



HOQUET

Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga
Nº 5 - Febrero de 2007

HOQUET - Nº 5 - Febrero de 2007.

Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga

Consejo de redacción:

Director: Francisco Martínez González
Secretario: Cristóbal L. García Gallardo
Vocales: Manuel Gil Pérez
Ramón Roldán Samián

Colaboran en este número:

Martín Luis Chamizo Moreno
M^a José Sánchez Rivera de Rosales
Cristóbal L. García Gallardo
Luis Alfonso Torres Mancilla
Francisco Higuera Muñoz
David Ruiz Paredes
Juan Ramón Veredas Navarro
Antonio Simón Montiel

Diseño de la cubierta: Antonio Javier Olveira Nieto

I.S.S.N.: 1577-8290
DEPÓSITO LEGAL: MA-468-2001
IMPRIME: Gráficas Anarol - Málaga.

ÍNDICE

PRÓLOGO

FRANCISCO MARTÍNEZ GONZÁLEZ 5

SEMIÓTICA DE LA IMPROVISACIÓN DE MILES DAVIS EN “FREDDIE FREELoader”

MARTÍN LUIS CHAMIZO MORENO 7

MOZART Y LA FLAUTA TRAVESERA

M^a JOSÉ SÁNCHEZ RIVERA DE ROSALES 17

CAMINO A MOZART

CRISTÓBAL L. GARCÍA GALLARDO 33

LA COMPOSICIÓN CON NUEVAS TECNOLOGÍAS EN LOS CONSERVATORIOS SUPERIORES ANDALUCES

LUIS ALFONSO TORRES MANCILLA 55

ENTREVISTA A ENRIQUE GARCÍA ASENSIO “ASPECTOS CREATIVOS DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL”

FRANCISCO HIGUERAS MUÑOZ 63

LA TUBA SE ABRE CAMINO

DAVID RUIZ PAREDES 73

MORTON FELDMAN: EL SILENCIO SONORO, UNA POÉTICA DEL ESPACIO

JUAN RAMÓN VEREDAS NAVARRO 81

CONSIDERACIONES RÍTMICO-MÉTRICAS A LA ÚLTIMA OBRA PIANÍSTICA DE J. BRAHMS

ANTONIO SIMÓN MONTIEL 93

PRÓLOGO

No hay razón por la que debiéramos considerar poco deseable el ampliar el radio de nuestra influencia e incidir en la naturaleza porosa de las capacidades y los intereses. El griego *poros* significa justamente “paso”, “puente” o “camino”, y todo dogmatismo es *a-poría* por oclusión de los conductos que, secretamente a veces, nos conectan. Aunque el ejercicio de separar, distinguir y discriminar superficies y volúmenes sea un síntoma de claridad mental, no lo es menos el caer en la cuenta de la intercomunicación, la naturaleza reticular y transitiva de eso inabarcable que damos en llamar *lo real*. El contorno de las cosas, como plásticamente declara el trémulo *sfumato* *da*vinciano, es al mismo tiempo umbral y límite. Aplicar esto al campo de la epistemología puede llevar muy lejos: si concediéramos que las diferencias entre los saberes son divergencias más bien formales o de estilo, la crítica musical, el ensayo científico o la recreación histórica no serían ya esferas de actividad irreconciliables, sino a lo sumo diversos géneros “literarios”, distintos modos de diseñar e hilvanar discursos.

Todo esto viene a cuento porque se trata de presentar a los lectores una importante novedad: el hecho en absoluto baladí de que este quinto número incluya entre sus páginas la primera colaboración de carácter no estrictamente científico-musicológico en la ya no tan corta historia de *Hoquet*. Se trata de una breve pieza teatral, obra del profesor Cristóbal L. García Gallardo que, con breves interludios musicales, se representó ante un público muy joven los días 12 y 13 de diciembre de 2006 en la Sala Falla del Conservatorio Superior de Málaga. Fue ésa la principal contribución que el centro, juntamente con la Escuela Superior de Arte Dramático, dedicó a los actos conmemorativos del insoslayable 250º aniversario del nacimiento de Mozart.

Este compositor, si bien de manera no exclusiva, capitaliza la mayor parte del espacio habitado por la nueva entrega, junto a breves ensayos que se incardinan en los cubículos más habituales de la vasta matriz de actividades que tienen que ver con la música: el análisis musical, la narración histórica, la reflexión de corte estético, la pedagogía aplicada o la llana, mas no por eso menos útil, querencia divulgativa.

Todos los que nos dedicamos a asegurar la pervivencia de *Hoquet* esperamos que la revista siga así sirviendo no sólo a la plausible vocación comunicativa de quienes en ella escriben, sino, modestamente, a la formación y al estímulo de sus entornos próximos y lejanos.

FRANCISCO MARTÍNEZ GONZÁLEZ

SEMIÓTICA DE LA IMPROVISACIÓN DE MILES DAVIS EN “FREDDIE FREELOADER”

MARTÍN LUIS CHAMIZO MORENO
Profesor de música en el IES Huelin

El Standard Freddie Freeloader, objeto de nuestro análisis pertenece al álbum “Kind of Blue” de Miles Davis grabado en marzo y abril de 1959. Este álbum anuncia el principio del llamado Jazz Modal. En este artículo trataremos el fenómeno improvisatorio desde el punto de vista semiótico. El tema elegido para ello, adopta una forma blues que encaja con los cánones de un blues primigenio excepto en la armonía de los dos últimos compases de la primera mitad del tema, en los que se nos conduce al bVII7 (Ab7) de la tonalidad principal (Bb). Este bVII7 es el sustituto por tercera menor del V (F7), añadiendo tensión para resolver en el I del compás 1¹.

En el momento de seleccionar una **progresión de blues** sobre la que improvisar podemos elegir entre una gran variedad de posibilidades. El criterio cronológico nos permite ir de lo más sencillo y básico hacia otras maneras de entender la progresión. En manuales como el de Frank Tirro² y el de Colin Cripps³ podemos encontrar además de las estructuras armónicas, la historia y el contexto antropológico y social de los que esta expresión sonora está imbuida.

¹ Giel, Lex. p.115, 2004.

² Tirro, Frank, 2001.

³ Cripps, Colin, 1999.

Un acercamiento básico sería el siguiente:

Blues primigenio, 12 compases divididos en tres frases de cuatro compases cada una.

C ₇ (I)	C ₇	C ₇	C ₇
F ₇ (IV)	F ₇	C ₇	C ₇
G ₇ (V)	F ₇	C ₇	C ₇

Miles utiliza una progresión muy similar:

Bb ₇ (I)	Bb ₇	Bb ₇	Bb ₇
Eb ₇ (IV)	Eb ₇	Bb ₇	Bb ₇
F ₇ (V)	Eb ₇	Ab ₇	Ab ₇
Bb ₇ (I)	Bb ₇	Bb ₇	Bb ₇
Eb ₇ (IV)	Eb ₇	Bb ₇	Bb ₇
F ₇ (V)	Eb ₇	Bb ₇	Bb ₇

A continuación incluimos las posibilidades más frecuentes de uso de acordes y escalas. Debajo de cada acorde se sitúan sustituciones armónicas usuales. Encima de éstos, se colocan posibles escalas a emplear. Compárese con el tipo de blues anteriormente citado que utiliza Miles y sobre el que improvisa con predominio de la escala mixolidia.

Blues Mayor C₇ E _∅	Blues menor F₇	Blues Mayor C₇ E _∅	Lidia b7 de F# G₋₇ C₇ F# ₇₊
Blues menor F₇ C ₋₇ F ₇ A _∅	Gm armónica F#^o F# ^o , A ^o , C ^o , Eb ^o	Blues Mayor C₇ E _∅	Frigia M o m. Lidia b7 de F#. A₇ alt Eb ₇ b ₉ G _∅
Blues menor D₋₇ D ₇ D ₇ (#11)	Alt: Frigia M o Lidia b7 Blues menor G₇ Db ₇ Db ₇ (#11)	Blues Mayor C₇ A₇ E ₋₇ A ₇ C C# ^o C Eb ₇ C ₇ (#11) E _∅ E ^o	Blues menor D₋₇ G₇ D ₋₇ G ₇ Dm D ^o Dm Db ₇ Eb ₇ (#11) F F ^o

Los dos últimos compases forman el llamado "turnaround"⁴. Los citados aquí no son los únicos Turnarounds posibles, ya que hay muchos más tipos que pueden ser usados. Algunos de ellos se basan en la llamada sustitución tritonal⁵. En el caso de Miles para acercarse a la segunda parte sustituye el típico turnaround por el acorde del bVII. Entraríamos en este tipo de actuaciones en las llamadas estructuras de comunicación y estructuras de significación⁶. Una composición concreta no puede ser identificada sólo por sus estructuras de comunicación (forma blues habitualmente utilizada). Éstas proporcionan al compositor el área donde moverse y a partir de ahí producir una significación única, ahí entraríamos ya en las estructuras de significación. Se puede producir un conflicto entre los dos tipos de estructura, experimentándose en éste el auténtico momento estético de la música como una ruptura de las normas⁷. Aquí

⁴ Secuencia armónica que se utiliza para volver al tema o al puente del mismo.

⁵ Consiste en tomar como intercambiables los dos acordes de dominante que contienen el mismo tritono (enarmónico). Por ejemplo, C₇ y Gb₇. En C forman el tritono las notas E y Bb, en Gb₇ las notas que lo forman son Bb y Fb (E). Pueden funcionar los dos acordes de dominante resolviendo en los mismos acordes de tónica, F y Cb (o B).

⁶ Tarasti, E., p. 18, 1994.

⁷ Eco, U., 1989.

es donde la semiótica puede hacer un aporte frente a otros tipos de análisis que podrían quedarse sólo en las estructuras de comunicación sin entrar en las estructuras de significación.

Una vez realizado un breve repaso sobre las peculiaridades del tema sigamos estudiando el Standard elegido desde un punto de vista semiótico.

La primera cuestión a plantear es delimitar que vamos a considerar **signo**. En este caso el texto armónico del Standard es la opción elegida. Cada chorus que se realiza sobre éste. Nos remite al Standard en sí. Este signo se subdivide en tres partes:

- Forma. Icono. La representación en el papel, el guión improvisatorio. El mapa de melodía y acordes sobre el que se mueven los improvisadores.
- Existencia. Índice. Las diferentes vueltas de solo, que dan indicios del tema en abstracto, el tema ideal de *Freddie Freeloader*.
- Valor. La expresión que el intérprete hace de cada vuelta de solo. Influido por su entorno cultural y su experiencia personal.

De otro lado la investigación también la podemos realizar sobre los diferentes **niveles del lenguaje** que distingue Morris:

- Morfosintáctico. Analizaríamos aquí la relación entre un chorus (vuelta de solo) o head (exposición de la melodía) y otros chorus dentro de la misma interpretación.
- Semántico. Estudiaríamos aquí la relación entre cada vuelta de solo y a lo que alude. En la primera vuelta (la presentación de la melodía), estaría la mayor coincidencia. Buscamos la isotopía semántica, si se redunda en los diferentes semas contextuales o clases⁸. Por ejemplo, el uso de los mismos recursos en lugares análogos; figuración de corcheas sobre F7 en este caso, así como el uso de Ab en el turnaround. Estos dos elementos constituyen lo que llamamos marcas pragmáticas, lo que nos lleva al siguiente nivel.

⁸ Giroud, Jean-Claude y Panier, Louis y CADIR – LYON, pp. 146 a 149, 1991.

- Pragmático. Observamos aquí la relación de los signos con los receptores a los que apela. El Ab del turnaround y el pasaje de corcheas sobre F7, antes citados, apelan a los receptores para recordarles la situación temporal dentro del chorus en el que están tocando y/o escuchando.

A la hora de realizar el análisis del tema se han diferenciado las siguientes partes:

<i>Estado inicial</i>	<i>Transformación</i>	<i>Estado final</i>
Presentación del Standard	Vueltas de improvisación sobre el Standard	Recapitulación del Standard

Siendo cada vuelta un signo que impulsa el relato hacia delante. Con una serie de eventos que rompen su estaticidad y le confieren dinamismo.

A su vez cada chorus tiene su estado inicial, su transformación y su estado final, impulsando la unidad narrativa hacia delante.

Otro punto importante a la hora de realizar este análisis es el **reconocimiento de Sujeto y Objeto**.

Consideramos como **sujeto de estado** a cada vuelta del tema. A su vez este se subdivide en tres frases, constituidas por dos semifrases a modo de pregunta-respuesta. Estas frases y semifrases son a su vez programas narrativos⁹ (con un sujeto de estado¹⁰ y un objeto en conjunción o no con el sujeto). Al realizar el análisis se marcará el tener el objeto o no, cuando haya un cambio en la situación. Se señala la relación de Sujetos y Objetos a nivel de semifrase.

9 '...un sintagma simple de longitud variable que da cuenta de hechos sencillos que implique un cambio y/o transformación.' Peña Timón, Vicente, p. 26, 1994.

10 Giroud, Jean-Claude y Panier, Louis y CADIR – LYON, p. 189, 1991.

Frase:	Pregunta		Respuesta	
1.	C ₇ (I)	C ₇	C ₇	C ₇
2.	F ₇ (IV)	F ₇	C ₇	C ₇
3.	G ₇ (V)	F ₇	Bb ₇	Bb ₇

El **objeto** se caracteriza por la sucesión de dos notas en valores largos en relación ascendente o descendente, no separadas por más de un tono. Este motivo sufrirá variaciones y transformaciones a lo largo del desarrollo de la improvisación. A veces acortándose o alargándose, pero el fraseo y la acentuación pueden evocarlo. A su vez el objeto se puede dividir en O₁, O₂ y O₃¹¹, definidos desde la vuelta de presentación. Tendremos entonces que comprobar si hay una relación conjunta o disjunta entre Sujeto de estado y Objeto.

Tendremos así un Programa Narrativo principal (PN):

Presentación del Standard	Vueltas de improvisación sobre el Standard	Recapitulación del Standard
---------------------------	--	-----------------------------

A su vez se subdivide en varios PN:

- cada vuelta de Chorus.
- por frase.
- por semifrase.

El **PN** lo podemos abordar desde dos enfoques distintos:

1. Se intenta conservar la esencia de la melodía, a través del mantenimiento de O₁, O₂ y O₃, transformados o no.
2. Anti-PN. Se intenta alejar de lo establecido en la presentación del Standard. De la esencia de la melodía.

¹¹ Según su presentación.

Todo esto lo aplicamos sobre un corpus mínimo de prueba, el Standard elegido. Estos procedimientos analíticos serían aplicables a otros Standards y a la relación con las improvisaciones de los otros músicos que participan en este tipo de música.

En cuanto a la motivación a la hora de improvisar, Miles puede, quiere, debe y sabe como hacerlo. En un análisis más profundo determinaríamos cuando considera conveniente donar O y cuando no.

De otro lado los agentes que intervienen adoptan la siguiente disposición:

Distribucionales¹²:

- Nucleares. Los puntos se establecen en los compases 1, 5, 9 (comienzo de cada frase) y en el 11, donde se marca el turnaround.
- Secundarios. Señales menos relevantes que refuerzan la información sobre la situación. Como tocar la fundamental del acorde como primera nota del compás durante la improvisación.

Integradores:

- Informativos. Como el caso de Ab en el turnaround.
- Indiciales. Como el uso de escalas y arpeggios correspondientes a la armonía subyacente.

Con este artículo se ha buscado aproximarse de una manera semiótica a la improvisación en el Jazz, explorando el concepto de signo e investigando las posibilidades de programa narrativo.

Nos hemos centrado principalmente en el cambio de acordes y en la melodía, elementos que se tratan en el análisis musical más habitual, pero también se han tratado otros aspectos que pueden escapar al análisis tradicional.

¹² Lozano, J., Peña-Marín, C. Y Abril, G., 1982.

Una música pura, no programática, puede ser estudiada desde el punto de vista semiótico, encontrando en ella partes descriptivas y narrativas. No es necesario acudir a un programa literario o la descripción de una impresión, es decir, buscar referencias ajenas a la música en sí misma, para realizar este tipo de estudio.

El análisis semiótico de la música aparece así como un complemento al análisis musical tradicional y como una herramienta útil a otros ámbitos como el pedagógico, el publicitario o la composición.

BIBLIOGRAFÍA:

- AEBERSOLD, Jamey. *Jazz Aids*. New Albany, IN: Published by Jamey Aebersold, 1982.
- AEBERSOLD, Jamey. *Play-along Series, Vol. 2*. New Albany, IN: Published by Jamey Aebersold, 1981.
- AEBERSOLD, Jamey. *Play-along Series, Vol.42*. New Albany, IN: Published by Jamey Aebersold, 1988.
- CRIPPS, Colin. *La música popular en el S. XX*. Madrid: Akal, Entorno Musical, 1999.
- CROOK, Hal. *How to improvise*. USA: Advance Music, 1991.
- DAVIS, MILES. *Kind of Blue. Transcribed Score*. USA: Hal Leonard Books.
- ECO, Umberto. *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1989
- GIEL, Lex. *The music of Miles Davis*. Milwaukee: Hal Leonard, 2004.
- GIROUD, Jean-Claude y PANIER, Louis y CADIR – LYON. *Semiótica. Una Práctica de lectura y análisis de los textos bíblicos*. Estella (Navarra): Editorial Verbo Divino, 1991.
- GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos, 1982.
- GRUPO DE ENTREVERNES, *Análisis semiótico de los textos. Introducción Teoría Práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1981.

- KAHN, Ashley. *Miles Davis y Kind of Blue*. La creación de una obra maestra. Barcelona: Alba Editorial, 2002.
- LEVINE, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma, CA: Sher Music, 1995.
- LOZANO, J., PEÑA-MARÍN, C. y ABRIL, G.: *Análisis del discurso, hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra, 1982.
- PEÑA, Vicente. *El programa narrativo como expresión del valor constitutivo del relato en el spot publicitario audiovisual*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1994.
- POSTIGO, M^a Inmaculada. *Clases de doctorado*. Málaga: Doctorado Comunicación y Música, bienio 2004-2006.
- TARASTI, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Indiana University Press. 1994.
- TIRRO, Frank. *Historia del Jazz clásico*. Barcelona: Ma non troppo, Ediciones Robinbook, 2001.

DISCOGRAFIA:

- DAVIS, MILES. *Kind of Blue*. CD, CBS 460603 2. 1959.

Este artículo toma como referencia lo estudiado en el módulo de semiótica del primer curso del programa de Doctorado COMUNICACIÓN Y MÚSICA de la Universidad de Málaga del bienio 2004/2006 impartido por la Dra. María Inmaculada Postigo Gómez.

Para este primer curso de Doctorado se ha contado con una ayuda económica de la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía. Lo cual se hace constar a efectos de lo expresado en el Artículo 12 apartado d) de la Orden de 7 junio de 2005 publicada en BOJA del 8 de julio de 2005.

MOZART Y LA FLAUTA TRAVESERA

M^a José SÁNCHEZ RIVERA DE ROSALES

En el año 1777, habiendo dejado atrás su etapa de niño prodigio y siendo un adolescente orgulloso acostumbrado a recibir los halagos de reyes y nobles, Mozart se siente frustrado tanto por el trato que recibe en la corte del príncipe arzobispo Hyeronimus Colloredo en Salzburgo, donde se le considera un criado indolente y problemático, como por la falta de oportunidades profesionales. La relación con el príncipe se hace cada vez más tensa hasta que a los veintiún años, con su talento plenamente desarrollado como pianista y compositor, dimite de su cargo y emprende un viaje por Múnich, Augsburgo, Mannheim y París con la intención de conseguir un buen puesto en alguna de estas cortes o adquirir reputación como músico independiente. A lo largo de este viaje y más tarde, en Viena, Mozart conocería flautistas profesionales destacados que no sólo se convertirían en personas muy próximas a él, sino que también le influenciarían profesionalmente.

La llegada de Mozart a Mannheim fue prometedora; se sintió bienvenido y se integró en la escena musical de la corte del Elector Palatino Karl Theodor entrando en contacto con su orquesta, considerada la mejor de Europa. Se hizo amigo del Maestro de conciertos Cannabich, del Maestro de Capilla Holzbauer y del flautista Johann Baptist Wendling (1723-1797).

Sucesor de Johann Joachim Quantz en la corte de Mannheim desde 1752 y profesor de flauta del Elector Palatino, Wendling combinaba sus obligaciones en la corte con giras de conciertos por Europa y actuaba con frecuencia en conciertos públicos como el Concierto Spirituel de París (1751-80), así como en Londres (1771), Viena (1776) y Praga. El crítico musical alemán, Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) acredita su talento escribiendo:

“Su interpretación es clara y hermosa, y tanto las notas del registro grave como las del agudo suenan igual de llenas y penetrantes. Prefiere tocar música delicada y conmovedora antes que piezas difíciles, rápidas y sorprendentes”.

