comienzo tético salvo el quinto vals, cuyo tema es anacrúsico.

Por lo general las melodías de carácter temático se exponen y resuelven y sus fraseos son definidos, lo cual refleja un rasgo propio del Neoclasicismo. Generalmente, al inicio de cada uno de ellos, Ravel presenta el material temático que después será desarrollado utilizando diferentes métodos compositivos tales como progresiones armónicas, elaboración motivica, o el uso de la imitación.

En algunos vales el material temático viene precedido en el vals anterior, como en el caso del vals IV y VII. El motivo que caracteriza todo el vals IV es tomado de los dos últimos compases del vals anterior en el cual el compositor juega con el material y realiza una reducción del ritmo previo anunciando el vals número 4.

Armonía: relaciones tonales, modos, acordes, nota pedal y cadencias

En cuanto a la armonía, Ravel fue un compositor que adoptó una clara armonía tonal en gran parte de su obra. La armonía raveliana, como la de Debussy modifica y amplía el sistema diatónico clásico (Gutiérrez, 1987, pág. 55). Para ello hace uso de cromatismos, apoyaturas, séptimas, novenas o undécimas sin resolver, grandes racimos de acordes, progresiones armónicas y choques disonantes (como por ejemplo las quintas aumentadas del inicio del vals II). También son usuales las segundas, quintas o séptimas paralelas en Ravel, la disonancia adquiere otro concepto, ya no está obligada a resolver, por lo que la melodía se vuelve más libre.

La musicóloga Strohschein, en su tesis anteriormente citada (Strohschein, 2002, pág. 42), hace mención, mediante una tabla, a la relación armónica entre los ocho vales. Esta relación lleva a observar cómo, en este caso, la conexión de Ravel con el pasado se remonta al uso de la relación de tonos por terceras, la cual era característica del periodo romántico como se puede apreciar en las obras de Schubert o en el *Intermezzo Op. 118* de Brahms. Además, la necesidad de cerrar el ciclo de vales volviendo a la tonalidad de partida, lleva a observar cómo su construcción, en cuanto a relaciones tonales, está dentro de una estructura tradicional a pesar de su lenguaje moderno. El compositor mira el vals desde el prisma de la modernidad dentro de un encuadre clásico-románico.

Otro atisbo de modernidad en Ravel es el uso de la politonalidad. Ésta es un recurso compositivo basado en la convivencia simultánea de dos o más tonalidades. Con el arte de vanguardia, diferentes compositores tomaron el camino de usar este recurso compositivo como una forma de escape de la tonalidad clásica. En el caso de Ravel, sugiere la politonalidad como una forma colorista del sonido, añadiendo quintas aumentadas, sucesiones de novenas y quintas mayores, modos, acordes racimo, etc. Se podría decir que hace uso de la ampliación y enriquecimiento tonal, más que un alejamiento de ésta, como hicieron de manera más acusada otros compositores de la época como Igor Stravinsky, quien juega con la bitonalidad en su ballet *Petrouchka* (1911), o Darius Milhaud, quien acogió esta técnica compositiva de manera reiterada como algo característico en su música. Algunas de las obras de Milhaud donde se observa la politonalidad es la Sonata nº 2 para violín Op. 40 (año 1917) o la serie de seis pequeñas sinfonías. En la presente obra a analizar, un ejemplo interesante de pasaje politonal es la parte B del vals número VII (desde el compás 67 al 101).

Siguiendo con los rasgos modernos y como menciona Gutiérrez, no solo las orquestas gamelan indonesias influenciaron a Debussy, también a Ravel, Chabrier o Rimsky. Ravel a través de todos los periodos de su producción hace uso de la modalidad. El uso de la escala pentatónica lo encontramos en varias de sus obras como puede ser *Jeux d'eau*, *Habanera*, *Ma mère l'oye*, "Le Paon" de *Histoires Naturelles*, "Amanecer" de *Daphnis et Chloé*, "Preludio" de *Le tombeau de Couperin*, etc. (Gutiérrez, 1987, págs. 134 - 143). Un claro ejemplo donde hace uso de los modos es en el vals II, en el que utiliza el modo dórico, partiendo desde la nota sol (sol-la-sib-do-re-mi-fa-sol), es por ello que, en toda esta sección B aparecerá el mi becuadro. El modo dórico es similar a una escala menor natural, por la ausencia de sensible en la dominante y la presencia del sexto grado ascendido un semitono. Lo que lo hace especial es que el sexto grado, al estar elevado un semitono, se encuentra a un tritono de distancia de la tercera menor de la tónica.



Imagen 4.- Sección B del vals II. Modo dórico. Edición Ray Alston.

Otro lugar donde aparece un modo medieval es en el vals III. El compositor utiliza el modo eolio de mi, ya que aparece un fa#, sol natural, re natural, y su sensible (re#) está suprimida. Muestra de ello se encuentra en el último compás del primer sistema de este tercer vals, en el que Ravel introduce un acorde de mi mayor (mi – sol# – si – re – fa) con séptima menor (re) y novena menor (mi# = fa) para dar ese juego entre la tonalidad mayor y menor.



Imagen 5.- Vals III, modo eólico

El uso de los acordes ampliados será uno de los recursos más utilizados por Ravel; es frecuente el empleo de los acordes de oncenaria y trecena, partiendo de la idea de superposición de terceras. Este recurso se puede apreciar claramente al inicio del vals I. También es frecuente encontrar acordes con función de apoyatura, en sus diferentes versiones: simultáneas con la nota natural o apoyaturas. Además, utiliza acordes con séptima, novena, oncenaria y trecena y en sus diferentes inversiones. Cabe destacar los acordes de quinta aumentada como los que aparecen en los vales VII y II (el cual se concibe casi al completo sobre dicho acorde). Todos estos acordes tenían el objetivo de ganar colorido, para hacer más amplio, exquisito y rico su lenguaje armónico.

Otro de los rasgos personales de Ravel en cuanto a los recursos armónicos se refiere a su uso de las notas pedales a modo de *ostinatos*, las cuales funcionan tanto para proporcionar estabilidad a un centro tonal como para incorporar nuevas sonoridades disonantes. Así lo plasma en el vals número II en la parte B', donde utiliza la nota pedal de tónica (sol), o en el vals III, donde utiliza al inicio la nota pedal de mi durante 17 largos compases.

Por lo general, Ravel llega al reposo a través de movimientos de cuartas ascendentes, acordes apoyatura y sonidos añadidos, adornando armónicamente lo que sería una cadencia conclusiva perfecta, que finaliza en el primer grado cada vals, asentando así su tonalidad y dando sensación de reposo y conclusión.

Análisis sonoro

Una vez realizado el análisis de la obra atendiendo a sus aspectos musicales, se ha elaborado un estudio de diferentes propuestas interpretativas de los pianistas Alexandre Tharaud e Ivo Pogorelich, y de la grabación del propio compositor, como anteriormente se aludió en el apartado de metodología.

Como se ha investigado, la grabación de esta obra que realizó Ravel en el año 1913 fue en un piano reproductor. Según afirma Siepmann en su libro *El piano* (2003), a principios del siglo XX los pianos reproductores comienzan a tener mayor alcance en los músicos. Su mecanismo era parecido al de la pianola, pero bastante más avanzado y fiable (Siepmann, 2003, págs. 57 - 60).

