

LEITMOTIV

Año 2; número 3, Mayo 2014

Revista del Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de Granada



Rafael Cámara Martínez

Asentamiento del Real Conservatorio "Victoria Eugenia" de Granada durante la época de la Dictadura.

Isabel Gutiérrez Blasco

La hipótesis de Antoine Hennion sobre el origen de la discusión acerca de la interpretación de la música barroca: La existencia de un "tiempo musical fechado". El estudio de esta hipótesis en la interpretación de J. S. Bach.

Juan Paulo Gómez Hurtado

La batería masónica en la obertura de *La Flauta Mágica*

Elisa Pulla Escobar

La música en la Exposición Iberoamericana de Sevilla: una primera aproximación

Miguel Ángel López Fernández

Las Variaciones op. 35 de L.V. Beethoven: Análisis e interpretación

Manuel Valero Gallego

El bajón en España

CONSEJO EDITORIAL

Dirección:

Miguel Ángel Jiménez Pérez

Consejo de redacción:

Rafael Cámara Martínez

José Luis de Miguel Ubago

Rocío García Sánchez

Miguel Ángel Jiménez Pérez

Ibón Zamacola Zubiaga

Edición:

Real Conservatorio Superior “Victoria Eugenia” de
Granada, c/ San Jerónimo 46, 18001 Granada
revistacsm@gmail.com

www.conservatoriosuperiordegranada.com

“Leitmotiv (Granada)” = ISSN 2254-5360

La revista no se hace responsable de las opiniones, imágenes, textos y trabajos de los autores o lectores que serán responsables legales de su contenido.

CONTENIDO

Editorial

Colaboraciones

**Asentamiento del Real Conservatorio
“Victoria Eugenia” de Granada durante la
época de la Dictadura.**

RAFAEL CÁMARA MARTÍNEZ 6

**La hipótesis de Antoine Hennion sobre el origen
de la discusión acerca de la interpretación de la
música barroca: La existencia de un “tiempo
musical fechado”. El estudio de esta hipótesis
en la interpretación de J. S. Bach.**

ISABEL GUTIÉRREZ BLASCO 15

**La batería masónica en la obertura de *La
Flauta Mágica***

JUAN PAULO GÓMEZ HURTADO 24

**La música en la Exposición Iberoamericana
de Sevilla: una primera aproximación**

ELISA PULLA ESCOBAR 36

**Las Variaciones op. 35 de L.V.
Beethoven: Análisis e interpretación**

MIGUEL ÁNGEL LÓPEZ FERNÁNDEZ 50

El bajón en España

MANUEL VALERO GALLEGO 59

Reseña

CELIA RUIZ BERNAL 65

EDITORIAL

Gracias a la iniciativa de un grupo de profesores del Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada, son ya tres los números que han salido a la luz de la revista *Leitmotiv*.

A lo largo de estos tres años de vida de la publicación hemos asistido a la implantación de los nuevos estudios del Plan LOE en las Enseñanzas Superiores de Música, que siguiendo las ideas del Espacio Europeo de Educación Superior (EEES), establecen la investigación como uno de los rasgos que caracterizan a éstas en Europa. Es tal el peso que se le otorga a la investigación que no se va a entender la educación superior sin ella. Y como requisito necesario para la investigación tenga buena aceptación, es que tenga un ámbito donde pueda exponerse y permita la discusión entre iguales.

La investigación en el ámbito de los conservatorios es todavía escasa pero estamos viendo como poco a poco se va abriendo camino y como el profesorado de los centros muestra un mayor interés en la realización de estudios de postgrado como forma de actualización y de mejora en su práctica docente. Podemos ver reflejado ese interés en nuestro centro en el gran número de profesores que han realizado y finalizado últimamente sus estudios de máster o doctorado.

Para estos nuevos investigadores, la oferta de revistas especializadas en música es a nuestro juicio todavía pequeña. Hay un reducido grupo de revistas con una amplia tradición y prestigio, junto a un creciente grupo, todavía joven, de nuevas revistas que poco a poco va abriéndose camino.

Desde *Leitmotiv* queremos contribuir modestamente a dar salida a la actividad investigadora que se genera en conservatorios superiores como el nuestro.

Los artículos que se han publicado hasta ahora, han sido de muy diversa índole y de gran calidad e interés. Hemos contado con colaboraciones del profesorado del centro pero también de otros de nuestro entorno, e incluso hemos contado con la colaboración de alumnos que en algunos casos nos han enviado trabajos relacionados con la Actividad Académica Dirigida, asignatura con la que se concluía el antiguo plan de estudios, y en otros casos, con temas completamente diferentes.

En este sentido, la nueva ordenación de las Enseñanzas Superiores prevé la existencia de un Trabajo Fin de Estudios (TFE) en el que uno de sus principales objetivos es la adquisición de competencias en investigación. Vemos cómo el legislador se hace eco de esa demanda de actividad investigadora para los conservatorios superiores como miembros del EEES.