El hecho de que Schubart destaque la homogeneidad de su sonido es una prueba de que la estética ha cambiado. La sonoridad apagada de las notas cromáticas del traveso, tan apreciada en el Barroco, obtenidas mediante digitaciones en horquilla, ha dejado de valorarse. Ahora se busca la igualdad en la calidad sonora en todo el registro y la flauta vive momentos difíciles tratando de adaptarse lo más rápidamente posible al gusto de los nuevos tiempos. Mediante las digitaciones en horquilla, con las que no se levantan los dedos por orden sino que se deja algún agujero descubierto tapando otros por debajo, se obtenían los sonidos cromáticos que no producía la escala natural en Re Mayor de la flauta, es decir, los de fa, sol #, si b y do. Respecto al re #, el traveso ya contaba con este agujero y su llave cerrada desde que en 1660 la introdujeran los Hotteterre. Incluso Quantz, en 1726, había añadido sin mucho éxito una segunda llave para un agujero extra de mi b, diferenciando entre el semitono diatónico y el cromático según las teorías del temperamento desigual. Los constructores, también flautistas, intentan expandir su ámbito y dotarla de los sonidos cromáticos que le faltan abriendo nuevos agujeros en el tubo y dotándolos de llaves con el fin de que no sea necesario utilizar las digitaciones en horquilla que, desde la perspectiva clásica, producían un sonido bastante pobre en comparación con la calidad de los sonidos naturales. Por otra parte, estas notas sólo resultaban audibles y tolerablemente afinadas si se realizaban numerosos ajustes de labios y mandíbula. Se requería ser verdaderamente hábil para tocar bien la flauta. Con razón se había ganado la reputación de ser un instrumento difícil si no imposible de tocar afinado.

He aquí un traveso debido a Martin o Jacques Hotteterre. Es un modelo barroco francés de principios del siglo XVIII en tres secciones, con el pie oboide y con la corona ornamentada:



La flauta que Wendling probablemente usaba, tenía una sola llave para el re # y constaba de cuatro partes. Era parecida a esta otra, que es un modelo de las flautas en cuatro secciones que August Grenser construyó en Dresden en la segunda mitad del XVIII:



El cuerpo o parte central está dividido en dos secciones, siendo la parte superior de estas dos intercambiable por otras de diferentes longitudes llamadas "cuerpos de recambio". Un estuche podía llegar a contener hasta siete cuerpos de recambio de distintos tamaños. La siguiente flauta, del constructor belga G. A. Rottenburgh, es de aproximadamente 1760 y cuenta con los seis cuerpos de recambio afinados a La = 398, 404, 410, 415, 422, 430 y 435 Hzs.



Este otro invento barroco del 1720 tenía la función de adaptar la escala del instrumento a las diferentes alturas a las que se tocaba en la época. La verdad es que los solistas como Wendling que se marchaban de gira en esos tiempos tenían complicado el tema de la afinación, no ya sólo por los problemas que planteaba el instrumento, sino por la falta de regularización de la altura del la, que variaba incluso de una ciudad a otra.

A diferencia del traverso barroco, la flauta de Wendling tenía una corona más sencilla y ligera para poder ajustar más fácilmente el corcho

al que va enganchada, (otro medio más en ese intento de mejorar la afinación) y unas juntas entre las secciones del tubo menos ornamentadas.

Mozart valoraba mucho la maestría de la sección de viento de la orquesta de Mannheim y sus sutilezas dinámicas. Apreciaba a Wendling no sólo como amigo sino también como músico. Compondría para él y otros solistas de esta orquesta su Sinfonía Concertante en Mi b Mayor e incluso orquestó uno de sus conciertos para flauta, actualmente perdido. En una ocasión en la que viajaron juntos a París, Mozart le comentó al hermano de Wendling:

“Bueno, sabes que es diferente con tu hermano. En primer lugar, él no es solamente un instrumentista y entonces con él no hay que estar preocupado todo el tiempo cuando sabes que llega una nota, de si va a estar demasiado baja o demasiado alta, mira, siempre sale bien, él tiene el corazón, los oídos y la punta de la lengua en el lugar adecuado y no piensa que su trabajo consista únicamente en soplar y poner digitaciones en horquilla y también sabe lo que significa Adagio”.

Al igual que Mozart, el crítico Schubart también había destacado la interpretación de movimientos lentos de Wendling y es que a finales del siglo XVIII en Alemania los Adagios habían dejado de estar de moda y apenas se interpretaban, quizá debido a la nueva concepción más virtuosística de la flauta, que se había establecido como principal instrumento solista de viento.

Mozart y Wendling mantuvieron una estrecha amistad. Mozart se alojaba a menudo en su casa y recibiría un importante encargo de obras para flauta gracias a él. Incluso anduvo un tiempo enamorado de su hija, la bella “Madmoiselle Gustle”.

Sin embargo, al cabo de un mes en Mannheim, Mozart seguía sin lograr que se le ofreciera un puesto junto a los músicos que admiraba y tampoco parecía tener el tipo de personalidad adecuada para poder llevar una vida como músico independiente. Las cartas que Leopold le envía, siendo ésta la primera vez que no viajaban juntos, muestran una gran preocupación por la habilidad de su hijo para manejarse en cuestiones prácticas, especialmente en las económicas. En esta época Mozart subsistía gracias al apoyo de su padre, las ayudas de amigos y los escasos

ingresos que le proporcionaban sus actuaciones como pianista y como profesor de clases privadas. Por fin, en una carta que le envía a su padre desde Mannheim el 10 de diciembre de 1777, le habla acerca de un encargo que puede ayudarles económicamente:

“...El otro día fui como de costumbre a almorzar a casa de Wendling. -“Nuestro indio”- dijo refiriéndose al holandés, un caballero con recursos y amante de todas las ciencias, que es un gran amigo y admirador mío, -“es un tipo de primera. Está dispuesto a pagarte doscientos florines si le compones tres conciertos breves y sencillos y algunos cuartetos para flauta.”-

El indio holandés al que se refieren es Ferdinand De Jean o Dejean (Bonn, 1731-Viena 1797), médico cirujano militar de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales nacido en Alemania y flautista aficionado que vivió en Mannheim de 1777 a 1778.

Mozart ya había compuesto con anterioridad para flauta. En Londres a los ocho años de edad, había escrito un ciclo de “Seis sonatas para clavecín que se pueden interpretar con acompañamiento de flauta o violín”, opus 3, KV 10 a 15, que dedicó a la reina de Inglaterra Sofía Carlota. Se trata de sonatas breves en las que Mozart va poniendo en práctica lo que Leopold le enseña. El que el acompañamiento pueda interpretarse tanto con violín como con flauta, tiene que ver con la práctica barroca de escribir una voz de manera que pueda ser tocada por diversos instrumentos. A pesar del planteamiento inicial con el clavecín como instrumento principal, la parte de flauta no queda relegada a un segundo plano, sino que recibe un tratamiento igualitario, especialmente en las sonatas 3^a, 4^a y 6^a, en las que completa la armonía y participa en los juegos contrapuntísticos del teclado.

Mozart pensó que esos doscientos florines que le pagaría Dejean cubrirían los gastos del viaje durante algunos meses y como no tenía en ese momento nada mejor que hacer, se puso a trabajar inmediatamente. En una carta del 18 de diciembre menciona que ya está escribiendo:

“Pronto habré acabado un cuarteto para el indio holandés, ese verdadero amigo de la humanidad”.

Una semana más tarde, el día de Navidad de 1777, lo termina. Se

trata del Cuarteto en Re Mayor, KV 285, cuyo manuscrito original, fechado el 25 de diciembre de ese año, se perdió en la Segunda Guerra Mundial. Es el más célebre de los cuatro que compondría y en su Adagio, en si menor, la flauta sostiene una bella línea melódica muy expresiva que es acompañada por las cuerdas en pizzicato a la manera de una serenata.

Entre 1760 y 1780, los cuartetos en los que el primer violín era reemplazado por una flauta gozaban de tal popularidad que la editorial Breitkopf contaba en su catálogo con ejemplos de veintinueve compositores. Contemporáneos de Mozart como Gossec, Stamitz o Schwindl también compusieron cuartetos indicando la opción de flauta o primer violín.

Desafortunadamente, a partir de este momento, Mozart parece perder la motivación por seguir trabajando en el encargo y a pesar de su acuciante necesidad de dinero, avanza muy lentamente. En realidad, estaba ocupado con otros planes. Se había enamorado perdidamente de la joven cantante Aloysia Weber y quería echar todos sus proyectos profesionales por la borda y llevársela a Italia para promocionarla y convertirla en una "prima donna". Por lo pronto prefiere irse con ella a pasar unas vacaciones a Worms a finales de enero de 1778. Recibe cartas de sus padres premiándole a que cumpla con el encargo y él intenta aplacar sus ánimos prometiendo repetidamente que pronto lo terminará. Sin embargo, cuando a mediados de febrero Dejean deja Mannheim para marcharse a París, Mozart no presenta todo el encargo. Le entrega solamente dos conciertos y tres cuartetos. El médico airado por la tardanza y por el trabajo incompleto le paga solamente noventa y seis florines, menos de la mitad de los doscientos prometidos.

Junto con el cuarteto en Re M, Mozart le entrega otros dos cuartetos, posiblemente los KV 285a en Sol Mayor y KV 285b en Do Mayor, que son obras más ligeras, escritas en dos movimientos, como otras sonatas suyas para violín de esta misma época y como muchas composiciones de Johann Christian Bach, que fue maestro suyo.

Con los apuros del último momento, Mozart le da a Dejean los manuscritos originales de estos cuartetos en lugar de copias y como no se han conservado, han generado muchas conjeturas respecto a su autoría y

encuadre cronológico. Se llegó a pensar que los dos movimientos del cuarteto en Sol Mayor eran otra posible versión de los dos últimos movimientos del cuarteto en Re Mayor tal como apareció en una edición de 1792. Desde 1938 se acepta la teoría del musicólogo A. Einstein según la cual estos dos movimientos constituyen una obra independiente perteneciente a la serie Dejean.

Por otra parte, del cuarteto en Do Mayor se conserva un fragmento manuscrito de diez compases del primer movimiento en una hoja en la que también están escritas algunas ideas musicales de “El rapto en el serrallo”, que se estrenaría en Viena en 1782. Además el segundo movimiento, el Tema con variaciones, es una versión simplificada de las variaciones de “La Gran Partita”, su gran serenata para trece instrumentos de viento de 1781. Por todo esto, no se descarta la tesis de 1962 del musicólogo R. Leavis, que opina que el cuarteto pertenece a una época posterior, 1781 o 1782, con un estilo más afín a la etapa de Viena que a la de Mannheim, que la versión simplificada de las variaciones se escribió a partir de “La Gran Partita” y no al revés y que además no fueron escritas por Mozart ni esta versión ni el final del primer movimiento. La única fuente de información con que se cuenta es una edición probablemente no autorizada imprimida en Speyer en 1788.

Respecto a los tres conciertos para flauta y orquesta que le pidió Dejean, Mozart le entregó dos, en Sol Mayor KV 313 y en Re Mayor KV 314. En ambos utiliza una orquesta compuesta por dos oboes, (que en el movimiento central del concierto en Sol Mayor cambia a dos flautas, tocadas por los mismos oboístas), fagot ad libitum, dos trompas y cuerda. Estas obras compendian la elegancia del clasicismo a la vez que muestran rasgos prerrománticos como el virtuosismo de las secciones solistas, la fuerza del acompañamiento orquestal y la relación entre el solista y la orquesta.

El primer movimiento del Concierto en Sol Mayor, el Allegro Maestoso, en forma sonata, destaca por el extenso uso del modo menor. Le siguen un Adagio non troppo y un Rondó a tempo de Minueto. Según A. Powell, este concierto, compuesto en 1777, fue interpretado por el violinista Castel con ocasión del santo de la hermana de Mozart, Nannerl, el 25 de Julio de ese mismo año.

El Andante en Do Mayor KV 315 podría haber sido una alternativa al movimiento central del concierto en Sol Mayor porque quizá el Adagio original fuera demasiado complicado para Dejean. Sin embargo, dada la dificultad de los otros dos movimientos y la tonalidad del concierto, se baraja la hipótesis más probable de que forme parte del tercer concierto que Mozart tenía planeado componer y que no llegó a terminar. El manuscrito, encontrado en París, refuerza la hipótesis de que fuera compuesto a comienzos de 1778 y de que formara parte del encargo de Dejean.

El segundo concierto es una transcripción del concierto para oboe y orquesta KV 271 compuesto en 1777 para Giuseppe Ferlendis, solista de la corte de Salzburgo. En 1778 ya había sido interpretado cinco veces en público por Friedrich Ramm, oboísta de Mannheim. A pesar de que el estilo de composición de Mannheim inspiró a Mozart, esta influencia no aparece reflejada en la obra, que está más próxima a los conciertos para violín que escribió en Salzburgo, en los que también utiliza una orquesta pequeña enfatizando la claridad y la elegancia. Consta de un Allegro Aperto, indicación poco utilizada por Mozart, un Adagio ma non troppo y un Rondó a tempo Allegro cuyo tema recuerda al aria “Welche Wonne, welche Lust” de la ópera “El rapto en el serrallo”.

Según A. Einstein, de las sonatas K 301-303 publicadas para violín y piano, al menos una podría haber sido escrita para flauta y piano y haber formado parte del encargo Dejean, ya que en el manuscrito de la primera, en Sol Mayor, aparece tachada la indicación “flauta”, como si se hubiera producido un cambio en la intención inicial. Einstein piensa que comenzó a escribir el ciclo en Mannheim, cuando estaba estrechamente relacionado con Wendling.

Mozart ve acercarse nubarrones de tormenta cargados de reprimendas por no haber terminado el encargo a tiempo y no haber conseguido los doscientos florines. Si bien es cierto que los reproches por dejar pasar una oportunidad para salir por lo menos temporalmente de la penuria económica estaban justificados, también es verdad que Leopold se preocupaba excesivamente por el dinero. Mozart intenta adelantarse al enfado de su padre en una carta del 14 de febrero, en la que se justifica quejándose de dificultades a la hora de trabajar y del tipo de encargo:

“El señor Dejean, que se marcha mañana a París, me ha pagado únicamente noventa y seis florines, (cuatro florines menos de lo que habría sido la mitad de lo acordado), porque he terminado solamente dos conciertos y tres cuartetos. Pero tendrá que pagarme todo, porque ya he quedado con Wending en que le enviaré el resto del encargo. Es bastante natural que aún no haya logrado acabarlo porque aquí no tengo un solo momento de descanso. Sólo puedo componer por las noches, por lo que después no logro levantarme temprano. Además, a uno no siempre le apetece trabajar. Por supuesto podría pasarme el día entero garabateando cosas, pero una composición de este tipo es para mostrarla al mundo y no me gustaría sentirme avergonzado de que lleve mi nombre escrito. Además ya sabe que pierdo la motivación cuando tengo la obligación de escribir para un solo instrumento, no lo puedo soportar. Así, para tratar de divertirme, me pongo a componer otra cosa...”.

En estas afirmaciones que hace Mozart para excusarse ante su padre se basa la idea de su desagrado por la flauta. El texto original se ha traducido a veces como “...escribir para un instrumento que no puedo soportar” y esta ambigüedad en la interpretación ha dado lugar a dudas acerca de qué era realmente lo que no soportaba, si la flauta o el encargo tan extenso para un solo instrumento.

En Marzo de 1778, Mozart ha llegado a la última etapa de su viaje. Se ha instalado en París y su padre le anima establecer contacto con el flautista amateur Adrien-Louis Bonnières de Souastre, Conde de Guines, porque pensaba que era un personaje cercano a la reina María Antonieta. En una carta de Mayo, Mozart ya ha logrado acercarse al Conde, al que se refiere como Duque, y le escribe a su padre:

“Creo que ya le conté en mi última carta que el Duque de Guines, cuya hija es alumna mía de composición, toca la flauta increíblemente bien, y que ella toca el arpa *magnifique*”.

En una carta anterior con fecha del 5 de Abril de 1778, Wolfgang habla de sus proyectos mencionando la composición de una sinfonía concertante para instrumentos de viento y de un concierto que le ha encargado el Conde para tocarlo junto con su hija. Este último es el Concierto para Flauta y Arpa KV 299, que terminaría a finales de ese mismo mes aunque no recibiría pago alguno hasta mucho más tarde. Se trata de música de salón francesa, especialmente el tercer movimiento, un Rondó escrito al estilo de una Gavota, llena de hermosas melodías, muy apropiada-

da para el gusto aristocrático de la corte. Al igual que en el Allegro del Concierto en Sol Mayor, destaca el uso expresivo del modo menor.

El Conde había sido embajador en Londres hasta 1776 y de su estancia allí había regresado con una flauta de seis llaves que llegaba hasta el do 3, un mecanismo que aún no se había extendido por Europa y que los constructores ingleses J. Tacet y P. G. Florio, también flautistas virtuosos, fueron pioneros en introducir.

La flauta del Conde debió de parecerse a esta, de la marca Parker/London construida en Londres en torno a 1800. Se observan las llaves de sol # y si b en el cuerpo superior y en la parte inferior del cuerpo la de fa corta. En el pie, que aparece encajado en el cuerpo inferior, se pueden ver las de re #, do # 3 y do 3. Seis llaves en total.



Mozart, que a la hora de componer tenía siempre muy en cuenta las capacidades específicas de los músicos y de los instrumentos en cuestión, utiliza en el concierto por vez primera y única en su obra para flauta esta nota, el do 3 o do grave de la flauta. Mozart también compuso las cadencias de ese concierto, que no se han conservado.

El hecho de que los incluso flautistas amateres como Dejean y de Guines encargaran conciertos, refleja la popularidad de este género y muestra el enorme desarrollo que experimenta la literatura de concierto

para flauta a lo largo del siglo XVIII. Los conciertos inundan las bibliotecas de cortes, profesionales y amateres por igual: Leopold Mozart anota en una carta de 1755 los comienzos de sus cinco perdidos conciertos para flauta; la editorial Breitkopf incluye en su catálogo de 1787 ciento noventa y un conciertos; Quantz muere en 1773 habiendo escrito trescientos; Giuseppe Cambini (1746-1811) treinta y seis; Leopold Hoffman, quince, uno de ellos atribuido erróneamente a Haydn; en Mannheim, Karl Stamitz, Cannabich y Danzi escriben numerosos ejemplos, probablemente para Wendling; la librería de la corte de Regensburg, en Baviera, cuenta con una colección de ciento cincuenta y cuatro conciertos debidos a cincuenta compositores diferentes y un largo etcétera.

Durante este periodo parisino, en Abril de 1778, Mozart escribe además la Sinfonía Concertante para flauta, oboe, trompa y fagot en Mi b Mayor KV 297b. Encargada por Joseph Le Gros, cantante, amigo de Gluck y director del los conciertos públicos "Concert Spirituel" de París y pensada para los músicos profesionales Wendling, Ramm, Punto (trompa) y Ritter (fagot), la obra nunca llegó a estrenarse, probablemente por la competencia desleal de un compositor celoso mencionado anteriormente, Giuseppe Cambini, quien persuadió a Le Gros para que las copias del manuscrito no estuvieran listas el día del estreno. Mozart nunca llegó a realizar su intención de reescribirlo de memoria y la obra permaneció olvidada hasta que en 1868 apareció la copia de una segunda versión para oboe, clarinete, trompa y fagot como instrumentos solistas, a partir de la cual se ha reconstruido el original. La obra, concebida para el lucimiento de músicos virtuosos, termina con una serie de diez variaciones para instrumentos a solo y combinados en distintas agrupaciones.

En diciembre de ese mismo año, Mozart rompería dolorosamente su relación con Aloysia y estuvo recuperándose del desengaño alojándose una temporada en casa de Johann Baptist Becke (1743-1817), flautista y amigo personal que Mozart, que tocó en el estreno de "Il Re Pastore" en París en 1775.

Ya en 1781, Mozart se establece en Viena como músico independiente y se casa con Constanza Weber, hermana mayor de Aloysia, boda que termina de enfriar las relaciones con su padre. Es una época de éxito,

dinero y enriquecimiento intelectual en la que escribe el Rondó en Re Mayor para flauta y orquesta KV 184. Esta pieza, compuesta originalmente en Do Mayor para violín y orquesta, fue estrenada por el violinista Antonio Brunetti el 8 de Abril de 1781 en Viena en un concierto en el que Mozart también participó tocando en una sonata para violín y piano. Más tarde la transcribió para flauta y su amigo el flautista y editor masón Hoffmeister, quien también escribiría la nada desdeñable cantidad de veinticinco conciertos para flauta y otros veinte más en los que la flauta es parte del grupo del concertino, la publicó en Viena y Leipzig en 1801.

En esta etapa también compone el Cuarteto en La Mayor KV 298. Fechado entre 1786 y 1787, es un tipo de trabajo muy diferente a los otros cuartetos anteriores para flauta y cuerda. No es música para un encargo oficial sino que se trata de música desenfadada y divertida compuesta para pasar un rato agradable tocando música de cámara con buenos amigos. Este "Cuarteto de melodías variadas", con toda probabilidad dedicado a Hoffmeister, con quien mantuvo una estrecha amistad entre 1786 y 1787, está lleno de guiños cómplices a los músicos, que van descubriendo temas conocidos tomados de otras obras de la época. Así, el tema del primer movimiento, un Andante con variaciones, es muy similar a la canción "An die Natur" de Hoffmeister y el segundo, un Minueto, contiene la melodía tradicional francesa "Il a des bottes, des bottes Bastien", con la que parodia el tipo de cuarteto de variaciones que Giuseppe Cambini, el mismo que impidió que se estrenara la Sinfonía Concertante, había popularizado en París. La indicación del ingenioso Rondó final revela el planteamiento lúdico de la obra: "Allegro grazioso, mà non troppo presto, però non troppo adagio. Così- così-con molto garbo ed espressione". Este último movimiento incluye la novedad de ser un Rondó escrito en forma sonata, similar a la estructura de "La pequeña serenata Nocturna", compuesta también en el 1787. Está basado en el aria "Chi mi mostra" de la ópera "Le gare generose" de Giovanni Paisiello, que se había estrenado ese mismo año. Era el aria favorita de su amiga Nancy Storace. Mozart regalaría el manuscrito de este cuarteto a la familia Storace, amigos cuyo buen humor compartía en frecuentes veladas musicales.