Para realizar el análisis sonoro de las tres interpretaciones se ha recurrido a los softwares Sonic Visualiser y Microsoft Excel; éstos han posibilitado la plasmación de los resultados en gráficos con los que ejemplificar algunas de las cuestiones abordadas. En Sonic Visualiser, el audio de cada grabación queda representado por medio de un espectrograma, que consiste en la plasmación gráfica del sonido en un plano, en cuyo eje horizontal queda recogido el tiempo (duración de la pista) y en el vertical, la frecuencia o altura del sonido. A su vez, la intensidad se representa mediante el color; cuanto más intenso es éste, más *forte* es el sonido. Los puntos que se observan a medida que se avanza de abajo hacia arriba, son las frecuencias de los sonidos reales percutidos, así como de los sonidos armónicos que se generan.

Por su parte, las gráficas obtenidas con Excel muestran en un diagrama cartesiano donde se representa:

- El tiempo en el eje Y: muestra la distancia en fracciones de segundo entre cada compás.
- Y el número de compases de la pieza en el eje X.

Los descensos de las líneas que aparecen en la gráfica indican que se reduce el tiempo de un compás a otro, por lo que se produce un incremento de velocidad (*accelerando*), mientras que los ascensos o puntos álgidos indican que el tiempo se alarga (*ritardando*). Por lo tanto, puede apreciarse con claridad la agógica que realiza cada pianista.

Una vez analizados los audios de cada intérprete, se han podido apreciar sensibles diferencias en lo que se refiere a las dinámicas, la agógica, los tempos y el tratamiento del sonido. Como afirma Pamela Korman en su tesis citada con anterioridad, una singularidad que presentan las interpretaciones de los diferentes pianistas es que cada uno ofrece una fidelidad diferente a la partitura. La manera en que cada individuo se relaciona con el texto, percibe y emplea las dinámicas, el clímax, el timbre del sonido o el pulso es única y particular, lo que para ella es considerado como la principal premisa dentro de una interpretación (Korman, 1996).

Precisamente y sosteniendo este último argumento iniciado por Korman, llama la atención la interpretación del pianista Pogorelich por su manejo del tempo, sin parecer importarle alejarse de la fidelidad de la partitura, para conseguir sonoridades envolventes y alcanzar el clímax. En contra de lo que pedía Ravel, Pogorelich deceleró el tempo de todos los vales excepto del vals VI y VII. Todo ello puede denotar una resolución personal y exagerada a todas las marcas de agógica que refleja el compositor en la partitura: *doux et expressif, avec une expression intense, peu plus lent et rubato, mysterieux, très expressif*, etcétera.

Por lo general, en todos los vales interpretados por Pogorelich se aprecia delicadeza en el tratamiento del sonido y la polifonía escrita en partitura. No toca las diferentes voces por igual, sino que subraya la nota superior con claridad. Pogorelich hace que la armonía se funda reflejando el encanto tímbrico orquestal raveliano. Esta variedad del color del sonido se produce gracias a su manejo magistral del pedal junto con el ataque preciso de cada nota. Así, Pogorelich logra una atenuación dinámica cuidada e ideal. Se podría decir que en rasgos generales el pianista croata refleja un personal y distintivo comunicado de la partitura.

A diferencia de éste, el pianista Alexandre Tharaud, en general, en su interpretación es fiel a la partitura, respetando con maestría los *tempi* de las ocho piezas. Destaca su ejecución cristalina y casi *scarlattiana* en las articulaciones. Se puede apreciar con claridad y precisión que cada voz y cada plano sonoro tienen un color diferente, reflejando la textura orquestal incluso en momentos de mayor densidad sonora y velocidad como sucede en los vales VI y VII. Todo ello está asociado a una gran sensibilidad y madurez musical. Consigue en cada pieza reflejar el ambiente adecuado, creando momentos especiales gracias al fraseo que realiza y al sonido.

Tharaud es leal a prácticamente todas las indicaciones de la partitura y las realiza con ingenio, dándole carácter, interés y atractivo a cada pieza. Todo lo contrario sucede con el propio compositor, quien musicalmente realiza una interpretación más bien marcial, pues no hay variabilidad creativa en su fraseo. Y en el otro extremo se sitúa Pogorelich, quien se excede en las marcas de agógica, estirando y contrayendo el tempo al límite como se mencionó anteriormente.

Tharaud es cauto en cuanto al uso del pedal, como se nota en los vales II y VIII, en los que logra de forma virtuosa el uso de éste cuando la pieza lo requiere. Su interpretación en rasgos generales refleja el dominio del repertorio de este compositor; tanto es así que puede ser considerado un especialista en la interpretación de la música francesa puesto que tiene grabada la obra integral para piano del mismo.

Sin embargo, en la interpretación de Maurice Ravel apenas se aprecia el uso del pedal. Los *tempi* en su mayoría son rápidos excepto los vales lentos (II, V, VIII). En cuanto a las cuestiones puramente metronómicas, Ravel muestra de manera precisa el carácter y su

indicación de tiempo al inicio de casi todos los vals¹⁰. En algunos muestra la unidad de parte, pero otros sin embargo la unidad de compás.

El sonido en la grabación de Ravel habitualmente es poco cuidado, no hay una armonía sonora que unifique la obra. Y es poco meticuloso con la polifonía, no se aprecia con calidad cada voz independiente e incluso algunos acordes suenan arpegiados. A menudo, Ravel no respeta sus propias indicaciones de tiempo, dinámica y carácter.

Algo común en todos ellos son los puntos de clímax de cada pieza, más o menos acentuados, pero todos dirigen su fraseo hacia el mismo punto.

Así, por ejemplo, en las gráficas obtenidas del vals I cada pianista aparece representado en un punto distinto del eje Y debido a que desde el inicio de la pieza toman un *tempo* distinto, lo que permite apreciar de manera individualizada los ascensos y descensos de sus respectivas interpretaciones. Se observa con claridad que Pogorelich trata esta pieza con numerosos *rubatos* e inflexiones de tiempo, lo que se ve reflejado con los grandes picos que aparecen en la gráfica I, mientras que Alexandre Tharaud es algo más comedido en cuanto a dicho tratamiento. En cambio, Maurice Ravel apenas lo mueve, lo que se plasma en la gráfica a través de una línea casi plana. Esto da pie a pensar en la frase de Igor Stravinski cuando lo llamó “relojero suizo” (Gutiérrez, 1987, pág. 204).