En breve, comenzarán a defenderse esos nuevos TFE, que constituyen un auténtico reto tanto para los alumnos como para los profesores tutores. Ante ese reto, nuestro nivel de exigencia y preparación sobre esta faceta investigativa en la que estamos involucrados, debe de ser cada vez mayor.

Invitamos a los miembros de la comunidad educativa del Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada, a hacernos llegar sus colaboraciones y usar esta vía de difusión que es la revista *Leitmotiv*.

Esperemos que con el esfuerzo y el empeño de todos, nuestro centro pueda convertirse en poco tiempo en un referente a nivel de investigación musical que atraiga numeroso alumnado y profesorado, como ya lo hace a nivel artístico y docente.

ASENTAMIENTO DEL REAL CONSERVATORIO “VICTORIA EUGENIA” DE GRANADA DURANTE LA ÉPOCA DE LA DICTADURA

Rafael Cámara Martínez

Profesor del RCSM “Victoria Eugenia” de Granada
Doctor por la Universidad de Granada

ACRÓNIMOS

Excmo/a. = Excelentísimo/a. MIPBA = Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. RCMDM = Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. RD = Real Decreto. SI = Santa Iglesia. SM = Su Majestad. SS MM = Sus Majestades.

PALABRAS CLAVE

Dictadura. Política. Sociedad. Cultura. Conservatorio. Música. Declamación.

RESUMEN

La época de la Dictadura comienza el 13 de septiembre de 1923, tras el golpe de Estado del General Miguel Primo de Rivera, representando otro intento de regenerar a una España dormida y aletargada en su refugio monárquico. La nueva etapa entraba en ocaso a partir de 1927, al desarrollarse un creciente movimiento de oposición al nuevo Régimen. El comienzo del fin tendría lugar en 1929 y desembocaría en la dimisión de Primo de Rivera ante SM el Rey Alfonso XIII, a comienzos de 1930, dejando al país en una situación más que difícil y ante el futuro más próximo que estaba por llegar.

Las circunstancias políticas y los aspectos socio-culturales de la *década de los veinte* influyeron en el devenir de los centros de enseñanza de Música y Declamación en general, y en la vida cotidiana de la entidad objeto de nuestro artículo en particular. Observando su evolución y atendiendo a su asentamiento, analizamos los aspectos institucional y curricular del Real Conservatorio de Música y Declamación de Granada¹.

1. LA ÉPOCA DE LA DICTADURA

“La crisis del sistema de la Restauración que se inicia en 1898, conducirá al colapso de la monarquía liberal. Tanto la Dictadura [...] como la República son dos respuestas distintas, por sus características políticas e ideológicas, a esta crisis”².

La época de la Regeneración sería sustituida por una Dictadura de corte militar, bajo la voluntariosa dirección del General Primo de Rivera, rodeado siempre de diversas autoridades militares y políticas. Asumido el poder por el Ejército, se creaba un modelo de Estado con dos etapas bien diferenciadas: la primera, bajo el mandato de un *Directorio militar* (1923-1925), y la segunda, protagonizada por un *Gabinete Civil* (1925-1930). El *Directorio Militar*, considerado como etapa de transición, se caracteriza por el restablecimiento de la paz social y el orden público en España. El *Gabinete Civil*, considerado como etapa de evolución, sería testigo de una próspera expansión industrial y de un mayor aumento y estabilidad en el empleo. Así nace la *Asamblea Nacional*, como órgano consultivo que debería completar la reforma de Primo de Rivera.

El nuevo Régimen entraría en declive en 1927, siendo protestado por políticos, profesores, estudiantes, periodistas, etc., favoreciendo las deserciones de intelectuales, socialistas, e incluso militares, quienes pasarían a integrar una *oposición* que produciría una serie de conflictos que “[...] erosionaron la legitimidad de la Dictadura, la desacreditaron políticamente e hicieron que estallaran sus muchas contradicciones”³.

En un último intento por salvar la situación, Primo de Rivera presentaba a SM el Rey, en julio de 1929, un anteproyecto de reforma constitucional, pero la respuesta negativa del monarca no se haría esperar, provocando la renuncia de quienes habían sido hasta entonces sus hombres de confianza. Presentada su dimisión, el 28 de enero de 1930, la Dictadura tocaba a su fin, y el nuevo Régimen quedaba clausurado.

² DELGADO, F. (2003). *Los Gobiernos en España y la formación del músico*. Tesis doctoral inédita. Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 329.

³ FUSI, J. P. y PALAFOX, J. (1998). *España: 1808-1996. El desafío de la modernidad* (4ª ed.). Madrid: Espasa, p. 246.

¹ En adelante, RCMDG.