El proceso de mecanización de la flauta fue avanzando y a finales del siglo XVIII algunos flautistas profesionales tocaban con flautas que ya

contaban con ocho llaves. Con una flauta de este tipo, que podría haber sido fabricada por Tromlitz o quizá por Grenser, tocaba el virtuoso alemán Friedrich Ludwig Dülon (1769-1821). Las llaves con las que ya contaba su instrumento eran las de la flauta del Conde de Guines, es decir, las del do y do # 3, las del re #, fa, sol # y si b, más otra para el si b accionada por el índice derecho añadida por Tromlitz y otra para el do 4.

Con una flauta de ocho llaves como ésta actuaba Dülon:



Como no podía ocupar un puesto fijo en una corte por ser ciego, se dedicó a dar conciertos en giras por Alemania desde los catorce años. En las críticas de los conciertos se menciona la homogeneidad de su timbre, su buen gusto en el uso del tempo rubato, las dinámicas y la articulación y más importante, se habla de su fuerza expresiva, “mágica” para conmover al oyente. Su ceguera, su juventud y su atractivo, junto con la publicación en 1796 de la novela “Hesperus”, del escritor romántico Jean Paul, en la cual aparecía un flautista parecido, hicieron que creciera la leyenda de que su instrumento poseía propiedades mágicas que “encantaban” al público emocionándolo profundamente. Mozart destacaría este mismo tipo de cualidades en su ópera “La Flauta Mágica”, obra cumbre de la creación masónica, en la que el Tamino debe salvar a Pamina con la ayuda de una flauta mágica. De hecho Dülon actuó en Viena en 1791 en el mismo teatro en el que ese mismo año Mozart estrenaría su ópera y se cree que pudo haber inspirado el personaje de Tamino. Lo cierto es que Dülon introdujo un nuevo tipo de sonido a la vez dulce y potente, más homogéneo y mejor afinado, muy distinto a lo que hasta entonces se había escuchado, que probablemente también cautivó a Mozart. En sus óperas producidas entre 1781 y 1791 emplea frecuentemente el registro agudo de la flauta, que resulta más sencillo en una flauta de llaves porque proporciona numerosas digitaciones alternativas.

No obstante, este tipo de instrumento tardó en utilizarse de manera generalizada debido a las dificultades que implicaba y a las reticencias de los flautistas de la vieja escuela, incluido François Devienne, principal flautista francés y profesor en el Conservatorio de París, partidarios de un

sonido más delicado y suave, más acorde a la que ellos creían era la auténtica naturaleza del instrumento. El propio Tromlitz, intérprete y constructor de flautas de ocho llaves, afirmaría ese mismo año de 1791 que este tipo de flautas “son de gran utilidad para aquéllos que hayan logrado dominar las dificultades que implican, pero siguen siendo más útiles las que sólo cuentan con dos llaves de re #y mi b...”.

En cuanto a uso de la flauta en la orquesta, en sus sinfonías escritas en Salzburgo utiliza dos flautas en los movimientos lentos, para reforzar su potencia, interpretadas por los oboes. Para asombrar a la aristocracia francesa en 1778, utiliza de manera puntual dos flautas en la Sinfonía nº 31, “París”, buscando mayor brillantez. A partir de su traslado a Viena en 1781 emplea, al igual que Haydn, una flauta junto a dos oboes, como en las tres últimas sinfonías en Mi b Mayor, sol menor y la Sinfonía Júpiter. En total, incluye a la flauta en diez sinfonías, dos flautas en ocho y una en dos. En las óperas sí que utiliza dos flautas en una plantilla orquestal más numerosa. Es en ellas y en los conciertos para piano más que en sus sinfonías donde mejor se puede apreciar el desarrollo de su escritura para los instrumentos de viento de la orquesta.

A lo largo su vida Mozart tuvo amistades con distintos flautistas que enriquecieron personal y profesionalmente. Wendling fue uno de los músicos para los que compuso la Sinfonía Concertante en Mi b Mayor, por desgracia perdida y por intermediación suya, Mozart recibió el encargo de Dejean, el más importante que le harían para flauta, gracias al cual este instrumento cuenta en su repertorio con sus dos conciertos en Sol Mayor y Re Mayor, el Andante y tres cuartetos para flauta y cuerda. Para el Conde de Guines y su hija compuso el Concierto para flauta y arpa. Fruto de la amistad con Hoffmeister escribiría el Rondó en Re Mayor y el cuarteto en La Mayor y Dülon influiría en la composición de “La Flauta Mágica”.

A través de estos músicos, Mozart pudo observar la gran evolución que estaba experimentando el instrumento, reflejada en los tres tipos diferentes de flauta con que tocaban. Desde la flauta de Wendling, de una sola llave, pasando por la del Conde, que contaba seis, hasta la de ocho llaves de Dülon, que sería el prototipo durante la primera mitad del siglo XIX, la flauta se transforma en un instrumento que ofrece muchas más

posibilidades, no sólo por contar con un registro más amplio y una escala mejor afinada, sino por su sonido más potente y homogéneo y por la capacidad técnica de poder tocar en tonalidades con más alteraciones.

Mozart compone sacando provecho a las mejores cualidades del instrumento y teniendo en cuenta las posibilidades de la flauta en cada estadio de su evolución, de forma que el repertorio se convierte en un reflejo su desarrollo mecánico: La expansión del ámbito al do # y do graves en la flauta del Conde es inmediatamente empleada por Mozart en el Concierto para Flauta y Arpa y lo mismo ocurre con la expansión hacia el registro agudo, que muestra en sus óperas.

Respecto a la idea de que a Mozart no le gustara la flauta, esta suposición parece poco precisa si se tiene en cuenta que llegó a conocer hasta tres tipos distintos con posibilidades muy diferentes. Incluso si esa fuera la traducción correcta de la carta, habría que relativizar esas afirmaciones contextualizándolas, teniendo en cuenta la intención con la que Mozart escribe, que es la de excusarse. El hecho de que perdiera el interés por el encargo se debía a que se había enamorado de Aloysia y componer para Dejean había dejado de ser una de sus prioridades. Retrasar el mayor tiempo posible la entrega del encargo era la excusa perfecta para quedarse más tiempo allí con ella posponiendo el regreso.

Por otra parte, parece poco coherente que Mozart compusiera una música tan bella para un instrumento que no le gustara y que en ocasiones compusiera por voluntad propia, incluso cuando no tenía la obligación de cumplir ningún encargo oficial, como es el caso del Cuarteto en La Mayor. También es cierto que la flauta de una llave era un instrumento deficiente, sobre todo en manos de flautistas amateres. Se llegó a pensar que flauta y afinación eran dos cuestiones incompatibles. Asimismo hay que tener en cuenta que Mozart estaba acostumbrado al alto nivel de flautistas como Wendling y probablemente prefería escribir para músicos profesionales que dominaban las imperfecciones del instrumento antes que para amateres más limitados. Por suerte conoció las flautas de Guines y de Dülon, que le aportarían una nueva visión del instrumento, cada vez mejor adaptado a las exigencias de los nuevos tiempos.

No obstante, el proceso de mecanización de la flauta fue lento; las innovaciones tardarían en ser aceptadas y no todos los inventos resulta-

ban ser realmente prácticos. Habrá que esperar a que Theobald Boehm (1794-1881), construya en 1847 su modelo definitivo enteramente de metal, totalmente mecanizado, con una escala calculada en base a principios científicos y que es el tipo de flauta que se utiliza en la actualidad.

BIBLIOGRAFÍA:

- BATE, PHILIP. *The Flute*. Londres: Ernest Benn, 1969.
- MEYLAN, RAYMOND. *The flute*. Portland: Amadeus, 1988.
- ARTAUD, PIERRE-YVES. *La flauta*. Barcelona: Labor, 1991.
- GALWAY, JAMES. *Flute*. Yehudi Menuhin Music Guides. London: Kahn & Averill, 1992.
- TOFF, NANCY. *The flute book. A complete guide for students and performers*. Nueva York: Oxford University Press, 1996.
- POWELL, ARDAL. *The Flute*. The Yale Musical Instrument Series. New Haven and London: Yale University Press, 2002.
- BROWN, RACHEL. *The Early Flute*. A practical guide. Cambridge handbooks to the historical performance of music. Cambridge: University Press, 2002.
- ARIAS, ANTONIO. “La obra para flauta de Mozart”. *Quodlibet*. Revista de especialización musical. Número 26 (Junio 2003).
- BROWN, CLIVE. Notas del CD *Mozart: The Flute Quartets*. Hamburgo: Deutsche Grammophon, 431770-2, 1991.
- FIFIELD, CHRISTOPHER. *The work of a true professional. Mozart and the flute*. Notas del CD *Mozart: The Works for Flute*. Alemania: Philips Classics, 442 299-2, 1994.
- WILSON, RACHEL. “Classical flutes; the additional keys”. Rachel Wilson’s Historical Flutes Page. <http://www.oldflutes.com/classical.htm>. Acceso 20-11-2006
- WYE, TREVOR. “Mozart. The Flute Concerti”. <http://www.trevor-wye.com/page21.html>. Acceso 30-06-2006.
- FOLKERS & POWELL. www.baroqueflute.com/models. Acceso 16-11-2006.

CAMINO A MOZART

Cristóbal L. GARCÍA GALLARDO

Los días 12 y 13 de diciembre de 2006 tuvieron lugar en nuestro conservatorio (Conservatorio Superior de Música de Málaga) cuatro representaciones del espectáculo didáctico músico-teatral “Camino a Mozart” (así fue bautizado por nuestro jefe del Departamento de actividades extraescolares y principal impulsor del evento, René Martín Rodríguez), a las que asistieron cerca de dos mil alumnos de primaria y secundaria de varios centros malagueños. Fue organizado, en el marco de las celebraciones del 250 aniversario del nacimiento de W. A. Mozart, por nuestro conservatorio junto con la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga, y creado e interpretado en su totalidad por profesores y alumnos de ambos centros.

Siguiendo la sugerencia del director de esta revista, presentamos aquí una de las versiones que surgieron en el proceso de creación del guión del mismo. Como podrán observar quienes asistieron a alguna de aquellas representaciones, esta versión difiere ostensiblemente de la que finalmente fue puesta en escena. La mayoría de los cambios fueron sugeridos por Mateo Galiano, profesor de la Escuela Superior de Arte Dramático y director de escena de este espectáculo, cuya inestimable colaboración fue esencial para adecuar a los medios disponibles y, sobre todo, dar una eficacia dramática mucho mayor a este guión que yo, sin ninguna experiencia como autor teatral pero obligado por la falta de algún desinteresado voluntario más cualificado, me atreví, imprudentemente, a escribir.

Hemos escogido esta versión para publicar aquí porque la definitiva, precisamente por ser mucho más apropiada para su puesta en escena, pierde gran parte de su sentido al presentarla por escrito.

MÚSICA EMPLEADA (las obras mencionadas son todas de W. A. Mozart):

- Obertura de *Le Nozze di Figaro*
- 2º movimiento del *Concierto para piano y orquesta nº 21 en Do mayor KV. 467*
- Pruebas de Mozart niño y añadidos del padre hasta llegar a versión torpe del inicio del tiempo lento del concierto anterior
- 1º movimiento del *Cuarteto en Re K. 499*
- “Soave sia il vento”, Terzettino del primer acto de *Così fan tutte*
- Arreglos de fragmentos del Terzettino: para cuarteto de cuerdas y para orquesta con entradas sucesivas de los instrumentos de viento (y timbales)
- 1º movimiento de la *Pequeña serenata nocturna*
- Improvisaciones simples al piano sobre notas dadas por el público
- *Tema y variaciones para piano sobre “Ah, vous dirai-je, Maman”*
- “Lacrimosa” del *Requiem*
- 2º movimiento del *Concierto para clarinete y orquesta*

PERSONAJES

- HAYDN
- MOZART NIÑO
- LEOPOLD, padre de MOZART. **Violinista**
- MOZART ADULTO. **Pianista**
- ANDREAS. **Violinista**
- **Viola**
- **Violonchelista**
- EMPERADOR JOSÉ II
- CLEMENTI. **Pianista**
- CONSTANZE. *Esposa de MOZART*
- SÜSSMAYR. *Alumno de MOZART*

- CRIADOS
- Orquesta (cuerda, maderas a dos, dos trompas, dos trompetas y timbales) y director
- Clarinete solista
- 4 Cantantes

Músicos ocultos (para playback de Mozart niño):

- Pianista
- Violinista



NARRACIÓN 1

(La orquesta toca la obertura y acaba. El director saluda)

DIRECTOR: Gracias. Después de esta obertura, les presento a nuestro invitado de honor, recién llegado de Viena: el compositor más celebrado de Europa, Joseph Haydn.

(Entra HAYDN)

HAYDN: Gracias, maestro... *(Hacia la orquesta)* Son Vdes. unos músicos realmente estupendos. Qué bien han tocado. ¡Y esa música tan maravillosa...! *(Se vuelve hacia el público)* Buenas tardes, señoras y caballeros. Ya veo que se ha reunido en este teatro la flor y nata de la sociedad malagueña. Por allí veo al marqués de Larios... Buenas tardes, señor marqués. Y ¿no es aquella la duquesa de Fuenteolletas? A sus pies, señora duquesa. Y allí, pero qué veo, si es el señor conde de la Palmilla. Buenas tardes, señor conde.

Es un verdadero placer para mí estar hoy aquí con Vdes. Cuando recibí la invitación de este Ilmo. Conservatorio Superior de Málaga para ofrecerles algunas de mis últimas obras, en seguida pensé que, en lugar de

presentarles mi humilde música, debía dedicar esta ocasión a hablarles de mi gran amigo Mozart, recientemente fallecido.

Pobre amigo, si parece que fue ayer... Total, qué son 250 años de nada...

Y esa música suya, tan viva, tan energética, y a la vez tan equilibrada. Tan alegre, pero tan profunda... Verdaderamente, la música de Mozart es casi un milagro...

Aunque era más joven que yo, nos considerábamos como hermanos. Siempre le tuve en gran estima. Y aunque me esté mal decirlo, la verdad es que también él apreciaba mucho mi música... Recuerdo aquella vez que me dedicó unos cuartetos que él había compuesto, y que desde entonces fueron conocidos como los cuartetos Haydn. Debe estar por aquí la dedicatoria...

(La busca en su bolsillo. La lee un poco para sí y luego hacia el público)

Viena, 1 de Septiembre de 1785.

A mi querido amigo Haydn.

Un padre que como yo se ha decidido a traer sus hijos, estos cuartetos, al gran mundo, los tiene que confiar, creo yo, a la protección y la dirección de un hombre muy conocido como tú, que además es su mejor amigo.

Así es como, hombre célebre y amigo muy querido, yo te presento a mis seis hijos.

Son realmente el producto de un largo y laborioso trabajo. Pero me anima y me alienta la esperanza, expresada por algunos amigos, de ver compensado ese esfuerzo al menos en parte, porque algún día estos hijos me traerán un cierto consuelo.

Tú mismo, queridísimo amigo, en tu última estancia en esta ciudad, me has expresado tu satisfacción con ellos.

Este apoyo tuyo es lo que más me anima; yo encomiendo estos cuartetos a tu benevolencia y confío en que no se muestren indignos de tu protección.

¡Acógelos, por favor, con bondad y sé para ellos padre, guía y amigo! Desde este momento te cedo mis derechos sobre ellos: sólo te pido que aquellos errores que quizá quedaron ocultos a los ojos, nada imparciales, del padre, los mires con indulgencia y a pesar de ello conserves tu generosa amistad hacia quien te aprecia tanto.

De todo corazón, querido amigo, queda tu leal amigo

Wolfgang Amadeus Mozart.

(Vuelve a plegar la hoja de la dedicatoria)

Ah, querido Mozart. Tenía entonces 29 años y ya había producido tantas obras maestras... Pero claro, si ya de niño asombró a toda Europa con sus increíbles dotes musicales...

Recuerdo perfectamente haber oído de los prodigios de aquel niño nacido en Salzburgo en 1756, de nombre Wolfgang Amadeus Mozart, pero al que todos llamaban cariñosamente Wolfie. Fue un verdadero prodigio de la naturaleza, un niño que a los cuatro años tocaba el piano, a los cinco componía pequeñas piezas, a los ocho ya escribía sinfonías y a los doce nada menos que una ópera...

Y sin duda la formación que le dio su padre, gran músico y profesor, debió ser perfecta. Parece como si lo estuviera viendo ahora mismo, al pequeño Mozart tocando por primera vez el piano, y su padre enseñándole con cariño...

ESCENA 1: LA CLASE DE PIANO

(MOZART NIÑO entra y se acerca al piano)

MOZART NIÑO: Anda, el piano está solo, no hay nadie tocando. Voy a probar yo. *(Se sienta al piano)* A ver, a ver, cómo suena esta tecla. *(Toca una tecla)* Y esta otra *(Toca otra)*. Qué bien suena. Y si toco dos teclas juntas... *(Toca dos teclas contiguas y se asusta)* Uy qué mal suena esto... *(Ahora toca*

por terceras y sonrío) Sí, esto me gusta más (*Lo hace varias veces más con el mismo resultado*) Y si ahora... (*Va probando y al final ya hace un acorde y lo convierte en acompañamiento: el de un fragmento del concierto para piano que tocarán luego, en una versión todavía algo torpe*) Sí, esto me gusta, ahora va sonando...

(*Entra LEOPOLD*)

LEOPOLD: Hola, pequeño, ¿qué estás haciendo?

MOZART NIÑO: ¡Estoy tocando el piano, papá! Quiero aprender para hacerlo muy bien. ¿Por qué no me enseñas, papi?

LEOPOLD: Más adelante, hijo, porque aún eres demasiado pequeño... ¡Sólo tienes cuatro años!

MOZART NIÑO: Pero papá, yo no quiero esperar más, quiero empezar a aprender ya.

LEOPOLD: Hijo, es mejor que vayas a jugar, ya aprenderás más tarde.

MOZART NIÑO: Por favor, papá.

LEOPOLD: Bueno, está bien. Te enseñaré.

MOZART NIÑO: ¡Gracias, papá! Pero yo ya sé tocar algo que acabo de aprender y solo. ¿Quieres oírlo, papi?

LEOPOLD: Pues claro que sí, pequeño. (*MOZART NIÑO toca lo que hizo antes. Leopoldo se sorprende por lo que acaba de tocar su hijo*) A ver, hijo, ¿puedes repetir eso?

MOZART NIÑO: Claro, papi. (*Lo repite*)

LEOPOLD: ¡Muy bien, hijo! (*Se emociona un poco*) Eso está muy bien. Lo que estás tocando suena como un acompañamiento. Ahora, podemos añadirle una melodía y ya tendremos una bonita pieza. A ver qué te parece ésta. (*Toca la melodía y la añade al acompañamiento*)

MOZART NIÑO: ¡Voy a probar yo! Primero la melodía.... y luego con el acompañamiento... (*Toca la melodía torpemente, y luego le añade el acompaña-*

miento. Se pone muy contento y aplaude) ¡Qué bien, papá! (MOZART NIÑO sigue probando hasta que le sale bien. Se alegra) Pero esto aún no me gusta del todo... Veamos así (Toca otra versión de la melodía, la verdadera) Sí, mucho mejor. Y ahora, si toco esto... (Toca ya la versión verdadera completa, con melodía y acompañamiento) ¡Ahora sí! ¡Esto sí que me gusta! (Vuelve a tocarlo)

LEOPOLD: *(Sorprendido y emocionado) Hijo, ¿eso lo has inventado tú? (Abraza a su hijo) Tócalo otra vez, por favor.*

(MOZART NIÑO lo toca de nuevo. Mientras suena la música, HAYDN vuelve a hablar)

HAYDN: Así es como nuestro Mozart empezó a congeniar con el piano, y ya nunca se separaría totalmente de él. Llegaría a ser un gran intérprete y también compendría maravillosos conciertos para piano y orquesta

(La orquesta se incorpora y sigue tocando junto con el piano hasta el final de la pieza. Se van todos, excepto HAYDN)

NARRACIÓN 2

HAYDN: Realmente, el pequeño Mozart fue un caso único. Y la música lo era todo para él. Su familia tenía que insistirle para que dejara un rato el piano y se fuera a jugar como los demás niños.

Su facilidad para tocar el piano y componer asombró a todo el mundo. Su padre lo llevó ante los reyes y emperadores de toda Europa: Viena, París, Londres... Y todos los que le oían quedaban fascinados ante las habilidades y la desenvoltura del pequeño maestro.

Según me contaron, cuando, a la edad de seis años fue llamado por nuestro magnífico soberano, su majestad el emperador de Austria, para tocar ante él, lo sometió a las pruebas más difíciles. Le hizo tocar con un dedo pasajes muy rápidos, y luego hizo cubrir el teclado con un paño para que no pudiera ver las teclas. Pero el pequeño Mozart salió victorioso de todas aquellas dificultades.

Tan contento estaba Mozart que, rompiendo todo el protocolo, se subió a las rodillas de la emperatriz y la abrazó. Y ella, emocionada, no paraba de darle besos a aquel niño prodigioso.

En otra ocasión, ya con catorce años, emprendió un viaje por Italia y fue llamado a Roma por el Papa, quien quedó muy asombrado por sus dotes musicales y le nombró Caballero de la Orden de la Espuela de Oro, una distinción muy importante. El caso es que Mozart oyó en la capilla del Papa, la famosa Capilla Sixtina, una obra coral que sólo podía interpretarse allí, un Miserere del compositor Gregorio Allegri, pues el Papa había prohibido que la partitura saliera de su capilla. Mozart, oyéndola una sola vez, fue capaz de escribirla de memoria cuando salió de allí. Imaginaros, una obra para dos coros, con nueve voces diferentes, y que dura casi 15 minutos...