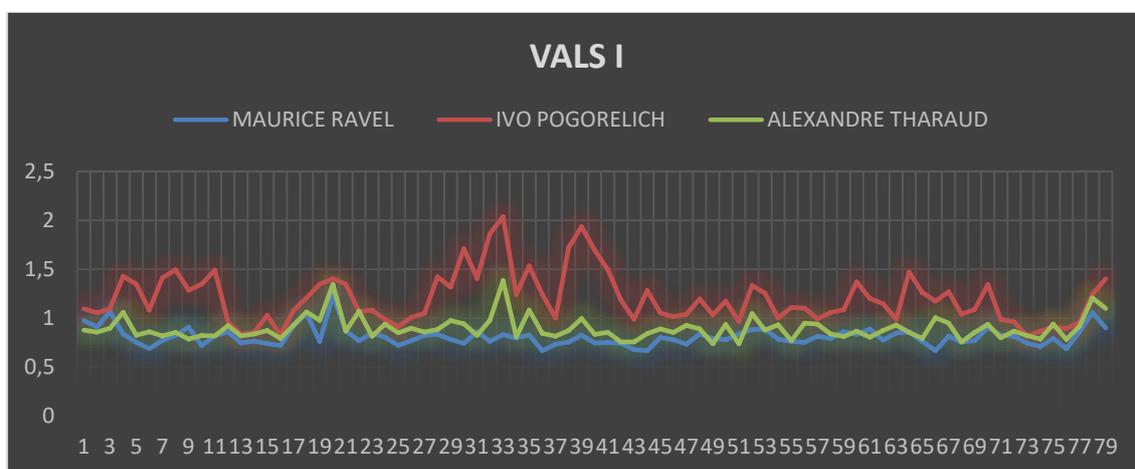


Imagen 6.- Gráfica con las inflexiones de *tempo* de las tres interpretaciones correspondientes al vals I.

Al final de la gráfica del vals I se observa cómo la línea del pianista croata no baja, se debe a que éste prolonga el ritardando de los tres últimos compases para preparar el último acorde, sin embargo, el resto de pianistas realizan la última nota picada, corta, de manera concisa y a *tempo*.

Se puede identificar en la gráfica I que, a pesar de que cada intérprete realiza un movimiento diferente del tiempo y de la frase musical, todos ellos a su vez coinciden en varios puntos climáticos como es el punto 20 (final tema A) y 78 (final del vals), donde la gráfica de sus interpretaciones muestra un ascenso, es decir, un *ritardando*.

En la gráfica obtenida del vals VIII, se aprecia de nuevo como Pogorelich es el pianista que más oscilaciones de tiempo realiza. Sin embargo, la línea de Tharaud asciende notablemente hacia el final, lo que indica que el tiempo se alarga por lo que el que más ritardando realiza hacia el final de este vals es Tharaud.

¹⁰ En los vals III y VII no hay indicaciones metronómicas. Sin embargo, las ediciones de Ray Alston, Maurice Hinson y Bärenreiter sí incluyen en todos los vals una indicación metronómica.

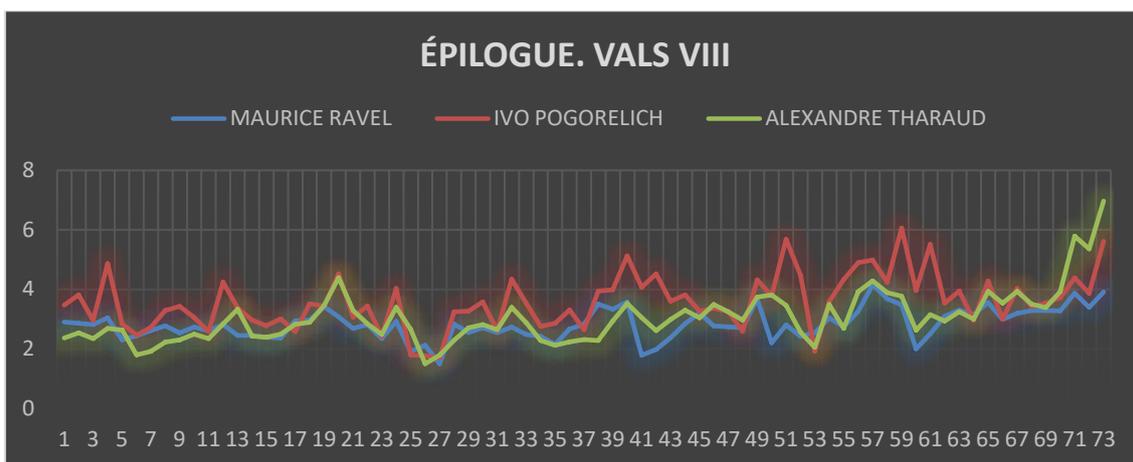


Imagen 7.- Gráfica con las inflexiones de *tempo* de las tres interpretaciones correspondientes al vals VIII.

En cuanto al tratamiento del sonido, se debe tener en cuenta que éste se ve afectado por el tipo de grabación, pues en la de Maurice Ravel el medio de grabación tenía una relación señal/ruido mayor debido a que los medios no eran tan precisos como los actuales por lo que hay mucho ruido de fondo y éste aparece reflejado en el espectrograma que proporciona Sonic Visualiser, con casi todo el fondo repleto de verde. Por el contrario, la grabación con mayor calidad sonora sería la de Pogorelich. Teniendo esto en cuenta, el tratamiento del sonido de los tres intérpretes comentado anteriormente, se verá reflejado por igual en todos los vals, siendo el pianista croata quien más cuide este aspecto.

Análisis técnico interpretativo

Una vez analizada la obra tanto desde el punto de vista puramente técnico como sonoro, a continuación, se procederá a tratar las principales dificultades interpretativas que presenta la obra y su posible resolución. La gran dificultad para ejecutar la obra *Valses nobles et sentimentales* es encontrar la unión de todos los vals desde el inicio hasta el final, puesto que cada uno de ellos tiene una energía, atmósfera, sonido y técnica diferente. Como se comentó anteriormente, la sonoridad que presenta la versión orquestal aporta la idea de cómo interpretar y buscar la variedad timbres dentro del piano.

A lo largo de este análisis técnico interpretativo se exponen algunas sugerencias de digitación. Se debe aclarar que cada intérprete puede encontrar la suya ya que cada mano es única. Y, sobre todo, las digitaciones tienen como objetivo facilitar la interpretación y a través de ella lograr una amplia gama de color dentro del piano.

Vals I – “Modéré – très franc”

Uno de los aspectos técnico-pianísticos que comparten varios vals es el uso de grandes acordes, como se observa, por ejemplo, al inicio del vals I tanto en la mano izquierda (apertura de novena) como en la mano derecha (acorde de cuatro notas, dos de las cuales se deben coger con el pulgar). Para este pasaje ayuda mucho pensar en la versión orquestal para encontrar el equilibrio en todas las notas del acorde sin que suene duro o violento. Se propone destacar la nota superior del acorde generando de este modo dos planos sonoros dentro del mismo acorde y el alivio de la carga resonante del mismo. Esta técnica será utilizada siempre que aparezca un acorde, de esta forma se da relevancia a la línea superior y se aligeran las armonías de este.