Pero volvamos a la infancia de Mozart. No creáis que el pequeño Wolfie se contentaba con ser un excelente pianista y compositor. También fue un magnífico violinista. Recuerdo que una vez me contó sus inicios con el violín. Había estado practicando por su cuenta y su padre y su amigo Andreas, ambos buenos violinistas, se llevaron una buena sorpresa, una vez más...

ESCENA 2: DEL CUARTETO A LA ORQUESTA Y LA ÓPERA

*(Entra LEOPOLD con ANDREAS y otros dos músicos,
viola y violonchelista, todos con sus instrumentos)*

LEOPOLD: Queridos amigos... Pasad, por favor.

ANDREAS: Venimos dispuestos a seguir ensayando aquel cuarteto que se nos resistió un tanto la última tarde.

LEOPOLD: Por supuesto, tomad asiento y en seguida empezamos.

*(Se sientan todos, ponen las partituras en los atriles y se disponen a empezar.
Entra Mozart niño con su violín)*

MOZART NIÑO: (*Hacia ANDREAS, muy efusivo*) ¡Hola, Andreas! (*Hacia su padre*) Hola, papá. (*Hacia los otros, haciendo una reverencia*) Buenas tardes, caballeros.

ANDREAS: ¡Pero si es el pequeñín Wolfie! ¡Qué alegría verte! (*Abraza a MOZART NIÑO*)

MOZART NIÑO: Papá, papá, yo quiero tocar con vosotros.

LEOPOLD: Pero, hijo, si eres muy pequeño, y además aún no he empezado a enseñarte a tocar el violín.

MOZART NIÑO: Pero papá, yo he practicado por mi cuenta, y seguro que puedo tocar el papel de violín 2º.

LEOPOLD: No, hijo, no puede ser. Será mejor que nos dejes trabajar tranquilos.

MOZART NIÑO: (*Se aleja enfadado y llorando*) Pues yo quería tocar con vosotros...

ANDREAS: Leopold, ¿por qué no le dejas tocar aquí a mi lado? Seguro que tocará muy flojito conmigo y no molestará.

(*MOZART NIÑO se vuelve, mirando ansioso a su padre*)

LEOPOLD: Bueno, está bien, pero debes tocar tan suave que no se te oiga.

MOZART NIÑO: (*Entusiasmado*) Gracias papá. Tocaré tan pianito que sólo Andreas podrá escucharme.

ANDREAS: Ven aquí, pequeño.

(*Mozart se sienta a su lado. Comienzan a tocar todos el cuarteto*)

HAYDN: El pequeño Wolfie estaba muy contento de que le dejaran tocar. Su padre, Andreas y los otros músicos no pensaban que pudiera sacar una sola nota del violín. Sin embargo, Andreas se dio cuenta de que el chico, que nunca había recibido una clase de violín, estaba tocando perfectamente toda la partitura.

(*ANDREAS de vez en cuando se inclina hacia el chico y hace gestos de sorpresa por lo bien que está tocando.*)

Asombrado, dejó de tocar y el cuarteto siguió sonando perfectamente, con Mozart haciendo su papel.

(*ANDREAS deja de tocar, asombrado y, sin que MOZART NIÑO, que está absorto en la partitura, se dé cuenta, hace gestos a los demás para que lo oigan.*)

Cuando todos se dieron cuenta de lo bien que tocaba Mozart, dejaron de tocar para oírle.

(*Le dejan a él solo. Entonces MOZART NIÑO se da cuenta y para, mirando cohibido a su padre*)

MOZART: Uy, perdón, papá, ¿he tocado demasiado fuerte?

LEOPOLD: (*Emocionado, le abraza*) No, hijo, lo estás haciendo muy bien.

ANDREAS: (*Cogiendo cariñosamente a MOZART NIÑO por los hombros y hablando hacia LEOPOLD*) Así que, además de pianista y compositor, tienes aquí a todo un violinista... ¿Por qué no le enseñas a componer un cuarteto, Leopold?

MOZART NIÑO: ¡Sí, papá, yo quiero escribir un cuarteto!

LEOPOLD: De acuerdo, hijo, aunque eso es más difícil que escribir para piano.

Mira, Wolfie, en el cuarteto cada instrumento tiene su papel. El violín 1º es el que habitualmente lleva la melodía principal (*Toca el comienzo de la melodía del Terzettino*) El violín 2º le ayuda a completar esa melodía. (*Sigue tocando la melodía del Terzettino junto con ANDREAS*) El violonchelo hace las notas más bajas, que sirven de base al acompañamiento, algo parecido a lo que hacía la mano izquierda en el piano... (*Tocan los tres*) Y la viola completa ese acompañamiento con las notas que faltan. (*Tocan todos*)

MOZART NIÑO: Sí, papá, creo que lo he entendido todo, es muy fácil. ¿Y qué pasa si en vez de un cuarteto quiero componer una sinfonía?

LEOPOLD: Uy, para eso necesitamos más músicos... Pero quizás tengamos suerte. Andreas, ¿no iban a venir con vosotros el resto de la orquesta?

ANDREAS: Sí, se han quedado abajo esperando.

LEOPOLD: *(Se levanta, va al fondo del escenario y mira)* Sí, allí están. *(Grita hacia afuera)* Amigos, ¿pueden venir los violines, violas y violonchelos? *(Hacia MOZART NIÑO)* Mira, Wolfie, para hacer una sinfonía nos basta con escribir las mismas cuatro voces: violines primeros y segundos, violas y violonchelos, sólo que ahora cada voz la tocarán varios músicos y no sólo uno *(Entran los músicos y se sientan)* Probemos ahora.

(Tocan todos los dos primeros compases del Terzettino y paran)

MOZART NIÑO: ¡Qué bien! Ahora sí que suena como una orquesta. Pero no oigo muy bien las notas más graves.

LEOPOLD: Es cierto, hijo, por eso en la orquesta hacemos que los contrabajos, que son los instrumentos más graves, toquen junto con los violonchelos. *(Hacia afuera)* Por favor, que entren los contrabajos.

(Entran y tocan todos lo mismo de antes. Paran)

LEOPOLD: ¿Qué te parece, hijo?

MOZART NIÑO: Muy bien, pero ¿No quedaría mejor si añadiéramos otros instrumentos que sonaran diferente a los de cuerda?

LEOPOLD: Muy bien dicho, hijo. Cuando yo era joven, las sinfonías se componían sólo para instrumentos de cuerda como éstos, pero hoy todos preferimos que haya algunos instrumentos de viento. Por favor, que entren los oboes... *(Entran y tocan)* las flautas... *(Entran y tocan)* los fagotes... *(Entran y tocan)* y las trompas. *(Tocan todos y paran)*

MOZART NIÑO: ¡Esto me ha gustado mucho más! ¿Y si quiero componer una sinfonía con algunos trozos muy brillantes y enérgicos puedo poner algún instrumento más?

LEOPOLD: Claro, hijo, para eso tenemos las trompetas y los timbales. Y con esto, ya tenemos la orquesta completa.

(Entran y tocan todos)

HAYDN: Para Leopold, y también para mí en aquel tiempo, la orquesta estaba completa.... pero no para Mozart. Nosotros no habíamos oído aún aquel instrumento que se había inventado poco antes, y que tanto le gustó a Mozart más tarde: el clarinete. Desde entonces, siempre que pudo, escribió sus sinfonías para orquestas con clarinetes, y también yo lo usé más tarde en algunas de mis sinfonías.

¡Que pasen los clarinetes, pues!

(Entran y tocan todos)

LEOPOLD: Con estos instrumentos ya puedes escribir todas las sinfonías que quieras. Pero si quieres escribir una ópera, necesitarás aún alguno más.

MOZART NIÑO: ¿Otro más, papá, cuál puede ser? Me parece que ya están todos...

LEOPOLD: Pues falta el más importante, hijo, el que todos tenemos de manera natural: la voz humana. Que pasen los cantantes.

(Entran y cantan el Terzettino con la orquesta. Acaban. Salen los cantantes)

NARRACIÓN 3

HAYDN: Ah, qué ópera más estupenda. También yo he compuesto muchas óperas, pero lo que más conocen de mí en toda Europa son mis sinfonías y cuartetos...

Pero volvamos a Mozart, pues ya dije que yo quería dedicarle a él este día...

Como veis, las cosas le fueron muy bien en su infancia. Reyes y príncipes

se complacían en llamarlo a su lado para admirar las hazañas musicales de aquel niño prodigio. Claro que la situación cambió bastante al hacerse mayor.

Entonces había que buscar un puesto de trabajo fijo, ya que los músicos de entonces, aunque fueran buenos compositores e intérpretes como Mozart, no lo tenían nada fácil para ganar bastante dinero.

En aquella época, la mejor opción para un compositor era ser director y compositor en la orquesta de algún noble poderoso y rico.

Ellos necesitaban músicos para una gran cantidad de ocasiones: las misas que se hacían en las capillas de sus palacios, los conciertos y hasta óperas que hacían representar en sus lujosos salones, los bailes a los que acudían numerosos invitados, las ceremonias con que celebraban cualquier acontecimiento en la corte... Incluso les gustaba que sus músicos tocaran mientras comían, jugaban a las cartas o charlaban tranquilamente en sus enormes jardines.

También Mozart compuso muchas piezas para ser interpretadas en estas ocasiones al aire libre en las cálidas noches de verano, alguna de ellas muy famosa. (*Hacia el director*) Por favor, maestro, ¿podrías interpretar la Pequeña Serenata Nocturna?

DIRECTOR: Por supuesto, señor Haydn.

(La orquesta toca el 1º movimiento de la Pequeña Serenata Nocturna. Acaban.)

HAYDN: No me canso de oír la música de Mozart. Incluso en sus piezas más simples como ésta, hay tanta frescura, tanta delicadeza... tanta música, en definitiva...

Sin embargo, como les iba diciendo, para los nobles que les contrataban, sus músicos eran como criados, al igual que su mayordomo, su peluquero o su cocinero. Podéis imaginaros que Mozart, que sabía que era un grandísimo músico y que en su niñez había sido muy bien tratado por papas, reyes y emperadores, no estaba nada de acuerdo con esa situación.

Así que el trabajo fijo que le consiguió su padre en su ciudad de

Salzburgo como director, intérprete y compositor en la orquesta del arzobispo no le gustaba mucho. Entonces mandaba en Salzburgo un arzobispo, el conde de Colloredo, que trataba a sus empleados con desprecio, como hacían casi todos los nobles.

Ah, pobre Mozart. Cómo iba él entonces a imaginar que su nombre sería de los más conocidos en el mundo y que su música sería tan famosa y sonaría por todos sitios... Cómo me gustaría que pudiera oírnos ahora, aquí, hablando de él y de su música... Mozart, Mozart...

VOZ EN OFF DE MOZART ADULTO: ¿Sí, maestro Haydn?

HAYDN: No puede ser... ¿Sois vos, querido Mozart?

VOZ EN OFF DE MOZART ADULTO: El mismo.

HAYDN: Qué alegría oírlos, querido amigo.

VOZ EN OFF DE MOZART ADULTO: El placer es mío, maestro...

HAYDN: Precisamente les contaba vuestra vida a estos amigos malagueños...

VOZ EN OFF DE MOZART ADULTO: Qué honor, amigo Haydn, aunque dudo que ya me pueda servir a mí de mucho...

HAYDN: Ahora mismo les hablaba de vuestros desencuentros con el arzobispo Colloredo.

VOZ EN OFF DE MOZART ADULTO: No me lo recordéis. Demasiado aguanté con él, por respeto a mi padre. Aunque él intentaba que fuese respetuoso y adulator con el arzobispo, yo no soportaba ser tratado como los criados.

HAYDN: ¿Y qué tal os pagaba?

VOZ EN OFF DE MOZART ADULTO: Pues el sueldo no era muy abundante, aunque la verdad es que tampoco me pagaba mal para la época, y teniendo en cuenta que yo era aún un joven de 20 años. Pero el caso es que tampoco me permitía actuar ocasionalmente para otras personas importantes, lo que hubiera complementado mis ingresos, y, sobre todo,

me habría permitido establecer contactos que me proporcionaran un trabajo mejor que el que yo tenía en la pequeña ciudad de Salzburgo. Eso lo llevaba aún peor.

HAYDN: ¿Es cierto que el arzobispo llegó a insultaros?

VOZ EN OFF DE MOZART ADULTO: Ay, no quiero ni acordarme, todavía se me revuelve el estómago cuando lo pienso... Pero vos sabéis bien, querido Haydn, que los nobles de entonces tenían pocos miramientos con sus empleados, especialmente cuando éstos no se mostraban sumisos...

HAYDN: Y vos nunca fuisteis muy sumiso.

VOZ EN OFF DE MOZART ADULTO: Ciertamente no. Y menos aún en aquella época, en que mi juventud y mi sangre caliente no eran fáciles de contener.

Pues sí, yo me resistí a cumplir las órdenes del arzobispo Colloredo en algunas ocasiones y éste me regañó e insultó varias veces. En vez de callarme, le di una mala contestación y él, rojo de ira, me despidió.

Y, aunque no me haga ninguna gracia recordarlo, debo deciros que incluso tuve el dudoso honor de recibir una patada de uno de sus empleados en cierta parte de mi anatomía, por debajo de la espalda, que preferiría no nombrar...

HAYDN: Por supuesto, por supuesto, querido amigo, no hay por qué ser tan explícitos... ¿Y qué hicisteis entonces?

VOZ EN OFF DE MOZART ADULTO: Pues por fin pude hacer lo que yo siempre quise, pero que mi padre nunca creyó que saliera bien: irme a Viena, la gran capital, sin trabajo fijo alguno, para intentar ganarme la vida como músico independiente.

HAYDN: Una decisión un tanto atrevida para la época, amigo Mozart...

VOZ EN OFF DE MOZART ADULTO: Desde luego. Pocos músicos hasta entonces podían ganar dinero suficiente sin ser empleado fijo de algún noble. Pero lo cierto es que al principio no me fue nada mal. Yo era entonces un joven de 25 años y me convertí en el compositor y pianista de

moda. Muchos nobles ricos me invitaban a sus reuniones para amenizarlas con mi música.

Como sabéis, en aquella época no existían el cine ni la televisión ni la play... Ni siquiera el fútbol, aunque pueda parecer increíble. Y la gente se distraía de otras maneras. A los nobles les gustaba llevar músicos a sus casas y hacer competiciones entre ellos.

HAYDN: Es cierto. Yo mismo participé en alguna...

VOZ EN OFF DE MOZART ADULTO: El tipo de competición favorita era hacerles improvisar sobre un mismo tema. Esto significa que alguien les daba una melodía y ellos tenían que adornarla y hacerla lo más complicada y atractiva posible sobre la marcha, sin tiempo para pensar lo que iban a tocar y mucho menos para escribirlo...

HAYDN: Y vos erais el mejor en eso, como en casi todo lo que tiene relación con la música...

VOZ EN OFF DE MOZART ADULTO: Por favor, amigo Haydn, me abrumáis...

HAYDN: No seáis modesto, querido Mozart. Recuerdo perfectamente aquella ocasión en que fuisteis invitado por el mismísimo emperador de Austria, José II, para enfrentaros al famoso pianista italiano Muzio Clementi...

(Entran el EMPERADOR y CLEMENTI, acompañados por algunos criados)

ESCENA 3: LA COMPETICIÓN ANTE EL EMPERADOR

CLEMENTI: *(Haciendo una reverencia)* Majestad, es para mí un honor haber sido invitado a palacio.

EMPERADOR: El honor es nuestro, señor Clementi. Estoy seguro de que este encuentro entre vos y el señor Mozart será de lo más interesante, y que yo y todos mis invitados disfrutaremos mucho con él.

Por cierto, que el salón de mi palacio está hoy realmente abarrotado... *(Señalando hacia el público)* No sabía yo que hubiera invitado a tanta gente, pero claro, como las invitaciones las mandó mi esposa, habrá que saber lo que entiende ella por “unos pocos amigos”...

Si parece que esté aquí toda Viena...

En fin, en cuanto llegue el señor Mozart podremos comenzar con la competición.

(Entra MOZART ADULTO apresurado)

MOZART: *(Hace una reverencia)* Majestad, disculpad el retraso, pero es que me he encontrado el atasco de siempre en la Alameda Principal... de Viena. Qué cantidad de carruajes y coches de caballos... Y eso que todavía no hay obras del metro...

EMPERADOR: Quedáis disculpado, señor Mozart. Os esperábamos impacientes para asistir a esta competición entre los dos pianistas más brillantes Europa.

He pensado que, para comenzar, podríais improvisar sobre un tema de unas pocas notas... Quizás lo mejor es que sean mis propios invitados los que nos den las notas... *(Hacia el público)* Me imagino que todos Vdes. conocen las siete notas: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si. Veamos, ¿tendría alguno de Vdes. la amabilidad de escoger una nota?

(Escoge cuatro notas dadas por cuatro miembros del público. Cada vez que se elige una nota, hace que la orquesta la repita en unísono. Luego hacen las cuatro seguidas.)

Muy bien, ya tenemos nuestro pequeño tema para improvisar. Maestro Clementi, podríamos empezar por Vd., ya que es quien viene de más lejos, nada menos que de Roma...

CLEMENTI: Será un placer, majestad.

(Hace una improvisación mediocre. Acaba y aplauden moderadamente)

EMPERADOR: Bien, bien, señor Clementi. Ahora es el turno del maestro Mozart.

MOZART: Cómo no, majestad.

(Hace otra improvisación, ésta más brillante. Acaba. Aplausos entusiasmados)

EMPERADOR: Muy bien, estupendo, señor Mozart. Señor Clementi, debo decirle que de momentos es su competidor el que va tomando la delantera...

CLEMENTI: Trataré de mejorar, majestad.

EMPERADOR: Pasemos, pues, a la siguiente y definitiva prueba. En esta ocasión seré yo, si me lo permiten, quien dé el tema para improvisar. Estoy pensando en una canción que me gustaba mucho de pequeño... Sí, cómo era.... (Canta el comienzo de "Campanitas del lugar")

*Campanitas del lugar
suena alegre, suena ya*

Pero no recuerdo como seguía...Por favor, señores de la orquesta, ¿podrían tocar Vdes. la canción completa? (*Toca la orquesta*) Ah, ya me acuerdo. (*Hacia el público*) Y Vdes., mis invitados, ¿podrían cantarla para recordársela a nuestros queridos Mozart y Clementi? (*Les da la entrada y cantan todos juntos. También la orquesta.*) (*Hacia MOZART ADULTO y CLEMENTI*) Muy bien, amigos, pues ahí tienen el tema. Por favor, señor Clementi.

*(CLEMENTI hace una reverencia y toca al piano el tema
o la variación IX, poco brillantes. Acaba. Aplausos)*

EMPERADOR: Muy bien, muy bien. Realmente, esto está mejorando bastante...

CLEMENTI: Gracias, majestad.

EMPERADOR: Sr. Mozart, el Sr. Clementi se lo ha puesto difícil esta vez... Es su turno.

MOZART: Haré lo que pueda, majestad.

(Toca la última variación, mucho más brillante que la de CLEMENTI: Acaba. Grandes aplausos)

EMPERADOR: Genial, absolutamente genial, querido Mozart. *(Hacia el público)* ¿Qué les parece a mis invitados? ¿Quién ha sido el ganador de esta competición? No hay duda, Sr. Mozart, de que es Vd. el mejor pianista.

(Se retira el EMPERADOR y se van todos detrás de él)

NARRACIÓN 4

HAYDN: Aquello fue un gran triunfo para Mozart... Tan contento quedó el emperador con él, que le envió al día siguiente 50 ducados como pago por su actuación...

Desde entonces, fueron muchos más los nobles que le llamaban para sus reuniones. Unas veces le daban bastante dinero, y otras no mucho.

Y Mozart tenía otras formas de ganar dinero. Tocaba en conciertos públicos que él mismo organizaba, contratando el teatro y a los músicos. En esos conciertos presentaba sus propias obras, que él mismo dirigía y tocaba al piano.

También tuvo muchos encargos de obras, de gente que quería comprar su música para tocarla. Incluyendo varias óperas, que tenían más trabajo para componer pero también se pagaban mejor.

Además, a veces vendía sus partituras a algunos editores, que hacían muchas copias en papel y las vendían. Porque debéis saber que en aquel tiempo tampoco existía la radio, ni los CDs ni los ordenadores, y para oír música uno tenía que comprar la partitura y tocarla él mismo en casa...

Por último, también solía dar algunas clases particulares de piano y composición, buscando siempre alumnos ricos que pudieran pagarle bien.

El caso es que sus primeros años en Viena como músico independiente fueron bastante felices. Era el pianista de moda, tenía dinero y hasta se casó con Constanze y tuvo hijos.

Pero no todas las épocas fueron tan buenas. Al pasar unos pocos años, la gente empezó a cansarse y Mozart pasó un poco de moda, así que ya no ganaba tanto dinero. Como además era bastante aficionado a las juergas y gastaba mucho dinero en ellas, empezó a pedir dinero prestado, a vender los regalos y muebles valiosos que tenía en su casa y a tener cada vez más deudas. Incluso tuvo que mudarse a un piso más barato. También la muerte de su padre le afectó mucho.

A los 35 años de edad, Mozart cayó gravemente enfermo. Pasó muchos días postrado, casi moribundo, acompañado por su mujer y su alumno Süßmayr. El final de su vida se acercaba.

ESCENA 4: MUERTE DE MOZART

(La orquesta empieza a tocar el Lacrimosa, sin cantantes.

Entra MOZART ADULTO, llevado por CONSTANZE, su mujer y su alumno SÜSSMAYR. Lo sientan al piano, donde escribe sobre una partitura)

HAYDN: Incluso enfermo y en la cama, Mozart no quería dejar de componer.

Estaba escribiendo entonces un Réquiem, misa de difuntos en latín, que le había encargado y pagado un misterioso y siniestro personaje, pidiéndole que lo mantuviera en secreto. Mozart no sabía que ese personaje era el conde de Walsseg, que quería presentarlo como obra suya para el reciente fallecimiento de su esposa.

Mozart llegó a creer, ya enfermo y débil, que aquel personaje había sido enviado por el destino, y que en realidad él estaba escribiendo aquella misa de difuntos para su propia muerte. No quería dejar de escribir, y aquello le debilitaba aún más.

(Se le cae la partitura de las manos y se acercan los otros dos a recogerla y atenderle)

Cuando no tuvo fuerzas para seguir escribiendo, Mozart le dictaba a su alumno la música que seguía componiendo en su cabeza.

*(SÜSSMAYR escribe en la partitura, mientras
MOZART ADULTO le hace gestos)*

Había compuesto sólo las primeras partes del Réquiem cuando llegó al Lacrimosa, cuyo texto dice así:

*Día de lágrimas aquel día,
en el que resurjan de las cenizas
los culpables para ser juzgados.
Ten piedad de ellos, Señor.
Compasivo Señor Jesús,
concédeles el descanso eterno. Amén.*

Y escribiendo la música para estas palabras sobrecogedoras, Mozart murió.

*(La orquesta se interrumpe y empieza el Lacrimosa desde el principio.
Entran los cantantes en escena despacio, andando por el escenario y
acercándose a MOZART ADULTO y los otros para confortarles
y acariciarles mientras cantan. Acaban.)*

NARRACIÓN 5

HAYDN: Esta fue la vida de mi querido amigo y grandísimo compositor Wolfgang Amadeus Mozart. Él se fue, pero nos dejó la mejor herencia que podía dejarnos: su música maravillosa.

Hoy, 250 años después de su nacimiento, seguimos oyéndola como si la hubiera compuesto ayer. Todavía hoy, su música nos habla y nos dice cosas nuevas.

*(El clarinetista entra y se pasea por el escenario mientras toca
el comienzo de la melodía del 2º tiempo del Concierto para clarinete)*

Su música nos queda como ejemplo de claridad y equilibrio. Incluso en los momentos más tristes es siempre serena y luminosa.

Y todo aquel que quiere disfrutar de la belleza, de la armonía, del encanto, sabe qué camino debe tomar: el camino a Mozart.

(Haydn se retira lentamente. La orquesta entra acompañando al clarinete y siguen tocando hasta que acaban.)

FIN

*La responsabilidad del artista es imitar
a la naturaleza en su modo de actuar.*

Ananda K. Coomaraswamy

LA COMPOSICIÓN CON NUEVAS TECNOLOGÍAS EN LOS CONSERVATORIOS SUPERIORES ANDALUCES

Luis Alfonso TORRES MANCILLA

Introducción

El compositor, especialmente en la creación de nuevos instrumentos y la modificación de los viejos, ha expandido los recursos compositivos de la mano de las innovaciones que se han dado a lo largo de la historia de la música occidental en la tecnología musical.

En el Siglo XX, la principal innovación ha venido dada por la electricidad, como expresión análoga al cambio de presión que produce el sonido y la posibilidad de manipulación de ésta. El almacenamiento, que implica también la captación del sonido por medio de los transductores, la edición y la síntesis sonora se han convertido en herramientas compositivas para la creación de nuevos estilos musicales.

Estas nuevas técnicas compositivas se suman a la formación del compositor en el curso 2001/02 en la Comunidad Andaluza, con la entrada del sistema educativo LOGSE, en la asignatura de Composición con medios Electroacústicos e Informáticos. Una asignatura que se encuentra en plena modificación y evolución de las herramientas que están en constante cambio, avanzando paralelamente con la tecnología. Una tecnología cada vez más accesible, tanto por el abaratamiento de los componentes informáticos, como por la facilidad y accesibilidad de los programas informáticos.

El profesorado que imparte esta asignatura es diverso, ya que ésta especialización nunca ha existido en Andalucía. Son profesores de composición, requisito indispensable, que de una u otra forma tienen una

experiencia y formación en el campo de la música electroacústica, la electrónica y la informática musical.

Con todos estos condicionantes, y otros que iremos comentando, los procesos didácticos de la asignatura forzosamente diferirán en cada conservatorio. Son diferentes medios para llegar a un mismo fin.

Grabación y almacenamiento

La primera y quizás la más radical innovación desde la llegada de la escritura musical, viene dada por la posibilidad de almacenar el sonido. Desde que Thomas A. Edison inventó el fonógrafo en 1917 hasta nuestros días, la música grabada ha experimentado un ascenso vertiginoso, en especial en las dos últimas décadas con la llegada del sistema digital. Hoy día, la utilización de la música grabada es masiva, convirtiéndose en el mecanismo mediante el cual consumimos música. La actuación en vivo se ha convertido en algo anecdótico, aunque esto no quiera decir que ha perdido importancia. Este hecho ha traído consigo una nueva manera de creación y audición musical, la llamada música Acusmática (Schaeffer) o música Invisible (Frisius). Es música compuesta y grabada, ya sea por el mismo compositor o por instrumentistas, en un disco para ser consumida en éste cada vez que se quiera, sin depender de una sala, de un intérprete o de un horario de reproducción. A diferencia de las grabaciones del repertorio clásico y contemporáneo con instrumentos tradicionales, la música Acusmática emplea todo el espectro sonoro y el aislamiento de la audición con respecto a otros sentidos, en especial la vista, produciendo nuevas sensaciones al oyente.

En estos momentos, toda la música que consumimos, ya sea en disco, cine, televisión, etc. es manipulada electrónicamente, y aunque mucha de ésta música está hecha con instrumentos musicales, la mayoría electrónicos, muchos de ellos se ven manipulados también por el creador sonoro o compositor. A partir de este momento, el compositor puede finalizar una obra y presentarla a un público sin la necesidad de intermediarios que puedan interpretarla mal, y con esto me refiero a no entender o comprender su trabajo. Podríamos equipararlo a un pintor o escultor. Éstos, en su estudio, concluyen su obra, decidiendo que es lo que presentan al

público; su material está terminado, con la única preocupación de cual va a ser la presentación de éste. En el ámbito musical no es algo nuevo, ya que los intérpretes instrumentistas llevan haciéndolo desde principios del Siglo XX. Ellos, en la grabación, muestran al público su interpretación, una interpretación, que si no ha sido grabada en directo, han elegido ellos entre múltiples muestras, incluso utilizando técnicas de edición, como “pinchar” para yuxtaponer fragmentos, para crear un producto cerrado que se pueda consumir siempre tal y como el intérprete ha querido. Los compositores de música urbana o comercial también lo hacen. Primero graban y presentan el material, y posteriormente, dependiendo del éxito, llega la gira de conciertos.

Este formato, que convierte como antaño al creador en intérprete, debe estar en la formación del compositor, acostumbrado normalmente a dejar las instrucciones de su trabajo en forma de partitura musical. De los Conservatorios Andaluces, sólo el de Málaga ha producido hasta ahora un disco con el material que los alumnos han trabajado en el aula, aunque en Granada se hace a nivel de duplicación casera y en Sevilla está en proyecto para este curso. La gran ventaja de este formato es la facilidad de diseminación que tiene: es barato, fácil de reproducir, con una gran libertad en el espacio y el tiempo que decidimos para consumirlo, y sin limitación física de público, pudiendo llegar a cualquier lugar o persona.

Edición

La edición sonora ha abierto puertas impensables hace cien años: la posibilidad de manipular y controlar el sonido en todas sus cualidades, sin ninguna limitación técnica, y la colocación del sonido en espacios reales o ficticios, nos hace dominar por completo la creación sonora. La utilización precisa de intensidades y duraciones, la ampliación de sistemas musicales de afinación y del ruido, y la composición del timbre; sin referirme al concepto Schöenbergiano de la Klangfarbenmelodie o melodía de timbre, sino situando al timbre en el centro de la actividad compositiva, dejando de ser un apéndice llamado instrumentación, son sus posibilidades. Además de la espacialización del sonido como he dicho anteriormente, que nos da la posibilidad de colocar cualquier sonido en espacios rea-

les, simulando acústicas, o inventados por nosotros en cualquier medio que podamos imaginar.

Los primeros desarrollos significativos tuvieron lugar en 1948 en la Radio Nacional Francesa donde se presentó un “concierto de ruidos” por el técnico de sonido Pierre Schaeffer. Comenzó a producir pequeños estudios grabados basados en las transformaciones de sonidos “naturales” como el de un tren o un piano. El proceso de transformación incluía: la adaptación de porciones de sonido, la variación de la velocidad de playback, la cinta invertida y el overdubbing o combinación de diferentes sonidos.

La edición sonora, sobre todo en estos últimos años en los que se ha multiplicado la velocidad de procesamiento en los ordenadores, ha posibilitado la creación de obras musicales con manipulación sonora en tiempo real para la actuación en directo, tendiendo una mano a la interpretación tradicional de la música.

Aquí se nos abre una multitud de posibilidades, tanto para la creación como para la interpretación. Aunque en la asignatura de Composición con Medios Electroacústicos e Informáticos es de tratamiento obligatorio, no se llega a dominar la materia, ya que éste campo es muy amplio y tiene que compartir con otros el tiempo. Podríamos equipararlo a lo que sucede con técnica de composición e instrumentación. Aunque las dos son necesarias para la creación de una obra tradicional, la instrumentación es una asignatura independiente, donde se puede profundizar técnicamente para su posterior aplicación al trabajo que se realiza en técnica de la composición.

El currículo de la especialidad de Composición en cada conservatorio es diferente. Esto es así porque cada conservatorio puede diseñar el currículo de una manera independiente. A parte de las materias troncales que son obligatorias en los cuatro conservatorios, existen otras que son planteadas por cada centro de una manera autónoma. Por ejemplo en Córdoba, Composición con Medios Electroacústicos e Informáticos está reforzada por dos asignaturas: Análisis del repertorio electroacústico y Técnica de secuenciación, síntesis y procesamiento del sonido mediante

el ordenador. Éstas complementan dos parámetros muy importantes: la formación en el conocimiento del repertorio, como sucede en la composición tradicional con las asignaturas de análisis y formas musicales, y la profundización técnica de las herramientas necesarias para la creación sonora electroacústica. En Sevilla la asignatura llamada técnica de grabación, profundiza no solo en la grabación, como el nombre indica, sino también en algunos campos de la edición que son necesarios para la grabación. Aunque no es tan específico como en Córdoba. En Granada y Málaga la Composición con Medios Electroacústicos e Informáticos se encuentra aislada.

Síntesis

La producción de instrumentos musicales electrónicos ha tenido también una dilatada carrera. Desde el Telégrafo musical, inventado por Elisha Grey en 1876, hasta los sintetizadores modulares software de hoy día, se han creado innumerables instrumentos con mayor o menor aceptación. Destaca el Theremin inventado por Leon Termen en 1917, el cual ha tenido una gran aceptación entre público e intérpretes. En estos momentos, con un ordenador podemos crear cualquier instrumento por medio de software especializado. Desde la emulación de los instrumentos tradicionales, cada vez más perfecta, y de instrumentos electrónicos, a la creación de nuevos e inexistentes timbres por medio de la síntesis sonora. Además, la creación con controladores hardware como interface entre el ordenador y el instrumentista, un interface de un instrumento tradicional sería el teclado de un piano, hace del ordenador un multiinstrumento y del intérprete un multiinstrumentista.

Un compositor tradicional, a la hora de trabajar en una obra, actúa sobre tres de las cuatro cualidades del sonido: Altura (melodías y armonías), Duración (ritmo) e Intensidad (dinámicas), además de cualidades unidas como es el ataque, que combina duración e intensidad; respecto al timbre el compositor se tiene que restringir a las limitadas posibilidades que el instrumento tradicional posee o modificar el instrumento como hizo J. Cage con el piano. Pero en la composición electroacústica el timbre es un parámetro más. Por ello, su función de objeto, estado estático, se

transforma en proceso, curso dinámico (Essl). Aunque hay compositores, como es el caso de Lachenmann, que lo han aplicado a la composición tradicional. Un ejemplo significativo es su segundo cuarteto de cuerda: *Reigen seliger Geister*.

En el aula, el trabajo de la síntesis se plantea de manera independiente en los cuatro conservatorios. Por ejemplo, en Córdoba estas técnicas son secuenciadas de una manera histórica, mientras en Málaga, se aglutinan por su morfología, aunque esto lleve también una secuenciación histórica. En Granada, la opción es ampliar los conocimientos a partir de una base que es tratada en el primer curso. Por último, Sevilla, es la única que posee una controladora hardware por ahora. Esto, la hace tener el control de todos los parámetros, no solo con la automatización de estos, sino también la manipulación en tiempo real que amplía las posibilidades de creatividad, accesibilidad, facilidad y flexibilidad, además de la posibilidad de trabajar en directo, sin necesidad de una programación compleja en plataformas no diseñadas para ello, como es el caso del teclado y el ratón de un ordenador. De todas maneras, la adquisición de controladoras hardware para el resto de los conservatorios será cuestión de tiempo, ya que es una herramienta imprescindible para el trabajo en directo.

Conclusiones

La Composición con Medios Electroacústicos e Informáticos en estos últimos años se ha integrado en las enseñanzas superiores de Andalucía, pero aún le queda mucho para ocupar la posición de importancia que profesionalmente demanda. El espacio para las clases son más aulas que laboratorios, y al alumno no se le prepara para trabajar en los ambientes reales de un mercado profesional. La asignatura sigue estando aislada en el currículo, quizás con la excepción de Córdoba. La diseminación del trabajo que se hace en el aula y la programación de conciertos electroacústicos, ya sean mixtos (con instrumentos tradicionales) o no, no son aún significativos. La interpretación de esta música no es todavía una realidad, es asumida por el compositor sin una preparación específica, dejando un gran repertorio sin un intérprete especializado. La alfabetización informática del alumno es otro de los problemas, ya que obliga a éste a gran-

des dosis de autodidactismo, dejando la formación de este campo aleatoriamente.

Es importante equiparar la creación e interpretación electroacústica e informática con la creación e interpretación tradicional, sin detrimento de ésta por supuesto. Así que nos queda un gran trabajo que hacer, sobre todo de sensibilización a instituciones, músicos y público. Pero creo firmemente que ya estamos en el buen camino.

BIBLIOGRAFÍA

- SÚPER, Martin. *Música electrónica y música con ordenador*. Madrid: Alianza, 2004.
- CAGE, John. *Escritos al oído*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1999.
- MORGAN, Robert P. *La música del siglo XX*. Madrid: Akal, 1999.
- TORRES MANCILLA, Luis A. "Análisis del proceso educativo en la composición con medios electroacústicos e informáticos en los cuatro conservatorios superiores de Andalucía". Universidad de Málaga: Proyecto de investigación suficiencia investigadora, 2006.

ENTREVISTA A ENRIQUE GARCÍA ASENSIO

“ASPECTOS CREATIVOS DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL”

Francisco HIGUERAS MUÑOZ

Extracto de la conversación mantenida el 7 de julio de 2005 en el Teatro Monumental de Madrid, en torno a su visión de la creatividad en la interpretación musical. La personalidad musical del entrevistado y su talla artística no necesitan presentaciones, así como su vocación pedagógica. Es de destacar que con sólo saber la naturaleza del tema y sin pedir más detalles, este maestro se ofreció amablemente a colaborar y rápidamente hizo un hueco en su apretada agenda, incluso sacrificándose para ello a quedarse sin comer a una hora razonable, para consternación del entrevistador. Quedamos citados al final de una sesión de grabación con la Orquesta Sinfónica de RTVE, agrupación de la que fue director titular y de la que sigue siendo invitado habitual. A pesar del lógico desgaste acumulado en la sesión, encontramos un interlocutor ágil, jovial, e incluso bromista (Le sorprendemos cantando a sus compañeros algún recitativo de “El Retablo de Maese Pedro” con inusitada gracia e incluso picardía). Después de una imprevista grabación para televisión y tras las obligadas saluciones, entramos en materia sin apresuramiento, tratando éste entre otros temas científicos. Esta entrevista, inscrita en la línea de investigación desarrollada por el entrevistador sobre la conflictiva relación creatividad-interpretación musical, toma al maestro García Asensio como representante de la musicalidad más genuina y paradigmática, indagando en sus resortes artísticos y psicológicos para contribuir a un conocimiento más profundo del complejo fenómeno de la interpretación musical y su aprendizaje.

F.H.M.: Aunque el factor más evidente del arte de la interpretación musical sea la reproducción fiel de algo dado, ¿Realiza usted, además,

algunas aportaciones creativas en algún aspecto de sus interpretaciones? Por ejemplo, determinación y fluctuaciones del tiempo o pulso, caracterización y distribución de las articulaciones, la acentuación y la expresión dinámica, variaciones tímbricas, etc. Si esto es así, ¿Varía la importancia de estas aportaciones en función del estilo o género musical?

E.G.A.: Vamos a ver. En primer lugar, mi concepto de lo que es la interpretación está basado en los estudios que hice de fenomenología musical, que es la ciencia que estudia los fenómenos de los sonidos no interpretables, es decir, que yo no puedo cambiarlos, que son así por sí mismos. Si un acorde de sétima dominante resuelve a la tónica, pues resuelve quiere decir que descansa, y yo no puedo darle más énfasis a la resolución que a la sétima de dominante. Celibidache decía que cuando un músico conoce perfectamente la partitura y la ha analizado profundamente, resulta que son poquísimas las cosas que uno puede "aportar". Siempre decía él que por ejemplo, un director español o italiano siempre haría una sinfonía de Mozart más rápida que un alemán o un austriaco, pero que hasta la acústica influye en la interpretación porque influye en el tempo de la música. Cuando usted tiene una acústica muy seca, inevitablemente va a tener usted que hacer más de prisa que si está usted haciendo esa misma obra en una acústica que tenga mucha resonancia, porque el hecho de que la resonancia aumente obliga a separar los sonidos y por lo tanto influye en el tiempo. Las acústicas con mucha resonancia obligan al intérprete a llevar la música más despacio que si hubiera una acústica seca. La interpretación depende también de la obra que se esté interpretando, porque si esa obra es de Bach, Mozart o Haydn, que son los compositores más "perfectos"-que no se han equivocado nunca-que existen en la historia de la música -porque ha habido otros que sí se han equivocado como nos equivocamos todos-, pero Bach, Mozart y Haydn eran perfectos. Entonces, ahí tiene uno que aportar mucho menos. En las cuestiones de articulaciones tiene uno que ser lo más respetuoso posible y por lo tanto, las tendencias fenomenológicas del discurso musical, lo que puede hacerse es acusarse más o acusarse menos. Uno puede hacer las tendencias fenomenológicas correctas y estar todo muy bien, pero si uno las exagera pueden llegar a ser ridículas, pueden llegar a ser una caricatura de la propia música. Cuando uno estudia y analiza profun-

“ASPECTOS CREATIVOS DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL”

damente una obra, por ejemplo Brahms, a veces sus modulaciones son demasiado cortas o son demasiado largas. Si esto uno lo conoce y lo ha analizado, resulta que, como la música se desarrolla en el tiempo, si esa música se extiende demasiado habrá que acortarla en el tiempo, y viceversa, si es demasiado corta, habrá que estirla en el tiempo para que tenga un desarrollo lógico. Por eso, cuando en la historia de la música aparece el romanticismo, es cuando los directores de orquesta toman personalidad propia como intérpretes. Hasta la aparición del romanticismo la misión del director era mucho más restringida, no podía salirse ni extralimitarse de los cánones dados por el autor. Hasta entonces no se sabía los diferentes aspectos que ofrecía una partitura según su forma de ser interpretada, y lógicamente, como la música se desarrolla en el tiempo y el tiempo es irreplicable, en música no existe “lo mismo”. La repetición en Música ha servido para crear y eliminar tensión en más de cinco siglos de música que han hecho los compositores, porque la música son sensaciones que percibe el ser humano por medio de los sonidos a través del oído, y cuando oye una cosa por primera vez no tiene la misma sensación que a la segunda, porque la primera vez es una sorpresa y la segunda vez dice “esto ya lo he oído yo antes”. Hablando es lo mismo, usted no sabe lo que voy a decir y digo:

- Estén atentos.

-¿Qué nos irá a decir?

- Estén atentos.

He dicho lo mismo, pero la sensación no es la misma. Usted piensa: “Esto ya me lo ha dicho antes. Debe ser muy importante lo que me va a decir”.

- Estén atentos.

Resulta que cada vez están más interesados en ver qué les voy a decir, pero si yo siguiera “estén atentos, estén atentos...”

- Oye, qué pesado se está poniendo, ya no me interesa nada de lo que va a decir este señor porque está repitiéndose demasiado. Quiero decir que con “lo mismo”, entre comillas, que no es lo mismo, se puede crear o

eliminar tensión. Por lo tanto, la interpretación dependerá mucho de los conocimientos fenomenológicos y de la profundidad del análisis que se haya hecho de la partitura, para poder tomarse “libertades” que son permisibles y otras que no son permisibles. Cuando uno conoce bien a fondo la partitura, resulta que son poquísimas las cosas que uno verdaderamente puede interpretar.

F.H.M.: ¿Aplica sistemáticamente algún patrón o principio aprendido para fijar algunos aspectos de su interpretación? Por ejemplo, rasgos propios de cada estilo histórico o geográfico, deducciones del análisis armónico o formal, etc.