La peculiaridad de este pasaje es que los tres primeros acordes son sobre teclas blancas, y en la última parte del compás hay que desplazar toda la mano a distancia de 4ª ascendente (desde la nota del bajo del acorde de la mano derecha) a un acorde entero de teclas negras y, además, hay que atacarlo ya que aparece un acento, el cual desvirtúa el pulso natural del compás. Para liberar toda la tensión que generan esos dos primeros

acordes en corcheas, se atacará el primer acorde y los dos siguientes salen por movimiento de muñeca, tirando la mano hacia arriba, de manera natural, desbloqueando la muñeca y el brazo, para caer desde arriba hacia el último acorde del compás, consiguiendo así el acento requerido. Es un juego de equilibrios entre la exactitud y solidez de los dedos y la flexibilidad de la muñeca. Como dice la pianista y pedagoga Dorothy Taubman¹¹:

The body is capable of fulfilling all pianistic demands without a violation of its nature if the most efficient ways are used; pain, insecurity, and lack of technical control are symptoms of incoordination rather than a lack of practice, intelligence or talent¹² (Schweitzer, 2013, pág. párr.5)

Dos de los aspectos importantes a trabajar en toda la obra son la articulación y la digitación. Teniendo esto en cuenta, un lugar importante donde poner una buena digitación en este primer vals es en el compás 29. Para conseguir la ligadura de dos notas que aparece en la mano izquierda se recomienda poner un 4 en el primer acorde y en el segundo un 3, cogiendo así las dos notas superiores de este último (la y si) con el pulgar. El movimiento de la mano debe ser de abajo – arriba y, puesto que el segundo acorde es más débil, la sensación sería como tirar la muñeca hacia arriba para conseguir el *legato* de dos notas. Más adelante, en los compases 31 y 32, en la mano izquierda aparece una gran ligadura, por lo que hay que ligar todo ese pasaje. Para ello se sugiere la digitación que aparece indicada en la imagen 10.



Imagen 8.- Vals I, compases 29 – 32 con la digitación propuesta. Edición Ray Alston.

Según comenta Perlemuter en su libro *Ravel d'après Ravel*, el compositor dijo "no se debe usar ningún pedal para el acorde en el tercer tiempo, sino sólo en el primer tiempo. En general, usar pedales cortos para subrayar el ritmo" (Perlemuter & Jourdan - Morhange, pág. 45). Este pedal lo ha recogido Southon en su edición (Southon, 2015, pág. 28).

En relación con las palabras de Ravel, si no se pone pedal en el tercer tiempo, quedaría demasiado seco el acorde, por lo que, y de acuerdo con la edición de partitura de Hinson (1988), se propone utilizar en el primer y segundo tiempo un pedal y en el tercer tiempo otro pedal más superficial que el anterior para no saturar el sonido y reforzar además ese acento que indica. El pedal en el resto de vales irá supeditado a la armonía salvo excepciones.

Vals II – “Assez lent – avec une expression intense”

Los vales más delicados, puesto que requieren una expresión intensa y un sentimiento íntimo que plasmar, son el vals II y el V. Una vez más, la versión orquestal da ideas de cómo conseguir un sonido u otro. El motivo principal del vals II lo realiza la flauta con un sonido aterciopelado y justamente la dificultad del segundo vals radica en la capacidad del intérprete para mantener un color cálido de sonido mientras va moviendo el *tempo* creando un rubato natural. Este hecho, junto con las dos indicaciones de carácter que aparecen al

¹¹ Dorothy Taubman fue una pianista norteamericana considerada pionera en crear un método destinado a desarrollar una adecuada técnica pianística libre de tensiones y con fines terapéuticos para rehabilitar pianistas lesionados (Schweitzer, 2013).

¹² “El cuerpo es capaz de cumplir con todas las exigencias pianísticas sin quebrantar su naturaleza si se utiliza del modo más eficiente; el dolor, la inseguridad y la falta de control técnico son síntomas de una mala coordinación más que de una falta de práctica, inteligencia o talento”. (Traducción de la autora).

inicio, “*Assez lent*” (bastante lento) y “*avec une expression intense*” (con una expresión intensa), hacen que la pieza requiera de contención tanto en *tempo*, como en sonoridad.

La parte A del segundo vals comienza con un motivo de carácter introductorio y la cuestión importante para interpretar este motivo inicial y realizar un fraseo correcto es apoyarse echando más peso en el primer acorde del segundo y cuarto compás para conseguir así mover la frase.

El trabajo polifónico de las voces es importante en todos los vals, siempre destacando la nota superior de los acordes para no saturar el sonido atacando un bloque de acordes como ya se mencionó anteriormente. Un pasaje de este segundo vals en el que detenerse para trabajar polifonía es en los compases del 41 al 48, donde reaparece la melodía de los compases 9 al 16, pero esta vez en la voz del contralto, la cual se debe resaltar ya que es el elemento principal del vals. En la versión orquestal esta melodía es realizada por la flauta (como al inicio del vals) junto con la celesta, consiguiendo de esta forma un sonido íntimo, misterioso y delicado. Para conseguirlo, hay que apoyar los acordes superiores de la mano derecha, dejando libre la palma de la mano para poder percudir la voz interna. Además, se accionará el pedal izquierdo para conseguir ese sonido íntimo y delicado que consigue la orquesta.

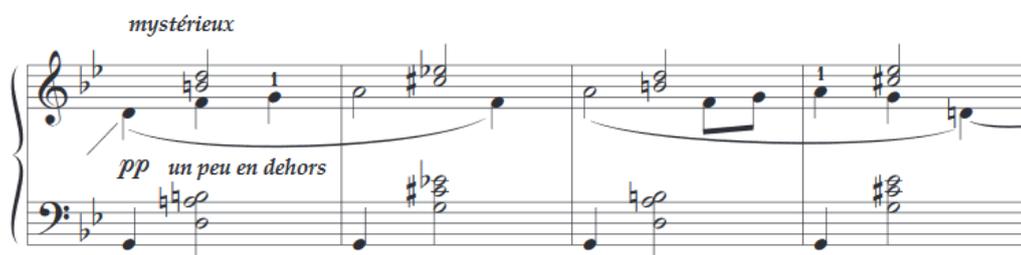


Imagen 9.- Vals II, compases 41 – 44. Edición Ray Alston.

Otro punto a tener en cuenta dentro de este vals es su tema c (compás 25). Éste comienza con unas octavas quebradas, introduciendo un ambiente más romántico y vienés. En este pasaje, Ravel indicó a Perlemuter que hiciera un gran rubato y éste lo define en su libro *Ravel d’après Ravel* como “*rubato al estilo Chopin*” (Southon, RAVEL. Valses nobles et sentimentales pour piano, 2015, pág. 29). Para conseguir todo lo comentado, se sugiere apoyarse en el primer tiempo iniciado por la mano izquierda, y las octavas quebradas realizarlas como si costara ejecutarlas al inicio para luego retomar el tempo. Como si se tratara de la danza de dos bailarines, donde hay momentos en los que quedan suspendidos en el apoyo de una pierna para tomar impulso y de nuevo coger el ritmo de danza.

Vals III – “Modéré”

El vals III es como una pequeña caja de música. Recuerda a esos juguetes mecánicos que tanto le gustaban a Ravel. Este hecho se refleja en la sonoridad del motivo generador, la cual debe ser ligeramente articulada, y en los diseños breves repetitivos.