E.G.A.: - Creo que la pregunta está respondida en la primera, porque me he extendido sin saber cuál iba a ser la segunda, pero creo que vale todo lo que he dicho para eso. Lógicamente, si tengo que hacer una sinfonía de Haydn, que es perfecta, y algo sale mal, será culpa mía, no será culpa de la estructura de la obra, porque esa es perfecta. En una obra bien estructurada hay lo que se llama “articulaciones sinfónicas”. Toda obra tiene un punto culminante, que es donde se acumula mayor cantidad de tensión. Si hago la primera articulación sinfónica de una determinada manera, dependerá de cómo haya hecho esa primera articulación para cómo haré la segunda, y de cómo haya hecho la segunda y de la interrelación de las dos dependerá cómo haré la tercera, y cómo he dicho antes, que la música es irrepetible porque se desarrolla en el tiempo y el tiempo es irrepetible, resulta que, aunque haga la primera articulación bien, en ambos casos siempre será distinto, y por lo tanto tendrá su influencia en toda la estructura de la obra. Ahora, la acentuación, las articulaciones sinfónicas son siempre articulaciones más genéricas, y cada frase tiene su punto culminante también, pero el punto culminante de una obra es aquél en que se concentra la mayor cantidad de tensión, que en las obras clásicas como la forma sonata se encuentra siempre inmediatamente antes de la reexposición, y eso yo no lo puedo cambiar, eso no es interpretable. Yo no puedo cambiar el punto culminante de una obra. Ahora, el tiempo sí que puede ser distinto, también lo he contestado. Si dirijo en el teatro monumental, donde nos encontramos, que es una acústica estupeficiente, y luego me voy a un garaje con una acústica muy seca o muy reso-

“ASPECTOS CREATIVOS DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL”

nante, pues eso influirá en la manera de interpretar esa música, en el tiempo de la música, en la velocidad de la música.

F.H.M.: Y con respecto a la forma de destacar el punto culminante. ¿Se refiere a la dinámica?

E.G.A.: - No, el punto culminante de una obra puede ser un pianísimo. En el segundo tiempo de la cuarta sinfonía de Beethoven, el punto culminante está en un pianissimo que toca el fagot solo. Para poder entender eso hay que estudiar la fenomenología musical, que se sustenta en dos pilares, que son la tensión y la intensidad, que son dos fuerzas completamente independientes. Usted puede tocar un pasaje fortissimo o lo puede tocar pianissimo, pero la fenomenología, es decir, la interpretación, no cambia, porque la tensión es una cosa y la intensidad es otra.

F.H.M.: ¿Opta a veces por interpretaciones contrarias a tradiciones o prácticas más extendidas?

E.G.A.: - A veces sí, porque las tradiciones no tienen que estar siempre bien. Puede haber tradiciones que si uno las analiza fenomenológicamente, puede entender que esa tradición es un error. Ahora, hay otras veces que las tradiciones son precisamente tradiciones porque sí que están bien hechas y se van transmitiendo de generación en generación y que si se analizan fenomenológicamente son correctas, pero hay otras que no. Hay algunas que yo hago porque veo que no perjudican la fenomenología de la obra y otras que soy contrario totalmente porque sí que la perjudican. Por ejemplo, en los minuetos de las sinfonías de Mozart, tradicionalmente se suele hacer el trío más lento porque es de carácter más legato y piano, en contraposición con la primera idea del minuetto, que es generalmente más fuerte y staccatto. Bueno, pues eso, fenomenológicamente es un error tremendo, porque el cambio de carácter no tiene por qué influir en el cambio de tiempo, y hay muchísimas tradiciones que vienen de Bruno Walter, Nikitch y otros directores que han sido famosos en la historia, en que generalmente los tríos de los minuetos se llevaban más lentos. Eso es una aberración musical, porque el primer compositor de la historia de la música que cambió la parte central de los scherzos o minuetos a más lento fue Beethoven, pero ¡cuando lo quiere lo pone! Cuando no lo pone tampoco se debe hacer.

F.H.M.: ¿Puede explicar el proceso por el que llega a perfilar su interpretación de una obra? Por ejemplo, si ha desarrollado técnicas de estudio específicas para enriquecer o desarrollar sus ideas interpretativas.

E.G.A.: - Sí, indudablemente. Yo dirigía ya antes de haber conocido a Celibidache y por lo tanto no tenía ni idea de lo que era la fenomenología musical, y por lo tanto me guiaba de la intuición, que muchas veces es correctísima, pero a veces puede fallar. En cambio, el director técnico, que ha estudiado profundamente la fenomenología y que analiza, no se deja llevar solamente de la intuición. Yo soy bastante intuitivo, pero siempre analizo profundamente para ver si eso que intuyo es correcto o no. Los directores que son exclusivamente intuitivos pueden equivocarse, pero el director técnico, que estudia las obras desde un punto de vista fenomenológico, no se deja llevar de la intuición porque la intuición puede fallar y lo que te crees que es correcto resulta que no. Por ejemplo, en obras de Mozart y otros autores clásicos, el hacer ritardandos que a lo mejor se los pide el cuerpo al intérprete en un determinado momento, pero que no están escritos, y si ni están escritos no se deben hacer.

F.H.M.: ¿Precisa especialmente el ejercicio de este arte de algún tipo de actitud o desarrollo personal general ante la vida o el mundo? Por ejemplo, relajación, bondad, equilibrio emocional, imaginación, valor, ambición, etc.

E.G.A.: - Yo creo que el intérprete tiene que tener un poco de todo eso, pero en el fondo, cuando uno tiene la suerte de haber podido estudiar la fenomenología musical, todas esas cosas las supedita al análisis previo de la obra. Hay momentos en que uno lo puede hacer más apasionado, según qué clase de obra se pueden hacer acelerandos unos más acusados que otros, etc..., pero yo creo que en el intérprete, sobre todo si tiene que hacer actuar a mucha gente junta... No es lo mismo tocar una sonata de Bach para violonchelo solo –el intérprete está solo y es dueño de todo lo que haga- que cuando yo tengo que hacer la interpretación a través de otras terceras personas, que son los que van a producir el sonido. Por eso, la misión del director es la de aunar en una sola inteligencia las distintas maneras de opinar que puedan sentir los músicos que integran la orquesta, que son músicos como yo y que tienen su corazoncito y

“ASPECTOS CREATIVOS DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL”

su sensibilidad, y que uno lo puede sentir más deprisa y otro lo puede sentir más despacio. Al otro le gustaría tocar esto más fuerte, pero voy yo y no le dejo, o lo querría tocar más piano y voy yo y no le dejo, y todas esas cosas. Cuando uno tiene que hacer la interpretación a través de terceros el problema es completamente distinto a cuando un pianista toca una sonata de Beethoven.

F.H.M.: ¿Le estimula algún tipo de ambiente o situación social para interpretar mejor o peor? Por ejemplo, sentirse vigilado, criticado, o especialmente apreciado.

E.G.A.: - Yo, francamente, cuando tengo que interpretar, no me dejo influir por nada. Trato de hacer la música como cada quisqui, como todo el mundo trata de hacer las cosas lo mejor que puede. Cuando tengo que dirigir una obra unas veces me saldrá mejor y otras veces me saldrá peor porque la perfección no existe y todo se puede hacer siempre mejor, pero yo intento siempre, como es lógico, hacerlo lo mejor posible. Hay veces que uno lo puede conseguir a un nivel aceptable y otras veces que no llega uno a ese nivel aceptable por infinidad de circunstancias. Precisamente porque tenemos que estar en manos de otras personas y un señor está tocando en la orquesta y un pasaje no le sale. Todo eso influye y yo no soy el responsable en ese momento, pero todo eso ha influido, pero yo trato siempre de estar al máximo de mis posibilidades dentro de mis aptitudes naturales y de mis conocimientos técnicos. Uno a veces consigue logros más perfectos que otras, pero por mi voluntad yo siempre pongo el máximo, y no me influye nada de eso.

F.H.M.: ¿Desarrolla cierta creatividad personal en la presentación visual de la música? Por ejemplo, elección del vestuario más adecuado, decoración del escenario, unión a otras artes visuales o escénicas, iluminación espectacular, etc.

E.G.A.: - El concierto es un fenómeno, un espectáculo, en el que la gente va a oír fundamentalmente, pero también ve, y por eso cuando vamos a dar un concierto vamos vestidos uniformemente, nos preocupamos de que los violines primeros lleven igual los arcos. Todo eso son cosas que influyen, porque además lo hacemos para conseguir una uni-

dad interpretativa, que no se podría conseguir si cada uno llevara el arco como le da la gana. Indudablemente, el director tiene una misión que es hacer unos gestos para que el músico entienda la interpretación que quiere hacer de la obra, pero yo le doy una doble misión al director. El director no solamente está trabajando para la orquesta, también está trabajando para el público, para ayudarlo a entender mejor esa música. Si en un momento determinado me dirijo muy especialmente a los violoncelos, el público presta más atención a los violoncelos, porque ahí está la parte principal que debe llegar al oído del público en primer término.

F.H.M.: ¿Desarrolla cierta creatividad personal en la organización de sus actuaciones? Por ejemplo, adecuando el programa al público, marcándose objetivos, gestionando personalmente su agenda, etc.

E.G.A.: - Eso es muy complejo y hay diversos casos. Hay conciertos en los que uno puede opinar en la programación y hay otros casos en los que uno no puede opinar y tiene que hacer lo que le dicen, si es que está uno de acuerdo, porque siempre puede decir que no si no está de acuerdo, pero cuando uno es director titular de una orquesta, por ejemplo, que tiene ya un concepto de lo que es la programación general, cuando uno es responsable de la programación, pues el darle uniformidad a un programa, no poner cosas que no sean, en fin... Una cosa es la variedad, porque ya sabe usted que Eugenio d'Ors hablaba de la perspectiva histórica. Hoy en día tocamos en un mismo programa a Vivaldi y Brahms y los vemos cercanos porque los vemos en la distancia, porque hay muchos años de distancia de uno a otro. Hay casos en que a uno lo llaman y le dicen "tiene que hacer usted este programa. ¿Lo acepta, sí o no?". Ahí no puede uno opinar. En otros casos sí, es uno totalmente responsable, y en otros casos al cincuenta por ciento. Hay casos que "Mire, tiene usted que acompañar a fulanito de tal que va a tocar el concierto para piano numero dos de Brahms". Entonces haces el resto del programa a tenor de eso. No hay un término genérico. Cuando un intérprete desarrolla su actividad y tiene las posibilidades de guardar esas formas y de colaborar en hacerlo, me parece estupendo, pero yo, por ejemplo, en mis inicios, hacía mucha música contemporánea. Me contrataban Tomás Marco y Luis de Pablo en el grupo Alea y hacíamos música de compositores españoles de vanguar-

“ASPECTOS CREATIVOS DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL”

dia y también de compositores extranjeros. Ellos los conocían, yo no, y cuando hacían los programas allí en el Instituto Nacional de Previsión, en la calle Alcalá, pues yo tenía que hacer los programas que me decían. Programas dedicados a un público muy específico, los amantes de e interesados en la música de vanguardia. Soy el director español que más estrenos mundiales ha hecho de muchos compositores españoles e incluso de algunos extranjeros, y muchas primeras audiciones, y hay muchas veces que uno no tiene la posibilidad de marcar las directrices de cómo hacer eso, que se lo dan hecho, otras veces sí.

LA TUBA SE ABRE CAMINO

David RUIZ PAREDES

La tuba moderna, tal como se conoce actualmente, nació el 12 de septiembre de 1835, fabricada por Wilhelm Wieprecht y Johann Gottfried Moritz de Berlín. El suceso fue anunciado en una pequeña columna de la portada del "Allgemeine Preussische Staatszeitung" el miércoles 16 de septiembre del citado año. Actualmente se encuentra en la mismísima vitrina del museo de Berlín junto a otra de fabricante desconocido. Por lo tanto, la próxima vez que me pregunten qué es una tuba ...pues ...no me quedará más remedio que utilizar el mismo guión de siempre: -Es un instrumento de metal muy grande que produce sonidos muy graves (o casi mejor sería decir gordos)-. Este comentario que acabo de hacer no es ninguna nimiedad y cualquier tubista que se precie lo sabe.

La verdad es que todavía queda mucho camino por recorrer hasta conseguir llevar a este completísimo instrumento al lugar que se merece.

Este problema de reconocimiento viene negado incluso por nuestros propios compañeros de gremio, instruidos en tan bella arte como es la música y, entonces me pregunto: ¿Vamos en la dirección correcta? ¿ No habrá demasiados instrumentistas y pocos músicos? ¿El sistema es el apropiado? ...

Tal vez será esta época que nos ha tocado vivir, en la que la educación es cada vez más materialista, orientada a la obtención de un título que nos dé un trabajo bien remunerado más que a la vivencia de una experiencia personal enriquecedora.

En realidad, la mayoría piensa que la tuba es un instrumento carente de lirismo, virtuosismo, elegancia, que sólo sirve para acompañar y producir sonidos muy graves. Pero lo cierto es que el tubista escucha con-

ciertos de violín, cello, oboe, flauta, piano, etc. Sabe como funcionan dichos instrumentos, qué importancia tienen dentro de la historia de la música, qué grandes concertistas tienen, cuantos instrumentos forman la familia...

Querido lector, ¿conoces algún concierto de tuba?, ¿algún tubista importante? ¿Sabes cuántas clases de tuba existen?...

No quiero herir sensibilidades, tan sólo pretendo reivindicar el lugar que se merece mi instrumento y, para ello a todo aquél que siga interesado en seguir leyendo este artículo, intentaré de la forma más amena posible dar a conocer tanto la tuba como a sus primeros intérpretes, auténticos pioneros en tan difíciles comienzos. Porque como dice el refrán "si Mahoma no va a la montaña..." ¿O era si la montaña no va a Mahoma?

Antecedentes

La tuba moderna, tal como se conoce actualmente, nació en 1835. Sin embargo, sus antecedentes se remontan a la última década del siglo XVI, cuando el francés Edmé Guillaume, un canónigo de Auxerre, inventó el serpentón, un curioso instrumento de madera forrado de cuero. La característica forma ondulada del serpentón facilitaba la ejecución de las piezas, puesto que la propia ondulación del tubo hacía los seis agujeros mucho más accesibles al intérprete. El serpentón, que medía más de dos metros de longitud y presentaba una boquilla en forma de copa, era utilizado básicamente para acompañar el canto llano en las celebraciones eclesiásticas. Asimismo, poseía una potencia sonora que distaba mucho de la que más adelante adquirió la tuba. Su sonoridad dulce convirtió al serpentón en un instrumento muy apreciado en los siglos posteriores. En el siglo XVIII gozó de gran aceptación en Gran Bretaña, donde además de utilizarse en los servicios religiosos se convirtió en el bajo de las bandas militares de viento. A pesar de que el serpentón cayó en desuso a lo largo del siglo XIX, algunos compositores, como Wagner en "Rienzi", Verdi en "I vespri sicilliani" o Rossini en "L'assedio di Corinto" siguieron utilizándolo.

Coincidiendo con la caída en desuso del serpentón, antecesor de la tuba y del bombardino o eufonio, un nuevo miembro de la familia hizo su entrada en escena a finales del siglo XVIII: el oficleido. Se trataba de un instrumento de metal con llaves articuladas parecido a un largo fagot que se tocaba con una boquilla de metal o marfil. A pesar de que fue inventado en 1790, Halary, un constructor francés, no obtuvo su patente hasta 1821. De este modo, el oficleido, cuya etimología procede del griego ophis (serpiente) y cleis (llave), ocupó el lugar del serpentón en la orquesta hasta 1850, momento en que la moderna tuba acaparó la atención de músicos y directores. El oficleido está considerado el antecesor más importante e inmediato de la tuba, y fue usado, entre otros, por Mendelssohn en "Sueño de una noche de verano", Schumann en "Paradise" o Berlioz en "La sinfonía fantástica" o "La condenación de Fausto". Aunque este último compositor era un acérrimo defensor de dicho instrumento, llegó a modificar a algunas de sus obras, escritas inicialmente para ser tocadas con él, después de un viaje por Alemania en el que quedó fascinado por la tuba.

La eclosión de la tuba

Si a lo largo del s. XIX la tuba ocupó un papel determinante en las bandas militares, que en cierto modo se sigue conservando, a partir del s. XX creció su importancia en el ámbito de la música clásica. Numerosos compositores le dedicaron obras, e intérpretes de los más diversos países se lanzaron a su aprendizaje. Así pues, en este terreno es en el que hay que buscar a los grandes maestros de la tuba. Principalmente, los encontramos en la Escuela Americana con tubistas como Arnold Jacobs. De él comenta Roger Bobo (tubista internacional): - "Decir que Arnold Jacobs es uno de los primeros tubistas del mundo es un eufemismo. Su contribución en la Chicaco Symphony (de la que ha sido tuba solista durante casi cuarenta años) es considerado como el modelo perfecto del tuba de orquesta por los directores de orquesta y por sus propios colegas". Nacido en el año 1915, empezó a demostrar interés por la música a temprana edad, gracias a su madre que era profesora de piano. En 1936, hizo dos temporadas en la Sinfónica de Indianápolis y de 1939-1944 pasó a ser el tuba de la Sinfónica de Pittsburg. Ya en 1944 ingresó en la Orquesta de Chicago donde se forjó el mito de Jacobs hasta su retirada en 1988.

Miembro fundador de “Chicago Brass Quintet” y ejecutor de la grabación del concierto más importante de tuba bajo la dirección de Daniel Barenboim. *Concierto escrito por el compositor inglés Ralph V. Williams, compuesto para celebrar el año jubileo de la London Symphony Orquesta el 13 de junio de 1954 interpretado por Phillip Catelinet, tuba solista de dicha orquesta.*

Fue uno de los tubistas más buscado del mundo, especializándose en los usos respiratorios. En 1978 realizó una conferencia en el hospital Michael Reese de Chicago, acerca de tocar instrumentos de viento para el tratamiento terapéutico del asma en los niños. En 1994 la federación de músicos de Chicago le concedió a título póstumo el reconocimiento de toda una vida dedicado a la música. El alcalde Richard M. Daley el día 25 de junio de 1995 hizo un homenaje a Jabos en la ciudad de Chicago.- *“Sus logros son legendarios, algo que se puede decir sobre pocos músicos de orquesta. Como tubista, como profesor, como influencia para los músicos de metal, es un modelo a seguir para todos aquellos que quieran servir al arte de música-“*(Elhearío Fugel, director ejecutivo de la orquesta de Chicago en esa época).

-“Es raro tener al ejecutante principal y al profesor principal al mismo tiempo, ¡Arnold Jacobs es ambos!”(Coronel Boungeoris).

Otro tubista importante es William Bell, tuba de la New York Philharmonic de 1943-1961. Miembro de la Philip Sousa Band con tan sólo dieciocho años, Sinfónica de Cincinnati...

En 1937 la General Electric invitó a Arturo Toscanini para que seleccionara personal para una nueva orquesta de la NBC. Esta orquesta debía estar formada por los mejores músicos del mundo, Bell fue el tercero seleccionado por Toscanini.

Se cuenta que en un ensayo de la insinuación de “Ein- Faust”, Toscanini hizo repetir a Bell más de tres veces el solo de tuba, éste preocupado le preguntó – ¿maestro está mal?, y el director le dijo que no y que era realmente hermoso y si sería tan amable de tocarlo otra vez.

EEUU es sin duda el país que mas tubistas aporta al panorama musical, la “colonización americana” es un hecho palpable que se ha dado de

forma numerosa en toda Europa y en España es posible que todavía más. La razón es bien clara y así lo apunta Jean-Pierre Mathez (prestigioso especialista en instrumentos de viento metal): *“Todos estos jóvenes americanos están a menudo mejor equipados, mejor preparados a nivel profesional y, repetimos, a nivel técnico. En Europa, llegan a triunfar con frecuencia en las audiciones de orquesta, quizás porque allí la preocupación principal de los músicos es la técnica y la eficacia y, los directores de orquesta actuales miran mucho eso-”*

Actualmente es el país con mayor número de tubistas prestigiosos, la lista sería interminable, así pues, mencionaré a los más importantes: Harvey Philips, Warren Deck, Eugene Pokorny, Sam Pilafian, Chuk Daellenback, Mel Culbertson....

En cuanto a Reino Unido, decir que existe una gran tradición en los metales, prueba de ello son las numerosas brass-band que este país proliferan y que son un vivero inagotable de instrumentistas.

Aquí destaca el extraordinario John Fletcher profesor de la R.A.M (Royal Academy of Music) y tuba de la London Symphony Orchestra. Para muchos el más aclamado tubista de todos los tiempos, conocido por sus colegas más cercanos como “Fletch”. Protagonista directo del segundo concierto más importante de la historia de la tuba, dedicado a él por su amigo y magnífico compositor inglés Edward Gregson (*“Tuba Cocerto”* estrenado el 24 de abril de 1976 en Middleton-Manchester con John Fletcher como solista) -Particularmente siento verdadera devoción hacia este tubista, el cual nos dejó hace poco debido a una extraña enfermedad.

Existe la fundación J. Fletcher creada en su memoria para ayudar a jóvenes promesas. Otros tubistas importantes ingleses son: Harry Barlow, Patrick Harrild, Stephen Mead...

En la antigua Unión Soviética destaca de manera excepcional Vladimir Matchéznko como tuba solista de la Orquesta Nacional de la U.R.S.S. Puesto que ocupa desde 1943 hasta 1985, ¡42 años!. En 1969 durante una gira por Canadá le nombran miembro perpetuo de la T.U.B.A (Tubists Universal Brotherhood Association). Hoy en día, a pesar

de su edad sigue activo. Participa en diversas organizaciones, presencia conciertos y le gusta contar su vida a sus colegas mas jóvenes mientras toman amistosamente un vaso, brindando sin miedo por la salud y la prosperidad de la tuba en Rusia.

Por último decir que en nuestro país, por desgracia hasta mediados del siglo XX y mas concretamente a finales de los 70, no hemos contado con tubistas de gran nivel debido a que en nuestro país la tuba ha tenido una evolución aún más lenta y traumática, se podría decir con todo certeza que los primeros tubistas con una calidad relativa, se encuentran en las primeras bandas militares españolas. A día de hoy estamos muy saneados y podemos decir con tranquilidad que contamos con grandísimos tubistas de conocido prestigio internacional tales como Vicente López, David LLacer, Sergio Finca,...

Sabías que...

- John Towner Williams, uno de los más reconocidos y premiados compositores de música para cine en la actualidad, ha escrito un considerable número de partituras en las que atribuye a la tuba un papel destacado. Williams se sirve del oscuro y penetrante timbre de la tuba para crear ambientes misteriosos, románticos, estados de ánimo que llevan al espectador del miedo a la furia, de la admiración al estupor. Las bandas sonoras de películas como "La guerra de las galaxias", "Tiburón", "Hook", "E.T" o "Encuentros en la tercera fase" son claros exponentes de las innumerables posibilidades sonoras de la tuba en manos de un maestro. Asimismo, Williams se encargó, entre otras, de la composición de las bandas sonoras de "Superman", la saga "Indiana Jones", "Nacido el 4 de julio", "Jurassic Park", "Siete años en el Tibet" o "Salvar al soldado Ryan".
- El grupo de Miles Davis y Gil Evans, que contaba con el tubista John Barber, grabó "Birth of the Cool", un disco que creó un estilo y marcó una época. Este grupo se conoció como "tuba band". Desde el punto de vista arreglístico, estas grabaciones dejaron su impronta incluso en discos de rock y pop de varias décadas después.

- La tuba también ha hecho apariciones esporádicas en el mundo del rock de la mano de Peter Gabriel, *The Alan Parsons Project en "Pyramid"*, *Supertramp en "Breakfast in America"* o los míticos reyes del rock sinfónico, *Pink Floyd, en "The wall"*.
- Apreciado lector, si has conseguido llegar hasta aquí significará que no te he aburrido demasiado, y, que tal vez veas ahora mi instrumento desde otra perspectiva, la verdad es que me ha quedado mucho por decir, pero si consigo que publiquen este artículo quizás me anime a escribir otro(¡madre mía que alguien detenga a este loco!). Muchas gracias por acompañarme en este intento de dar a conocer un poquito mas a tan desconocido instrumento, hasta la próxima.

BIBLIOGRAFÍA

- BEVAN, Cliford. "The Tuba Family". Faber&Faber 10 Clifton Terrace, Winchester Hampshire, SO22 5BJ England,1978.
- BERNET/BOSCH, Francesc/Agnés. "La Tuba". M^a Carmen Rius (editora). Barcelona. 2002, Salvat Editores S.A., 182-192.
- BOBO, Roger. "Arnold Jacobs, interview". *Brass Bulletin*. Vol.33-34. 1980. 28-30/51-53.
- MATHEZ, Jean-Pierre. "La Europa de los metales". *Brass Bulletin*. Vol.68-69. 1989. 45-47/32-34.

MORTON FELDMAN:
EL SILENCIO SONORO, UNA POÉTICA DEL ESPACIO

Juan Ramón VEREDAS NAVARRO

Ursatz

A menudo existe una tendencia generalizada a resaltar del artista lo meramente accesorio, la apariencia de lo llamativo. En nuestro afán por documentarnos debidamente, manejamos con frecuencia referencias biográficas que destacan de un modo extraordinario aquellos rasgos más abiertamente extrovertidos de un determinado lenguaje, tratando de encontrar en ello, en el espacio periférico de las matizaciones personales que se perciben de un modo más inmediato, los elementos definitorios y verdaderamente reveladores de su poética.

No son pocos los que resaltan precisamente de Morton Feldman, compositor norteamericano nacido en Nueva York el 12 de enero de 1926, el singular contraste entre las vastas dimensiones de algunas de sus obras –especialmente las del último período, a partir de los años 70- y lo exiguo y poco ortodoxo de sus formaciones instrumentales. Tales características del estilo epigonal de Feldman son consideradas, en ocasiones, como meras manifestaciones paroxísticas, entiéndase, *simplemente* vanguardistas (en lo que de contranatura pueda tener el término) y, en cualquier caso, derivadas de una ardua búsqueda –vacía e infructuosa para muchos- de lo novedoso y original. Estas apreciaciones dejan entrever que obras como el *String Quartet II*, o *For Philip Guston*, de cinco y cuatro horas de duración respectivamente, son destacadas exclusivamente en el plano cuantitativo, habiendo llegado a ser consideradas, no pocas veces, como simples pruebas de resistencia.

Aquellos que se detengan, sin embargo, a desentrañar los entresijos de su arte, que gusten de la reflexión y no se remansen en la delgada línea de la superficie, sino en lo más íntimo, en el imán de lo privativo, que se acerquen al denso universo musical de Feldman con humildad aperturista, con esa necesaria desnudez de referentes, y ese despojamiento de lo accesorio que nos predispone y nos acerca a la esencia, a su viso auténticamente revelador, encontrarán de inmediato un lenguaje de atractivos perfiles, capaz de alcanzar cotas místicas de irrealidad, de mirada caleidoscópica, sorprendentemente paradójico sea cuál sea el ángulo de observación. Descubrirán, desde la primera lectura, una poética absolutamente contemporánea, que se revela y se nos muestra, por momentos, atemporal; un arte conceptualmente abstracto a priori, inclasificable, sin embargo, al ser contemplado con la debida prudencia; un lenguaje no figurativo que, no obstante, inunda, satura de sugerencias poéticas y sinestésicas. Un arte global donde todo nace, misteriosamente, de un modo natural. Donde la apariencia final –que se tiende a mostrar, como decía, autónoma, desvinculada de la propia savia que la nutre y le da sentido- es la consecuencia directa de una evolución desde lo profundo, que eclosiona y se despliega linealmente a partir de una estructura inmóvil e inmutable que subyace silenciosa –*el silencio, el espacio*-. Aquello que Schenker denominaba, precisamente, *ursatz*.

El espacio sonoro

Los procedimientos analíticos de Schenker, elaborados dentro del marco de la música tonal, proporcionan una base explicativa mediante la cual las complejidades de la superficie de la composición pueden relacionarse con las estructuras musicales esenciales de las que derivan. ¿Cómo se produce finalmente una traslación de estos principios al ámbito de las nuevas poéticas y manifestaciones artísticas?

Las teorías schenkerianas esconden secretamente un principio de primordial importancia. Considerar abiertamente que la obra, a través del análisis del producto definitivo, es una sucesión de niveles estructurales, que van desde lo simple (*ursatz*) a lo complejo (la superficie, la composición mismamente), pasando por estadios de transformación y/o evo-

lución intermedios, presupone -he aquí lo verdaderamente relevante- la existencia de una *dimensión espacial* en la música¹. Tales conclusiones se sustentan sobre una base inexorable: las teorías de Schenker obvian la génesis temporal de la obra, el proceso compositivo en sí, y se aplican, por el contrario, sobre la obra misma, definiendo lo que podría considerarse un *espacio orgánico*, en tanto que los vínculos entre las capas o niveles estructurales son de naturaleza puramente formal, no temporal. Lo que se deriva de este principio es, por tanto, la reafirmación de la existencia de un plano vertical subyacente, inalterable, que se desarrolla linealmente a través de la aplicación de un conjunto de operaciones igualmente fijadas. De todo esto se extrae, finalmente, todo un conjunto de relaciones estructurales-temporales, que analizan el comportamiento del sistema, la naturaleza de dichas relaciones, y la manera en que cada elemento se mueve a través de ese espacio sonoro.

Y es la propia psicología de la percepción sonora -aquellos procesos de asimilación que tienen lugar en la escucha, en el marco del denominado análisis auditivo, que encuentra su sustento operativo en la memoria- la que evidencia plenamente la existencia de esta bidimensionalidad. Recursos melódicos como la *ornamentación* y estructurales como la *repetición* sugieren, por tanto, que la dimensión espacial, extratemporal, es un atributo inherente a la música, aunque la forma particular que pueda asumir varíe considerablemente de una obra a otra, de un periodo histórico a otro. Es esta condición, precisamente, la que más extraordinariamente sedujo a los músicos modernistas. *Tiempo físico/tiempo psicológico/espacio temporal*. Desentrañar la verdadera significación de estos principios se convirtió en prioridad absoluta para ellos. Diseñaron, en este sentido, mecanismos que permitieron desarrollar de algún modo la capacidad de manipular el sistema de ejes, tratando de averiguar cómo y de qué manera el plano horizontal ejerce su influencia sobre el vertical y viceversa, cual es la naturaleza de esa convivencia simbiótica y, lo que es más importante, si es posible manipular esa condición, trascender esa simbiosis e inclinar la balanza en favor de uno de los ejes: el *espacio*.

¹ MORGAN, Robert. "Tempo musical/Espacio musical". Artículo publicado en la revista *Quodlibet* n°28, febrero 2004. 57-71.

Feldman y Cage

Es curioso constatar cómo, en aquellas ocasiones en que un compositor ha intentado polarizar su enfoque, y desarrollar de un modo notable los atributos de ese marco espacial, permitiendo que la música se desplegara en el tiempo con absoluta plasticidad -tal y como hizo el propio John Cage-, los resultados aparentan ser especialmente *antimusicales*. ¿Qué complejos mecanismos de nuestra percepción sonora es necesario desarrollar para aprehender esta nueva dimensión del lenguaje?

Feldman y Cage se conocieron *–azarosamente–* a principios de los 50 durante la audición de una sinfonía de A. Webern. Cabe pensar, acertadamente, que ese fortuito encuentro supone un antes y un después en la carrera del primero, desplegando una invisible pero gruesa frontera en su periplo artístico. De aquel primer contacto derivaría una intensa relación de muy fructíferas consecuencias. Feldman, manifestando, ya desde sus primeras incursiones en el ámbito de la creación compositiva, un interés exacerbado por superar viejas, e incluso, nuevas poéticas –como el *serialismo*, tan en boga, por aquel entonces-, encontró en las propuestas de Cage la manera de descubrir, como alternativa, nuevas vías de experimentación y expresión. La composición, a principios de los 50, de sus *Piezas Gráficas Indeterminadas* -donde sólo se especifican timbres y registros, dejando las notas y ritmos a elección del intérprete- es sobradamente significativa al respecto. Pero el hecho de que muy poco después decidiera retomar la notación convencional y abandonar la aplicación de procesos aleatorios o indeterminados a sus composiciones, lo es más todavía.

La experiencia adquirida en aquellas primeras experimentaciones con la teoría de probabilidades fue determinante, propiciando una plena asimilación de los preceptos filosóficos inmanentes al concepto de aleatoriedad, que tan sabiamente supo transmitir Cage. *Nieva lentamente, cada copo cae en su sitio*, dice un Hayku...el aparente caos que parece reinar en toda pieza indeterminada debe ser entendido, paradójicamente, como un orden extremadamente complejo, de naturaleza superior, inaprensible a pequeña *escala*. Pero Feldman no se contentó con poseer el conocimiento, con ser el observador externo, pasivo, del acontecer; quiso ser la mano que gobierna calladamente dichas fuerzas. La notación se convierte

entonces en un verdadero material, en un *parámetro*, utilizado a menudo para volverse en contra de sí mismo.

La singular utilización de la notación convencional ataca sin recato dos flancos esenciales. En primer lugar, provoca el debilitamiento y disolución de los soportes mensurales, emancipando al ritmo de la pulsación, convirtiéndola en duración pura –tal y como propusieran poco antes Ives y Cowell-, favoreciendo la percepción de una dimensión temporal de orden igualmente superior, como atributo intangible al que la notación alude secretamente²; en segundo lugar, opera cual proceso sistemático de desorientación de la *memoria*, tanto por el acto deliberado de evitar la *repetición* –y hacer un uso exclusivo y eventual de la *reiteración*, como sucede en *Piano and Orchestra*, de 1975- como por la propia complejidad rítmica de las células melódicas no motívicas -la invención del *tresillo retardado* se debe al propio Feldman, hacia 1977-.

La música de Feldman, por tanto, se percibe externamente como un lenguaje exento de previsibilidad. Pero esa falta de previsión del acontecer, paradójicamente, es la resultante de un proceso regulador, una compleja obra de ingeniería de la que se obtiene una suerte de aleatoriedad minuciosamente diseñada, un cuadro sonoro sutilmente construido, en el que cada elemento –*cada copo*– ocupa el sitio justo que le corresponde.

La dificultad de lectura y ejecución práctica de este lenguaje es, por otra parte, hartamente considerable, y la simbología que se desgrana de ello, evidente. El ejecutante permanece ajeno al resultado sonoro, no participa del discurso, solo produce sonidos. Sin duda se advierte aquí, nuevamente, el magisterio del genuino Cage: el sonido *per se*, objetivamente valorado, en estado puro, ejecutado, no interpretado, absolutamente exento de connotaciones psicológicas y sugerencias emocionales. El propio Feldman afirmaba: “Yo continuo pensando que los sonidos están destinados a respirar... y no a ser puestos al servicio de una idea. Creo que la música no debería nunca ser concebida en función de intereses extramusicales; no debería saber-

² ETKIN, Mariano. “Sobre el contar y la notación en Ives y Feldman”.
<http://www.cnvill.demon.co.uk/mfetkin4.htm>. 10/12/2006.

se como está hecha, ni si está construida a partir de un sistema..."³. El compositor no tiene más que aceptar los sonidos, lo que provoca un acercamiento al plano del oyente. Proceso y resultado coinciden.

Feldman y la pintura

Lo verdaderamente significativo de este sistema operativo entronca con las premisas aludidas al principio: una desintegración del plano temporal contribuye positivamente a una reafirmación del plano espacial. En este sentido, la supuesta simbiosis que relaciona a los dos ejes debería ser más acertadamente entendida como un juego de balanzas, una influencia osmótica en la que la disolución de uno de los planos supone la solidificación del otro. Observada con la suficiente perspectiva, la música de Feldman parece transmitir la sensación de que los elementos sonoros, dispersos y sabiamente dosificados, habitan un *espacio atemporal* subyacente, en el que se encuentran imbricados, y sobre el que parecen levitar, en hipnótico equilibrio. Feldman consiguió, por así decirlo, una versión sonora de las grandes superficies pintadas por Jackson Pollock, Mark Rothko, Franz Kline o Philip Guston.

Feldman conoció el panorama artístico norteamericano de la mano del propio Cage; el encuentro con el *expresionismo abstracto* sería igualmente determinante. No es posible entender el modernismo musical sin una visión clara y profunda de otras áreas del arte en su propio marco cronológico, circunstancial y social. "Música y pintura, literatura, las artes escénicas, todas ellas comparten, indisolublemente, el mismo camino. En palabras del propio compositor: "...la nueva pintura me hizo desear un mundo sonoro, más directo, más inmediato, más físico que todo lo que existía anteriormente. Para mi, mi partitura es mi tela, mi espacio. Lo que intento es sensibilizar esta zona, este espacio-tiempo..."⁴

³ ZIMMERMANN, Walter. "Entretien avec Morton Feldman", "Contrechamps" n° 6, Paris, Editions L'age d'homme, 1986, pg 18. Trad. Claudio Zulian (http://www.acteon.es/czulian/morton_feldman.htm. 23/11/2006).

⁴ ZULIAN, Claudio. "Morton Feldman: la música y el expresionismo abstracto norteamericano". http://www.acteon.es/czulian/morton_feldman.htm. 23/11/2006.

También en: Morton Feldman Page. <http://www.cnvill.demon.co.uk/mfhome.htm>. 17/11/2006.

La técnica del *dripping*, o del *action-painting*, con las que Pollock logró desmarcarse del arte figurativo, consistentes en verter pintura sobre lienzos de gran formato en el suelo, para colgarlos a continuación dejando actuar la gravedad sobre ellos, parece encontrar relación con el concepto de *caos ordenado* anteriormente referido. Ese gesto físico espontáneo, que deriva del subconsciente, la propia mano de la naturaleza arañando delicadamente el lienzo, no genera -esa es su apariencia-, anarquía, sino un complejo e inaccesible orden que obedece a leyes de dimensión, tal vez, superior.

La homogeneidad en el tratamiento de las texturas – lo que reafirma la cualidad espacial, derivada de la percepción de densidades y volúmenes-, esa ausencia de clímax dramático que caracteriza las obras del último período de Feldman, se nos muestra como un parámetro más a favor de estos preceptos. En este sentido, su música parece conectar más directamente con la técnica del *colour field* o campo de color -colores puros dispuestos por zonas, predominantemente rectangulares-, con el arte pictórico de Mark Rothko. Siempre fiel al principio de que la pintura debe ser *la expresión simple de una idea compleja*, su utilización del color favorece la potencialidad intrínseca del pigmento; los colores vibran intensamente, y ese permanente estado de tensión acaba por imponerse al espectador, lo envuelve y lo hipnotiza. La siguiente cita es reveladora:

Me interesa la dimensión global de Rothko, que anula el concepto de las relaciones entre proporciones. No es la forma lo que permite a la pintura de emerger; el descubrimiento de Rothko ha sido el de definir una dimensión global que sostiene los elementos en equilibrio... Soy el único que compone de esta manera, como Rothko: en el fondo se trata solamente de mantener esta tensión, o este estado, a la vez helado y en vibración.⁵

La música de Feldman está ausente de clímax, pero no de tensión. Es más, la tensión domina el discurso, extendiéndose a sus confines, aunque no duramente. Con sutil ironía, el devenir sonoro parece estar adormilado, pero inquieto, resplandece apagadamente, como en los últimos segundos de vida, antes de la muerte. El color traspasa el lienzo, supera

⁵ PACKER, Randall, "Reflexions sur le programme de ce soir". Notas en el programa de mano del concierto in memoriam Morton Feldman que tuvo lugar en el Centro Georges Pompidou de París en 1988. Trad. Claudio Zulian.

el espacio físico y se prolonga, indefinidamente, sobre el tapiz blanco de lo eterno.

“Cuando compongo, pienso en los colores de un tapiz y en una especie de coloración microcromática total. Eso me permite poner a prueba la naturaleza del material musical. Las células me parecen la mejor manera para transmitir con unos medios simples esta idea de color musical”⁶

El sonido por el sonido. El color por el color. Y el dibujo por el dibujo, como diría Philip Guston, *“sin las digresiones que traen consigo el color y la masa”*. ¿Cómo debemos valorar una obra de dimensiones oceánicas –cuatro horas y media- como *For Philip Guston (1984)*? Retomando aquellas primeras líneas, lo extenso aparece, en muchos casos exclusivamente, como atributo cuantitativo, vinculado con los materiales, con la cantidad o forma en que participan y, en los mejores casos, con su rara tipología o naturaleza primigenia, pero pocas veces con una *ritualidad* ineludible, que la sostiene verdaderamente: trascender el punto de mira ordinario y manipular la perspectiva, desenfocar y volver a enfocar, observar de cerca –microscópicamente- cada elemento, y otear desde arriba, para descubrir ese orden oculto secretamente, superando el lienzo y el tiempo, el espacio físico y el sonoro. Manejar una duración convencional para una obra implica operar con el concepto de forma; superarla, nos acerca al de *escala*.

Trascender el espacio, ensanchar sus límites y acercarlo al infinito - *un océano sin orillas*- impone un esfuerzo entrópico con respecto al tiempo: detenerlo, o congelarlo. Y el tiempo sólo se detiene...en el *silencio*.

El espacio sonoro feldmeniano se nos revela estático, como un sordo tapiz acolchado sobre el que levitan adormilados los elementos sonoros. El *silencio*...aquél *vacío* que ansiara Kline; o el *blanco eterno*, tan intensamente anhelado por Rothko. Su música trasmite más que cualquier otra ese principio a partir de la cual todo se genera –*ursatz*-; cada sonido habla calladamente, nos acerca sin decirlo a esa esencia que subyace oculta, omnipresente, donde todo nace. Y todo muere.

⁵ PACKER, Randall, op. cit.

El mito del arte

Este manifiesto y merecido elogio a la singular poética de Feldman, a ese universo sonoro desdibujado, difuminado, plástico y colorista, que conforta algo difícilmente definible, paradójicamente más cercano en la escucha al orbe de las sensaciones que de los raciocinios, es también una invitación a la reflexión.

A modo de sinóptica conclusión valgan estos pensamientos acerca del arte en general, y del expresionismo abstracto en particular, que tan acertadamente expresaba el propio Feldman: "...el fabricante de mitos tiene éxito porque sabe que en el arte, como en la vida, necesitamos la ilusión del significado. Él estimula esa necesidad. Nos da un arte vinculado con sistemas filosóficos, un arte con una multiplicidad de referencias, de símbolos, un arte que simplifica las sutilezas del arte..."⁷.