Al inicio del vals aparece una ligadura de dos notas y en la parte débil una nota picada, algo parecido al primer vals. En la versión orquestal la melodía principal la realiza el oboe (mano derecha en la versión para piano) y violines primeros en pizzicato (mano izquierda), lo que ofrece un sonido sutil y dulce. Para realizar este tipo de articulación y sonido se atacará la primera nota y en la segunda nota se elevará la muñeca hacia arriba para así conseguir el decrescendo propio de una ligadura de dos notas. De esta manera se sale de la ligadura cayendo así en la nota picada. Para ello se sugiere realizar en el primer compás la misma digitación en ambas manos ya que realizan movimientos contrarios (la derecha descende y la izquierda asciende), por lo que poner una misma digitación para ambas manos agilizará el movimiento, consiguiendo así mayor fluidez en la articulación. Ocurre igual con el vals número VI.



Imagen 10.- Vals III, compases 29 – 32. Edición Ray Alston.

Se propone poner pedal en el primer y segundo *tempo*, dejando el tercero libre, para no saturar el sonido, hasta llegar al fortísimo del compás 33 en el cual, y de acuerdo con las indicaciones de pedal de Hinson (1988), se pondrá pedal en todo el compás. Para no mezclar pedal en esta sección, sería interesante resaltar la línea superior de la mano derecha y aligerar así la textura de los acordes.

Vals IV – “Assez animé”

En palabras de Gabriel Fauré, este vals fue denominado por Ravel “vals vienés” por su estilo romántico (Southon, RAVEL. Valses nobles et sentimentales pour piano, 2015, pág. 30). Del cuarto vals cabe destacar la ambigüedad entre los ritmos ternarios y binarios entre las dos manos. En la versión orquestal el motivo principal lo realizan las flautas (mano derecha) y lo que sería la melodía de la mano izquierda la realizan los violonchelos en pizzicato creando una atmósfera de misterio. Los tresillos de los compases 7 y 8 son realizados por el arpa, dándole un sonido dulce, meloso, agradable. Este sonido se reflejará dejando caer todo el peso del brazo sobre la tecla de manera natural. Para conseguir el carácter vienés que anteriormente se comentó es interesante apoyarse en la segunda parte del compás 2 y 4, como si se quedara suspendido en el aire, para retomar de nuevo el ritmo.

Un dato importante a destacar de este vals es que, durante el año 1927, mientras el pianista Vlado Perlemuter estudiaba la obra con Maurice Ravel, el compositor le dibujó a lápiz una línea melódica en los compases 31 al 34, que fue cogida de la versión orquestal para ballet, y correspondía a la línea melódica de las trompas y los violonchelos. En consecuencia, el propio compositor le sugirió tocar esa melodía (Southon, 2015, pág. 9) Es por ello que en la grabación de Perlemuter se puede apreciar la línea melódica mencionada. Sin embargo, en la partitura original no aparece. Se podría pensar que como la versión de orquesta es posterior (año 1912) y las clases con Perlemuter fueron también posteriores (año 1927), es por ello que no añadió esa voz a la partitura original. En cambio, tanto la edición Bärenreiter editada por Southon como las editadas por Alston y Hinson sí que añaden la línea melódica mencionada a modo de *ossia*.

En cuanto a las digitaciones propuestas por Ravel, tiende a usar en la mano derecha los dedos 4-5 para acordes de distancia de tercera, lo que genera tensión e incomodidad debido a la apertura de los dedos y provoca la posición elevada y bloqueo de la muñeca. Por este motivo se propone usar los dedos 5-3 en acordes con la distancia anteriormente mencionada y así se evita forzar la musculatura y se logra una posición más natural de la mano.

El nexo con el siguiente vals se debe realizar de forma pausada y teniendo muy en cuenta el calderón que indica en el último compás junto con las indicaciones que deja escritas Ravel a su alumno: “*attendre*” (parar, esperar) y la expresión “*arrêt*” (parar). Tras este calderón aparece la primera nota que une con el siguiente vals; ésta debe ser percutida con delicadeza, pues introduce un nuevo mundo, un nuevo vals, una nueva historia que contar con un sentimiento íntimo y delicado.

Vals V – “Presque lent – dans un sentiment intime”

Ravel le comentó a Henriette Faure¹³ que sentía que este vals debía interpretarse como un rollo de seda y terciopelo y le sugirió el título “Vals de 1830” (Southon, 2015, pág. 31). Sin embargo, a Hélène Jourdan le escribió en la partitura: *In the spirit of a waltz by Schubert*¹⁴ (Perlemuter & Jourdan - Morhange, pág. 50). Este dato da una idea de cómo interpretar este vals, quizás de ahí el subtítulo “con un sentimiento íntimo”. Además, si se recurre nuevamente a la versión orquestal, se puede observar que la melodía principal la realiza el primer clarinete (mano derecha) y el segundo clarinete (mano izquierda), y la melodía interior (acompañamiento) que lleva la mano derecha es ejecutada por el oboe. Más adelante se añaden las trompas con sordina, por lo que se accionará el pedal izquierdo para generar ese cambio de sonido que Ravel refleja en la partitura orquestal.

A partir del compás 17 de este quinto vals (sección B), hay cuatro compases relacionados con la indicación de “*très fluide*” (muy fluido). Para conseguir esta sensación de fluidez, es necesario tener un dedo que también sea muy fluido, ágil, pero a la vez que pueda agarrarse al teclado para cantar la línea melódica y realizar el legato. Sin embargo, no hay digitaciones muy factibles que unan la melodía con facilidad. Tanto en la partitura de la edición Bärenreiter como en las ediciones Ray Alston y Maurice Hinson, viene una digitación que crea cierta tensión por tener la mano en una posición muy cerrada, por lo que se propone la siguiente digitación:

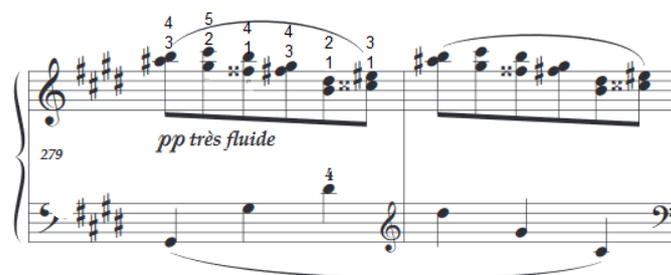


Imagen 11.- Vals V, compases 17 y 18.

Nuevamente se accede a la partitura orquestal para extraer conclusiones acerca del sonido en la sección que comienza a partir del compás 17. Los violines llevan la melodía principal que en la versión para piano sería ejecutada por la mano derecha y Ravel escribe “*sur la touche*” (sobre el diapason), lo que genera un sonido más pequeño y apagado, quizás para dar un cambio de timbre y conseguir el *pp* escrito. Seguidamente, al final del compás 18, escribe “*jeu ordinaire*” (vuelta a tocar normal) para realizar el “*crescendo*” de los compases 19 y 20 y tras esto de nuevo “*sur la touche*”. Este cambio de posición de arco para jugar con el sonido se podría realizar en el piano accionando el pedal izquierdo en los momentos que Ravel pide un “*sur la touche*” (compas 17 y 21), que justamente coinciden con marca de dinámica *pp* y *ppp* en la versión para piano.

Técnicamente, la articulación, tanto en el vals II como en el V, será *legato* y para ello los dedos estarán en todo momento en contacto con la tecla, casi pegados al teclado. Los bajos de la mano izquierda en ambos vals deben ser redondos y dulces, como si se tratara de acariciar las alas de una mariposa; son bajos sonoros, son el colchón armónico. Una vez adquirida dicha técnica se aplicaría en todo el vals segundo y quinto.