Se puede vivir sin arte, pero, ¿se puede vivir sin el mito acerca del arte? El adjetivo *abstracto*...esa escurridiza palabra en cuya propia definición parece acaso resplandecer un atisbo de insuficiencia, de insatisfacción; una idea casi trivial y, a la vez, una aspiración insoslayable, como dijera el filósofo a propósito de la *felicidad*⁸. ¿Arte abstracto? ...*Yo no expreso mi ser, expreso mi no ser*...decía Rothko, tratando de autodefinirse. Su fascinación estética por el color y la abstracción es solo apariencia; su verdadero propósito fue siempre hacer patente la vida, tanto del ser humano como del arte. Este *músico del color* vivió atrapado en la obsesión por expresar la experiencia humana, a través de un lenguaje puramente emocional (esa emocionalidad fría, distanciada, más propia de los espíritus tendentes al misticismo) y espiritual⁹. ¿Arte concreto no figurativo, por tanto? ¿Qué pensamientos nos inundan al contemplar una obra de título tan sugerente como *Ritmo de Otoño*, de Pollock? Huelga insertar aquí

⁷ ZULIAN, Claudio. "Morton Feldman: la música y el expresionismo abstracto norteamericano". http://www.acteon.es/czulian/morton_feldman.htm. 23/11/2006

⁸ LLEDÓ, Emilio. "Elogio de la infelicidad". Valladolid. Cuatro. 2006

⁹ MENDOZA CANTÚ, Alina. "Rothko. Otra lectura de su obra". Conferencia magistral ofrecida en el Museo de Arte Moderno de la UNAM, el domingo 8 de enero de 2006. Consultar la página web: <http://www.esteticas.unam.mx/correoa/conferotko.html>. 18/11/2006

aquella famosa anécdota que compartieron tres de nuestros artistas, dejándolos perplejamente empapados de la irónica paradoja zen surgida azarosamente -¿?:-

-¡Cielos!-, exclamó John Cage, en cierta ocasión en que fue a visitar a Philip Guston a su estudio, junto con su amigo Morton Feldman. -¿No es maravilloso que se pueda pintar un cuadro que no trate de nada?-

-Pero John-, le corrigió Feldman, -¡sí trata de todo...!-

Nada. Todo. Silencio sonoro, *música callada*. Espacio vacío, pleno de sugerencias, deseante y deseado. Como aquel *paisaje revelado* que tan sabiamente retratará mi querido amigo Pedro. Escuchar la música de Feldman equivale a contemplar el paisaje silencioso, *esa sustancia materna que se tiende siempre horizontal a través de la ventana del alma, ese fruto que madura cuando aprende a contemplar el paisaje. La dinámica del aprender a ver* –a oír con los ojos, a mirar con los oídos- *suele ir del más al menos. Al principio (...) gusta de lo frondoso, lo ameno, lo variado y multiforme. Luego la mirada va decantando lo mirado (...), madurando hacia lo simple, concentrado, y al tiempo, extenso. La mirada se hace así más intensa ante lo despojado. (...)*¹⁰

Acompañan estas líneas una humilde pretensión: la de estimular la curiosidad por una música irrepetible, la de motivar una mayor sensibilización, que nos acerque de un modo irrevocable a este referente insoslayable del arte. Sustentados en la certeza de que conocer es amar, aprehendamos su música con el debido detenimiento, con cierto quietismo dinámico, es decir, con mesura y ambición, con tiento y avidez, con ese singular apercebimiento de lo genuino y de lo legítimo que se adquiere, a partes iguales, por el estudio y el instinto.

¹⁰ LINDE, Pedro. "El paisaje revelado". Notas extraídas del catálogo de la exposición de arte plástico celebrada en el Ámbito Cultural de El Corte Inglés. Málaga, abril 2005.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBRIGHT, Daniel. *Modernism and Music: An Anthology of Sources*. Chicago. University of Chicago Press. 2004.
- ARGAN, C.G. *El arte moderno, 1770-1970*. Barcelona. F. Torres.1975.
- ARNASON, A.H. *Historia del arte contemporáneo*. Barcelona. Editorial Planeta, 1972.
- AUSTIN, W. *La música en el siglo XX* (2 vols.). Madrid, Taurus, 1984.
- BOULEZ, Pierre, *Le pays fertile: Paul Klee*, París, Gallimard, 1989.
- CAGE, John, *Silencio*. Madrid. Ardora Ediciones. 2002.
- ELGER, Dietmar: *Expresionismo. Una revolución artística alemana*. Köln. Benedikt Taschen Verlag GmbH & Co. 1991.
- FORTE, Allen/STEVEN, Gilbert. *Introducción al análisis schenkeriano*. Barcelona. Idea Books. 1992.
- KANDINSKY, Wassily, *Sounds*, New Haven, Yale University Press, 1981.
- LANZA, Andrea. *Historia de la música. Siglo XX*, Madrid, Turner, 1986.
- LISCIANI-PETRINI, Enrica. *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XXI*. Madrid. Akal. 1999.
- LUCIE-SMITH, Edward: *El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*. Madrid. Catedra. 1983.
- MACHLIS, Joseph. *Introducción a la música contemporánea*. Buenos Aires, Marymar, 1975.
- MORGAN, R. *La música del siglo XX: una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, Madrid, Akal, 1994.
- SALVETTI, Guido. *Historia de la música, 10. El siglo XX (primera parte)*. Madrid, Turner, 1986.
- VINAY, Gianfranco. *El siglo XX (segunda parte)*, Madrid, Turner, 1986.

CONSIDERACIONES RÍTMICO-MÉTRICAS A LA ÚLTIMA OBRA PIANÍSTICA DE J. BRAHMS

Antonio SIMÓN MONTIEL

La obra de Johannes Brahms constituye una feliz y extraordinaria combinación entre los espíritus de Apolo y Dionisos, una infrecuente manifestación del equilibrio y la concisión formal más acendrados hermanados con una arrolladora potencia emotiva. Esta cualidad sintética de la obra de Brahms halla una perfecta encarnación en sus cuatro últimos cuadernos de piezas para piano (op. 116, 117, 118, 119), cuadernos que conforman una de las cumbres de su catálogo (quizás sólo igualada por el quinteto con clarinete) y uno de los corpus pianísticos y musicales más conmovedores que ha dado la música occidental. No obstante, estas piezas suelen permanecer a la sombra de las grandes sinfonías y conciertos del autor, probablemente por su extrema discreción y modestia (tanto instrumental como formal) y por su gestualidad concentrada e íntima que demanda de parte del oyente una particular afinidad afectiva.

Estas últimas piezas están dotadas de una escritura extremadamente refinada, repleta de sutilezas armónicas, rítmicas, motívicas y psicológicas, que han de ser comprendidas en todo su alcance para que la interpretación de las mismas resulte satisfactoria. El análisis y reseña de estas finezas resulta una empresa, entendemos, de gran interés. Así, decididos a realizar algún humilde aporte a este análisis, y dado el reducido ámbito de que disponemos en el presente artículo (un comentario en profundidad de las mismas daría sin duda para la publicación de un libro), hemos optado por ceñirnos en esta ocasión a glosar algunas particularidades rítmico-métricas que encontramos en estas opus y cuya cabal traducción suele verse descuidada en las interpretaciones al uso, incluso las de grandes nombres de la interpretación pianística. Invitamos al amable

lector a cotejar el análisis que aquí presentamos con las grabaciones de Katchen, Kempff, Pogorelic, Kissin y tantos otros y juzgar por sí mismo la posible exactitud de nuestras afirmaciones.

Hipótesis

La tendencia de Brahms al uso de figuraciones rítmicas complejas ha sido objeto usual de comentario por parte de musicólogos e intérpretes. De hecho, ya desde sus primeras composiciones podemos encontrar en su obra un gusto por la sincopación, los motivos anacrúsicos o la hemiola. Esta tendencia irá acentuándose con el correr de los años, haciéndose más presente y más compleja en sus formulaciones. Las piezas que nos ocupan ilustran particularmente bien esta propensión, ya que prácticamente en todas y cada una de ellas existen elementos rítmicos atípicos que vale la pena comentar.

Como observaremos más adelante, estas atipicidades están relacionadas con alteraciones en la normal relación entre partes fuertes y partes débiles, alteraciones generalmente ocasionadas por una discordancia entre el ritmo motivico o armónico y la métrica propia del compás¹. La insistente presencia de estas discrepancias provoca un tensionamiento del discurso musical que viene a intensificar de manera muy adecuada el singular *pathos* de estas piezas.

Así, nuestra hipótesis de partida –que esperamos quede confirmada a lo largo de este artículo– es que Brahms deseaba –con objeto de ocasionar el tensionamiento anteriormente citado– que estas discrepancias ritmo-metro fueran perceptibles y que, por lo tanto, se hace necesaria una especial intervención por parte del intérprete en los casos en que la correcta percepción del metro original esté en riesgo.

¹ Yeston y Krebs denominan a estos fenómenos “disonancias métricas”: “Yeston (E1976) and Krebs (G1987), building on the work of Sachs (A1953), have described these conflicts in terms of ‘metric dissonance’, and their approach has been taken up by theorists such as Rothstein (E1989), Cohn (G1992, G1992–3), Kamien (G1993) and Grave (G1995). Metric dissonances occur when secondary accents and/or group lengths undermine the established metre to the point that a secondary metric framework may emerge”. Ver LONDON, Justin. “Rhythm”. *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edición digital actualizada, 06/2006.

ÚLTIMA OBRA PIANÍSTICA DE J. BRAHMS

Con objeto de hacer esta comunicación lo más concisa y didáctica posible, hemos decidido realizar una clasificación del origen de estas discordancias en dos grandes grupos –en los que es posible clasificar la mayoría de ellas– : las derivadas de motivos anacrúsicos y las relacionadas con la hemiola. Ilustramos cada uno de ellos con algunos ejemplos que presentaremos en su escritura original y en la versión modificada a la que la práctica habitual suele deformarlos.

Motivos anacrúsicos

Trece de las veinte piezas que componen las opus 116-119 comienzan con un motivo anacrúsico, es decir, un motivo cuyo *incipit* coincide con una parte débil del compás. Esto nos da una idea del uso intensivo que Brahms hace de este recurso. No obstante, nuestro interés se centrará sólo en los casos en que esta anacrusa, por su particular diseño, tienda a generar una percepción ambigua o errónea de la parte fuerte del compás.

Así, en algunas ocasiones la propia configuración interválica o temporal del motivo subraya de forma natural esta parte fuerte y hace innecesaria, en principio, una especial cura por parte del intérprete. El motivo inicial de la op.119, nº2 nos sirve para ilustrar este caso:

Andantino un poco agitato

The image shows a musical score for the beginning of Brahms' Op. 119, No. 2. The title is "Andantino un poco agitato". The score is in 3/4 time and G major. The right hand starts with a melodic line on a weak part of the measure, marked "p s. v. e dolce". The left hand provides a harmonic accompaniment. A dynamic shift to "sf" and a "sost." marking occur later in the piece.

En este ejemplo, el diseño rítmico que realiza la mano derecha  induce de forma natural a producir un mayor estrés sobre la nota de larga duración (acento agógico²), haciendo evidente el correcto esquema

² Existen, de hecho, distintos elementos que ocasionan una sensación de acento. Así define "Acento" el New Grove: "The prominence given to a note or notes in performance by a perceptible alteration (usually increase) in volume ('dynamic accent'); a lengthening of duration or a brief preceding silence of articulation ('agogic accent'); an added ornament or pitch inflection of a melodic note ('pitch accent'); or by any combination of these." THIEMEL, Matthias. *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (editor). London: MacMillan, 1980.

métrico. Este mismo hecho se ve reforzado por el intervalo ascendente que dibuja el motivo (acento tónico) y por la coincidencia del bajo con la parte fuerte del compás.

El inicio de la op.117, nº1 nos ofrece otro ejemplo similar:



Pero son muchos más los casos en los cuales existe un conflicto subyacente ritmo-metro que ocasiona distorsiones en la percepción del compás si no empleamos un particular empeño en evitarlo. El inicio de la op.116, nº1, nos sirve de ilustración:



En esta ocasión, el compositor parece poner un especial empeño en hacer colisionar los acentos del motivo con los acentos propios de la estructura métrica. En primer lugar, vemos como Brahms enlaza las tres anacrusas iniciales a la parte fuerte subsiguiente mediante una articulación de dos notas, articulación que tradicionalmente implica en sí misma un estrés sobre la primera nota y un aligeramiento de la segunda y que consecuentemente implica una contradicción con los acentos propios del compás. En segundo lugar, Brahms indica sobre cada una de las tres anacrusas siguientes un *sforzando* que tiene implicaciones similares a la articulación antes citada: contradice frontalmente la relación métrica entre partes fuertes y débiles. Así, ambos hechos invitan a intensificar dinámi-

ÚLTIMA OBRA PIANÍSTICA DE J. BRAHMS

camente la parte débil del compás y a debilitar la parte fuerte. Esto suele dar como resultado la siguiente versión, absolutamente errónea a nuestro entender, de este comienzo:



Otro ejemplo interesante lo encontramos en el comienzo de la op.117, n^o2:



Tenemos aquí un motivo doblemente anacrúsico: la fusa inicial ejerce de anacrusa de la tercera corchea del compás, la cual es a su vez anacrusa del compás siguiente. La primera fusa no resulta problemática, pues el bajo – que va con la parte – evita un posible desplazamiento del metro. Pero este mismo bajo y la configuración articuladora del motivo sí ocasionan cierta ambigüedad, invitando usualmente al intérprete poco despierto a traducir de esta forma los compases iniciales de la pieza:



Fijémonos, además, en un detalle que Brahms incorpora a la escritura y que muestra sutilmente –creemos– la importancia que el compositor otorga a la correcta organización métrica. Podemos observar que las primeras fusas al comienzo de los cc.1 y 2 nos son indicadas al mismo tiempo con una figuración de corcheas. Todo parece apuntar a que Brahms deseaba así recordarnos que estas notas coinciden con la parte fuerte del compás (y también, por cierto, con las primeras comparencias del acorde de tónica de Sibm). Cualquier otra lectura de este detalle –como por ejemplo pretender que tenga un carácter melódico– carece, creemos, de sentido.

Andante con grazia ed intimissimo sentimento

La op.116, nº5 resulta también particularmente ilustrativa. Casi toda la pieza está escrita sobre la base de un desplazamiento del motivo a la parte más débil del compás precedente:

Podemos observar que ni el movimiento interválico, ni la duración de las notas en parte fuerte, ni el diseño articulatorio, vienen en socorro del intérprete. Esto suele ocasionar como resultado ejecuciones que ofrecen este aspecto:

Andante con grazia ed intimissimo sentimento

En este caso, como en todos los anteriormente citados y todos los otros muchos de tipo anacrúsico que podemos encontrar en estas piezas, no creemos que existan siquiera dudas razonables respecto al importante rol que juega una correcta percepción de las partes fuertes del compás en la construcción del aparato tensional. Así, una anacrusa no es anacrusa sino en referencia a un metro con el cual discrepa. Lo mismo podemos decir de una síncopa o un contratiempo: sólo a través de su enfrentamiento con el compás adquieren su carácter propio.

Diseños hemiólicos

Así define “Hemiola” el New Grove Dictionary³: *“By extension, ‘hemiola’ in the modern metrical system denotes the articulation of two units of triple metre as if they were notated as three units of duple metre.”* Si generalizamos algo más la definición, podríamos describirla como el uso de una secuencia rítmica binaria dentro de un compás ternario (o incluso, al decir de algunos, también lo contrario: el uso de una secuencia ternaria en el contexto de un compás binario).

La interpretación de la hemiola –a diferencia, estimamos, de la del contratiempo– sí nos plantea un interrogante básico de carácter métrico. La cuestión consiste en discernir si es posible interpretar la misma como un cambio de compás no escrito o si –por el contrario– debemos siempre preservar la percepción del metro subyacente. Nos limitaremos aquí a intentar dar respuesta a esta pregunta en el contexto de la obra brahmsiana y más concretamente en el de estas piezas tardías, pues sería excesivamente ambicioso tratar de responder a una cuestión de este tipo referida a un contexto más amplio.

Veamos, en primer lugar, dos ejemplo clásicos. El primero está extraído de la op.116, nº1 (cc.180-190), y combina los motivos anacrúsicos que comentamos en el epígrafe anterior con una clara hemiola en los compases 183-185:

³ RUSHTON, Julian. “Hemiola”. *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (editor). London: MacMillan, 1980.



La inercia propia de la hemiola y la configuración articuladora suelen invitar en este caso a interpretar así las intenciones de Brahms (incluimos también el habitual desplazamiento de las anacrusas):



El segundo ejemplo, extraído de la op.118, nº2 (cc.38-42), es muy similar al anterior y también combina los problemas ocasionados por la hemiola y por la anacrusa:



El lector avisado probablemente ya imagina la habitual ejecución (en más de una acepción del término) que suele hacerse del mismo:

ÚLTIMA OBRA PIANÍSTICA DE J. BRAHMS



En ambos casos, y aún analizando cuidadosamente el contexto, no es posible afirmar con absoluta certeza –admitimos– que Brahms deseara una estricta observancia de los acentos métricos. Existe ciertamente la posibilidad de que la hemiola representara un cambio de compás no escrito y de que, por tanto, las interpretaciones arriba citadas fueran correctas. Nuestra opinión, sin embargo y en concordancia con nuestra hipótesis inicial, es que son absolutamente erróneas, pero hemos de admitir no haber aportado por el momento argumentos sólidos –más allá de los que dicta el simple sentido común– que excluyan la validez de estas dos últimas lecturas. Trataremos por ello seguidamente de fundamentar nuestras aseveraciones con dos ejemplos extraídos de la op.116.

En la coda (cc.76-92) de la op.116, n^o7, encontramos un primer indicio que podría reforzar nuestras tesis. Observamos como en el compás 82 da comienzo un fraseo hemiólico que se mantiene hasta el c.89 y que se incardina en el compás de 3/8 que Brahms marca desde el c.74:

A musical score snippet for piano, showing a passage with the instruction "ben marc." and "più f sempre". The score is in G major and 3/8 time. The right hand features a hemiola pattern, with two measures of music that would normally be three measures in 3/8 time. The left hand provides a steady accompaniment. The score ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

Continuando con la lógica –errónea– que apuntábamos anteriormente, podríamos pensar que estas hemiolas son una convención en la escritura que representaría –*de facto*– un cambio de compás a 3/4. Esta idea parece ser la más extendida entre los pianistas, ya que habitualmente podemos escuchar interpretaciones como ésta:

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system is marked 'ben marc.' and 'piu f sempre'. The second system is marked 'ff' and features a fermata. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic figures, including hemiolas, and dynamic markings.

Pero en este caso Brahms nos deja una pista que viene a sembrar una primera duda sobre la validez de esta lectura. Podemos observar como en el c.90 el autor marca un cambio de compás a 2/4, y en el c.74, como hemos comentado, ya se había producido otro cambio a 3/8. ¿Por qué Brahms no indica también un cambio a 3/4 en el c.82? ¿No hubiera sido esto lo más sencillo si lo que deseaba es que las hemiolas representaran un cambio de compás? ¿Por qué si ha indicado un cambio de metro en el c.74 y otro en el c.90 no habría de hacer lo propio en el c.82? Pero veamos otro ejemplo que refuerza aún con mucha más rotundidad –a nuestro entender– esta idea.

La op.116, nº6 representa un caso especialmente llamativo e interesante desde el punto de vista de las relaciones métricas. La pieza está estructurada en una forma ABA como muchas de estas piezas tardías. Veamos el inicio de la sección A:

ÚLTIMA OBRA PIANÍSTICA DE J. BRAHMS

Andantino teneramente

p dolce e ben legato

Y el inicio de la sección B:

p dolce

Si prestamos un poco de atención observamos que el ritmo motívico y armónico, los acentos tónicos y las intervenciones del bajo (en la sección B) corresponden siempre a un esquema rítmico binario. Así, esta aparente “binariedad” hace muy habitual escuchar esta pieza interpretada de esta forma:

Sección A

Andantino teneramente

p dolce e ben legato

Sección B

p dolce

No obstante, en esta ocasión sí existen, creemos, indicios evidentes de que esta traducción es absolutamente equivocada. Y es que prácticamente toda la pieza está articulada, como ya hemos comentado, en motivos binarios ya desde su mismo inicio –tanto en la sección A como en la B– y sin embargo Brahms distribuye tercamente todo el material en un compás de 3/4. Es por tanto evidente, ahora sí, el deseo del compositor de crear una discrepancia entre el ritmo motívico y los acentos métricos, una colisión entre la naturaleza binaria del material y los equilibrios ternarios del compás. Una interpretación que no subrayase esta discrepancia provocaría, por lo tanto, una importante deformación en los equilibrios tensionales construidos por Brahms. Es por esto que este último ejemplo se constituye, creemos, en una prueba irrefutable que viene a confirmar nuestra hipótesis de partida aplicada a este caso concreto y –por extensión– a todos los demás citados en este artículo.

Conclusiones

Los últimos ejemplos aportados –en el caso de la hemiola– y el propio sentido común –en el caso de la anacrusa– vienen, pues, a confirmar la validez de nuestras hipótesis. No obstante, admitimos, queda abierta la posibilidad de que lo que el compositor deseara en todos estos casos fuera una estructura métricamente ambigua en la que las partes fuertes y débiles del compás quedaran diluidas y desplazadas creando una equívoca sensación de ametricidad o de metricidad multivalente. De cualquier manera, esta hipótesis nos parece muy poco verosímil, puesto que no encontramos ningún indicio que contribuya a reforzarla sino, antes bien, todo lo contrario. Además, esta multivalencia no generaría tensión sino ambigüedad. Y todo en estas piezas parece estar dirigido a la generación de tensión.

Invitamos, pues, al dilecto lector a buscar los medios que, en la interpretación de estas opus, contribuyan a hacer evidente, mediante una cuidadosa iluminación de la estructura métrica, el entramado de colisiones pergeñado por Brahms. Como ha quedado dicho, sin conflicto no hay tensión y, por lo tanto, no hacer evidente este conflicto equivaldría a desactivar aquella tensión.