En cuanto al pedal en este vals, debe ser delicado y se ejecuta como en el vals anterior acompañando la armonía tal y como lo indica Hinson en su edición de la partitura (Hinson, 1988, págs. 27 - 28).

¹³ Henriette Faure fue una de sus alumnas y la primera pianista en interpretar por primera vez la obra integral para piano de Ravel. El concierto se dio en los Campos Elíseos de París el 18 de enero de 1923 (Gutiérrez, 1987, pág. 165).

¹⁴ “En el espíritu de un vals de Schubert”. (Traducción de la autora).

Vals VI – “Vif”

Al inicio del vals VI se encuentra una hemiolia entre ambas manos, la cual genera dificultad y cierta tensión en la mano. Según revela Perlemuter, Ravel le pedía que sacara la voz de la mano izquierda para que el pasaje saliera con la sonoridad que él buscaba (Southon, 2015, pág. 31). De acuerdo con el compositor, se debe apoyar la mano izquierda, para liberar la derecha y sentir así la parte fuerte del compás. Además, se realizará un movimiento rotativo de muñeca para liberar tensión.

En la orquestación, la melodía principal de la mano derecha la ejecutan los violines primeros y la de la mano izquierda los fagotes mientras el resto de cuerda acompaña con pizzicatos. Hacia el compás 5 la melodía pasa a las flautas y para cerrar la frase (compás 8) Ravel escribe de nuevo “*sur la touche*” (sobre el diapason) para conseguir el decrescendo. Para conseguir ese efecto en el piano, se puede accionar el pedal izquierdo para cerrar sonido y pegar los dedos a la tecla, para que el ataque sea más cercano y, por consiguiente, más *piano*.

En relación a la digitación, se ha de comentar el pasaje perteneciente a los compases 19 – 22 y 25 – 28, donde aparece un motivo descendente en el que se intercala una nota y seguidamente un acorde arpegiado, además una ligadura, por lo que debería ser *legato* para no romper la frase. Para ello se propone realizar la digitación que ofrece la edición de Southon (2015) de los compases 19 al 22 que sería la misma para los compases 25 al 28, ya que la interválica del pasaje es igual solo que en estos dos últimos compases, el motivo aparece transportado una 2ª ascendente.



Imagen 12.- Vals VI, compases 19 - 22. Edición Bärenreiter.

En la versión orquestal los acordes arpegiados son realizados por las arpas y la voz superior de estos es una melodía independiente que realizan los clarinetes. Para conseguir la imitación del arpa en el teclado y la melodía superior, el arpegiado se realizará por movimiento y rotación de muñeca con ésta ligeramente elevada. Al realizar la rotación e ir hacia la última nota, esta será ejecutada con peso, dándole así la importancia que requiere.

Vals VII – “Moins vif”

De nuevo Ravel muestra un gran vals vienés. Comienza con un preámbulo que recuerda al motivo con el que termina el vals anterior. El compositor insistió a Perlemuter que cada repetición de esta introducción debía hacerse muy diferente y el último motivo debía ser el más débil (Southon, 2015, pág. 33).

El tema principal (compás 19) tiene un aire de vals vienés, se podría decir que es el más vienés de toda la obra. Ravel, además le sugirió a Perlemuter: “debes resaltar su carácter haciendo hincapié en el oleaje y el staccato del tercer tiempo”. En este pasaje, Ravel le pidió que retrasara un poco el acorde del compás 20, lo que da aún más la sensación de vals vienés (Southon, 2015, pág. 33), por lo que estas ideas se reflejan en la interpretación propuesta.

En el *expressif* del compás 24, Ravel quería que fuera como él decía “expresivo”, así se lo indicó a Perlemuter (Perlemuter & Jourdan - Morhange, Ravel according to Ravel, 1970, pág. 54). Para ello los acordes se realizarán de manera apoyada, entrando al fondo de la tecla creando de esta forma esa expansión de sonido e incluso tempo que pedía Ravel. Esta sección es un guiño al vals vienés.

Toda la parte B sería otro buen pasaje para trabajar el sonido y, en definitiva, la polifonía existente entre una mano y otra. La mano derecha posee acordes desplegados descendentemente y habría que destacar la línea melódica que está escrita en negras con puntillo. En la versión orquestal esta melodía superior de la mano derecha la realizan las flautas y fagotes, mientras que la mano izquierda es realizada por los violines segundos en pizzicato. Para destacar la melodía superior, la técnica empleada sería parecida a la explicada anteriormente en el vals II: se echa peso en el meñique dejando toda la palma de la mano libre para así percutir las siguientes notas de la forma más ligera posible para no tapar, auditivamente hablando, la melodía. Mientras, la mano izquierda va haciendo *legato* desplegando el acorde de fa por el teclado.

Vals VIII – Épilogue. “Lent”

El último vals es diferente a los demás porque no es un vals único en sí mismo, sino que cuenta por última vez las ideas de las piezas precedentes, como se mencionó previamente, rememorando a modo de epílogo todos vals anteriores excepto el vals V. Sobre este aspecto, Phan resalta que Schubert no realiza esto en sus vals, en cambio Strauss realizaba esta idea de repetir temas al final de la obra a modo de recordatorio (en su vals *Emperador* o el *Danubio azul*), e incluso Schumann, en su obra *Papillons*, también lo hizo (Phan, 2012, pág. 30).

El *tempo* en general de este último vals es lento, la música va apagándose gradualmente en la última página, lo que da la impresión de una gran suspensión del tiempo como si uno navegara dentro de la niebla, pero a veces tuviera puntos de luz que le hacen recordar el sentido del camino. La dificultad radica en saber mantener el *tempo* lento e ir apagando poco a poco el sonido, la música. Si se comienza demasiado lento desde el inicio, no se conseguirá la desaceleración y se arruinará toda la pieza. La clave está en mantener al oyente absorto en esta atmósfera sonora, desde la primera nota hasta el final del vals.

Tiene un aire impresionista por la búsqueda de sonoridades, por la idea del rememorar cada vals, evocándolos como algo pasajero y por sus dinámicas suaves (indicada frecuentemente con la indicación de "sourdine" en la partitura del piano), las cuales se mueven en todo el vals dentro de un piano, lo que requiere una gran sensibilidad de los dedos para crear sonoridades. Las ideas de los vals anteriores que van reflejándose en este último vals, en general, aparecen modificadas.

La melodía del inicio en la versión orquestal es realizada por el corno inglés (nota superior de los acordes de la mano derecha) apoyados por los fagotes. Las semicorcheas de la mano derecha no están escritas en la versión orquestal, sino que aparecen como notas largas ejecutadas por la cuerda, por lo que en la versión de piano deben ser ejecutadas de manera muy sutil y *pp*; para ello se realizarán con poco peso del brazo, que la sensación sea la de acariciar superficialmente la tecla.

En cuestiones de pedalización, en este último vals es el único lugar donde Ravel indica que se debe usar sordina. El pedal en todo este vals debe ser muy delicado para conseguir la atmósfera onírica anteriormente mencionada. Para conseguir este sonido, el pedal se presionará de manera superficial, sin llegar al fondo del recorrido de éste.

CONCLUSIONES

Este artículo ha partido de los principios estéticos del compositor y su pensamiento musical. Se ha desarrollado así un profundo análisis interno de su obra *Valses nobles et sentimentales*, obteniendo de este modo un pequeño esbozo de su estética musical.

Tras el acercamiento analítico a la obra, donde se han desgranado los aspectos puramente técnicos de esta y el análisis sonoro de las diferentes propuestas interpretativas de los pianistas seleccionados, se ha podido demostrar cómo un compositor con un lenguaje propio de su tiempo podía estar con miras al pasado y a la vez plasmar tanta originalidad. Ravel demostró, sin traspasar los límites de la tonalidad, lo mucho que aún

podía decirse dentro del ámbito tonal, cuyos recursos aún no estaban agotados, como muestra en el conjunto de su obra.

En relación a su situación estética y tal y como se planteó en los objetivos de la presente investigación, se ha logrado clarificar el estilo del compositor y sus recursos técnicos empleados. Ravel es claro y preciso en su lenguaje; es detallista. La estructura está muy definida, al igual que la melodía y armonía, causando así transparencia en su lenguaje musical. Es irónico y sarcástico en su forma de jugar con las texturas, las melodías e incluso con los colores de la tonalidad. Se refleja también su sorna cuando desvirtúa el ritmo natural del vals con los acentos en parte débil o en el juego de articulaciones en cada mano; cuando la mano derecha realiza *legato*, la mano izquierda realiza picado o viceversa. Explota e incluso agota los recursos técnicos del propio instrumento. Su rica armonía transporta al oyente lo moderno del momento, pero su estructura y fraseo lo traslada a un clasicismo dominante. Se podría decir que su música es nostalgia en el momento presente, siempre mirando al pasado.

A menudo han tachado a Ravel de músico post-romántico e impresionista, pero su claridad y contornos tan precisos, alejan su música de las líneas desdibujadas tan características del Impresionismo. Sin embargo, su gusto por la claridad y la limpieza en los contornos formales (haciendo referencia al pasado) pero a la vez impregnado de modernidad, lleva a afirmar que su música está enmarcada en un neoclasicismo.

Así pues, todos estos rasgos mencionados en Maurice Ravel contribuyen a delinear su estilo personal, sin caer en la tentación de unirse a ninguna tendencia rupturista en momentos tan difíciles de cambio en los que estaba sumergido, ya que vivió a caballo entre dos siglos y dos mundos de tendencias e ideologías tan opuestas.

Ravel, aun estando profundamente influenciado por los clásicos, otorgó a la técnica pianística un tratamiento totalmente diferente y novedoso. A pesar de no haber dejado tratados ni nada escrito acerca de su técnica, fue capaz de mostrarla a través de sus obras: un repertorio no demasiado extenso pero muy rico en la variedad de ataques y articulaciones dentro de un mismo compás, las dinámicas en pianísimo llevando al intérprete a la búsqueda de sonoridades, la utilización de todos los recursos que ofrecía el instrumento dando uso de un amplio abanico sonoro y tímbrico, los grandes acordes (de hasta nueve notas) en teclas negras y seguidamente otro acorde en teclas blancas ocasionando así un gran desplazamiento en el teclado, las acentuaciones que desvirtúan el ritmo natural del compás, el uso de alteraciones que sitúan a la mano en una nueva disposición ante el teclado, las progresiones armónicas de grandes acordes y las precisas indicaciones de carácter.

Teniendo en cuenta todos estos aspectos técnicos, se ha comprobado que la técnica pianística de Ravel era natural, innata, sin duda teniendo como base el peso del brazo, obteniendo así una posición natural ante el teclado, que recuerda a la idea básica del punto de apoyo de F. Chopin. Tal y como afirma Luca Chiantore (2001), en los manuscritos que dejó Thomas Dyke Tellefsen, alumno de Chopin, éste comparaba de manera metafórica el punto de apoyo con el caminar, diciendo:

La mano debe encontrar su “punto de apoyo” en el teclado como los pies lo encuentran en el suelo cuando andamos. A partir de su conexión con el hombro, el brazo debe pender con una flexibilidad perfecta para que los dedos encuentren en el teclado el punto de apoyo que sostiene todo; la belleza del sonido y su volumen dependen del peso que resulta de la pesadez conjunta del brazo y mano, es un sonido uniforme, calmo y no apasionado el que constituye la base de la música (Chiantore, 2001, págs. 312 - 313).

Esta idea revolucionó la técnica pianística, dándole protagonismo a los dedos como un todo que integra la muñeca (casi siempre con la idea de realizar pequeños movimientos circulares), mano, antebrazo y brazo. De esta forma se fomenta la naturalidad del movimiento sin realizar esfuerzo extra, asumiendo la tecla como un muelle que transfiere la energía de un dedo a otro, para así evitar la tensión en todo momento.

Con respecto al análisis sonoro, el hecho de haber dispuesto de la grabación del propio compositor ha sido de gran ventaja, ya que de esta manera se ha tenido una referencia directa de éste como pianista. El análisis auditivo y comparativo de las distintas interpretaciones (Ravel, Pogorelich y Tharaud) ha permitido observar una serie de semejanzas entre los intérpretes Tharaud y Pogorelich por su fraseo, rubato y cantabilidad de la melodía. Este último, además, da más énfasis a la expresión, al contorno melódico y mueve más el fraseo. Su articulación y pedalización, junto a su técnica basada en la flexibilidad, sensibilidad y naturalidad, ofrecen un tipo de ataque dando lugar a una calidad sonora digna de halagar ya que conseguir una amplia gama tímbrica requiere de una gran técnica digital. Al igual ocurre con Tharaud, aunque éste es más contenido en cuanto al rubato de las frases. Sin embargo, se ha podido comprobar con absoluta claridad cómo el propio compositor no respeta las indicaciones que hay en partitura, tales como son los *ritardando*, los tempos metronómicos, los acentos y las dinámicas.

De acuerdo con la tesis anteriormente citada de Korman (1996), la obra ofrece una amplia gama de interpretaciones variadas que van mucho más lejos del concepto inicial de la pieza. Un claro ejemplo es la propia interpretación del compositor, el cual, y más que ningún otro intérprete, se aparta de su propio texto. Esta idea conduce a cuestionar el papel que juega el intérprete respecto a la partitura, siendo ésta última una mera aproximación para entrar en la fibra del alma del compositor y así poder transmitirlo al oyente.

El hecho de que esta obra fuera grabada en otro tipo de piano al actual no debe traer consigo restringir la interpretación dejándola solo en manos de los intérpretes de instrumentos historicistas. El cometido de todo intérprete actual es ejecutar esta obra en un gran piano moderno, con la magnífica posibilidad de sacar todo el jugo a la interpretación gracias a todos los recursos expresivos que ofrece el piano moderno del siglo XXI. Así pues, todos estos datos históricos, formales, armónicos, estilísticos y técnicos resultan vitales para abarcar la obra en profundidad.

A modo de conclusión, la obra trabajada contribuye a enriquecer el proceso evolutivo de todo pianista ya que presenta grandes dificultades técnicas, sonoras y musicales.

REFERENCIAS

- Alston, R. (2019.). *Maurice Ravel. Valses nobles et sentimentales*. Piano Practical Editions.
<https://pianopracticaleditions.files.wordpress.com/2019/06/valses-nobles-et-sentimentales.pdf>
- Auner, J. (2017). *La música en los siglos XX y XXI*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Beavers, J. P. (2010). *Ravel in a New Key: Harmony in the Chamber Works*. Recuperado el 24 de enero de 2021, de
<https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/ETD-UT-2010-12-2407/BEAVERS-DISSERTATION.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Bernaudo, A., & Desportes, I. (2003). *Manual práctico para el reconocimiento de los estilos desde Bach a Ravel*. Madrid: Real Musical.
- Candy, L., & Edmonds, E. (2006). *The MIT Press Journals*. Recuperado el 6 de febrero de 2021, de https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/LEON_a_01471
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Música.
- Cortot, A. (1981). *La musique française de piano*. París: Presses Universitaires de France.
- Curry, N. A. (2014). *Intertext, dialogue, and temporality in Maurice Ravel's Le tombeau de Couperin, La valse, and Valses nobles et sentimentales*. (U. d. York, Ed.) Recuperado el 6 de febrero de 2021, de
<https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/26454/CURRY-MASTERSREPORT-2014.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Doncel, J. L. (2016). *La investigación artística en las enseñanzas superiores de música*. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Durand, J. (1911). *Maurice Ravel. Valses nobles et sentimentales pour piano*. París: Durand Editions Musicales.

- Fundación Maurice Ravel*. (s.f.). Recuperado el 13 de marzo de 2021, de <http://www.fondationmauriceravel.com/en/>
- Grobler, S. (2007). *The Life and Death of the Piano Waltz*. Recuperado el 19 de diciembre de 2020, de https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=ucin1178574183&disposition=inline
- Gutiérrez, M. P. (1987). *La estética de Ravel*. Madrid: Alpuerto.
- Gutierrez, M. P. (1987). Ravel. *Fundacion Juan March*. Recuperado el 6 de diciembre de 2020, de <https://www.march.es/musica/detalle.aspx?p5=1728&l=1>
- Hinson, M. (1988). *Ravel, Valses nobles et sentimentales for the piano*. Nueva York, Estados Unidos: Alfred Publishing Company Inc.
- Howat, R. (2009). *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Faure, Chabrier*. New Haven: Yale University Press UK SR.
- Jankélévitch, V. (1995). *Ravel*. Madrid, España: Antonio Machado.
- Kaminsky, P. (2011). *Unmasking Ravel. New perspectives on the music*. Rochester: Boydell & Brewer, University of Rochester Press.
- Korman, P. (1996). *Intention, Creative Variability and Paradox in Recorded Performances of the Piano Music of Maurice Ravel*. Recuperado el 21 de febrero de 2021, de <https://spectrum.library.concordia.ca/248/>
- Leech-Wilkinson, N. C. (2009). *El Centro de Investigación de AHRC para la Historia y el Análisis de la Música Grabada*. (M. S. Pereira, Ed.) Recuperado el 21 de febrero de 2021, de http://www.charm.kcl.ac.uk/analysing/p9_6.html
- Long, D. (2019). *Realizing Ravel: A Study of the Performing Style of the Composer and his Colleagues*. Recuperado el 3 de marzo de 2021, de <https://escholarship.org/uc/item/72x1z2rg>
- López Cano, R., & San Cristóbal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: FONCA.
- Marco Aragón, T. (2002). *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor.
- Mawer, D. (2016). *The ballets of Maurice Ravel. Creation and interpretation*. Nueva York: Routledge.
- McCarrey, J. S. (2006). *Performance and analysis in practice: a study of Maurice Ravel's Valses nobles et sentimentales, Miroirs, Gaspard de la nuit*. Recuperado el 14 de enero de 2021, de <http://etheses.whiterose.ac.uk/10984/1/428523.pdf>
- Morgan, R. P. (1994). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal Música.
- Nichols, R. (1999). *El mundo de Ravel*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Orenstein, A. (1967). Maurice Ravel's Creative Process. (O. U. Press, Ed.) *The Musical Quarterly*. Recuperado el 18 de marzo de 2021, de <http://www.jstor.org/stable/741228>
- Orenstein, A. (1975). *Ravel: Man and Musician*. New York: Columbia University Press.
- Orenstein, A. (2016). *Reflections on Maurice Ravel's Creativity*. Recuperado el 9 de febrero de 2021, de <https://www.jstor.org/stable/741228?seq=1>
- Pepin, S. M. (1971). *Dance and jazz elements in the piano music of Maurice Ravel*. (B. University, Ed.) Recuperado el 9 de febrero de 2021, de <https://www.worldcat.org/title/dance-and-jazz-elements-in-the-piano-music-of-maurice-ravel/oclc/74375626>
- Perlemuter, V., & Jourdan - Morhange, H. (1970). *Ravel according to Ravel*. Lausanne: Kahn & Averill.
- Phan, B. G. (2012). *The 20th Century Viennese Waltz: Nostalgia and Decadence*. Recuperado el 6 de diciembre de 2020, de https://ir.library.oregonstate.edu/concern/honors_college_theses/08612q55k?locale=fr
- Pogorelich, I. (1997). *Mussorgsky: Pictures at an Exhibition; Ravel: Valses nobles et sentimentales*. [CD]. Alemania: Deutsche Grammophon.

- Puri, M. J. (2017). *Ravel's Valses nobles et sentimentales and its models*. Recuperado el 10 de diciembre de 2020, de <https://mtosmt.org/issues/mto.17.23.3/mto.17.23.3.puri.pdf>
- Ravel, M. (1992). *Masters of the Piano Roll - Ravel plays Ravel*. [CD]. Gran Bretaña: Dal Segno.
- Sammartino, F. (2015). *Ceros y unos en la musicología. Software y análisis musical*. Recuperado el 20 de diciembre de 2020, de http://resonancias.uc.cl/images/PDFs_n_37/Sammartino.pdf
- Schweitzer, V. (2013). *The New York Times*. Recuperado el 28 de marzo de 2021, de The New York Times: <https://www.nytimes.com/2013/04/17/arts/music/dorothy-taubman-95-dies-helped-pianists-avoid-injuries.html>
- Siepmann, J. (2003). *El piano*. Barcelona: RobinBook.
- Southon, N. (2015). *RAVEL. Valses nobles et sentimentales pour piano*. Kassel: Bärenreiter Urtext.
- Strohschein, A. (2002). *Valses Nobles et Sentimentales pour piano de Maurice Ravel: une etude de la complexite de l'interpretation d'une vision*. (A. Strohschein, Ed.) Recuperado el 15 de octubre de 2020, de https://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/handle/handle/192765/S77_2002StrohscheinAura.pdf?sequence
- Tharaud, A. (2011). *Voyage en France*. [CD]. Alemania: Harmonia Mundi.
- Zaldívar García, Á. (2008). *Investigar desde el arte*. Recuperado el 26 de marzo de 2021, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4846714>