A modo de balance, la Dictadura no sólo no solucionó los problemas que había provocado la crisis del sistema regeneracionista sino que acabaría por desacreditar a Alfonso XIII, siendo vanos e inútiles “[...] los esfuerzos de los gobiernos Berenguer y Aznar por restablecer la normalidad constitucional como si nada hubiera pasado [...]”⁴.

El ambiente político no era el más idóneo, y de la reunión del *Pacto de San Sebastián* (1930), salía elegido -bajo la presidencia de Alcalá Zamora-, “[...] un Comité Revolucionario, para conseguir el cambio de régimen, mediante un alzamiento militar, apoyado por civiles”⁵. En esta situación, se convocaron elecciones municipales el 12 de abril de 1931, siendo los resultados “aparentemente” favorables a la Monarquía, aunque la victoria en 41 de las 50 capitales de provincia de la coalición republicano-socialista desembocaría en la exigencia inminente de expatriación de SM el Rey, quien lejos de abdicar y con el pueblo literalmente “en las calles”, abandonaba España hacia el exilio.

El 14 de abril de 1931 comenzaba una nueva época de gran trascendencia en la historia de España, ya que “[...] constituido el Comité Revolucionario en Gobierno Provisional, se proclama la República en medio de un general entusiasmo popular”⁶.

Desde un punto de vista socio-cultural, la situación era de aparente prosperidad, con notables mejoras a todos los niveles. Los cambios producidos durante estos años anunciaban lo que iba a ser la sociedad contemporánea en el primer tercio del siglo XX.

A nivel económico, el impulso más importante se desarrollaría en los campos de las infraestructuras, la industrialización y la comercialización. Los avances se notaban también en la producción y el rendimiento de la agricultura, en

la modernización del tejido industrial y en el equilibrio entre los sectores básicos y los bienes de consumo. Aun con todo, Andalucía seguirá arrastrando problemas relacionados con la propiedad de las tierras, el analfabetismo, la infraestructura viaria, la debilidad cultural, etc.

La conmemoración del 25º aniversario del acceso al trono de SM Alfonso XIII (1927) y la celebración de las exposiciones internacionales de Sevilla -Iberoamérica- y Barcelona (1929), demuestran que España se encuentra inmersa en una etapa de continua evolución. Pero la economía sufrió un duro revés en octubre de 1929, con una grave crisis internacional producida a raíz de la *Gran Depresión*. Nuestro país no se quedaría al margen del *crack del 29* y la prosperidad económica dejaría pronto de ser la principal justificación para una época, la de la Dictadura, que estaba tocando a su fin.

Durante la *década de los veinte* se consagran una serie de escritores nacidos en la época de entre-siglos, quedando así “bautizados” con el sobrenombre de *Generación del 27*: “[...] García Lorca, Gerardo Diego, Aleixandre, Cernuda, R. Alberti, Guillén, Salinas, y Dámaso Alonso, a quienes podría añadirse más tarde Miguel Hernández y Rosales”⁷. Debido al paralelismo que este grupo representa “[...] con varios músicos coetáneos, como Ernesto y Rodolfo Halffter, Pahissa, Remacha, Bautista, Bacarisse, Mompou y otros, han sido acoplados éstos últimos con la misma etiqueta”⁸.

Andalucía vivía un momento de pleno auge en determinados campos de las bellas artes. Manuel Campoy, en la faceta arquitectónica, nos habla de un puro sabor regionalista, inspirado “[...] en un eclecticismo que unas veces hundía sus raíces en lo histórico, y otras veces brotaba de la fantasía”⁹. Granada, a su vez, acoge al arquitecto-conservador de “La Alhambra”, el madrileño Torres Balbás, quien conseguiría, con sus avanzados trabajos de restauración, que el

⁴ PRO, J. y RIVERO, M. (1999). *Breve Atlas de Historia de España*. Madrid: Alianza, p. 142.

⁵ CARO, D. (2004). La Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). En PAREDES, J., (coord.). *Historia contemporánea de España*, 2: Siglo XX (4ª ed.). Barcelona: Ariel, p. 499.

⁶ JOVER, J. M. (1990). La crisis de la monarquía parlamentaria. En UBIETO, A.; REGLÁ, J.; JOVER, J. M. y SECO, C. *Introducción a la Historia de España* (18ª ed.). Barcelona: Teide, p. 876.

⁷ PÉREZ GUTIÉRREZ, M. (2000). *El universo de la música*. Madrid: Musicalis, p. 606.

⁸ *Idem*.

⁹ MANUEL CAMPOY, A. (1980). El arte andaluz: siglos XIX y XX. En GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. y DE COCA CASTAÑER, L. (dirs.). *Historia de Andalucía*, 8: La Andalucía Contemporánea, 1868-1981. Barcelona: Cupsa y Planeta, pp. 477-511, 477.

monumento nazarí fuera considerado como una auténtica joya de universales valores artísticos y de sabor histórico.

En el campo de la pintura, las corrientes de *finales del XIX* (naturalismo y costumbrismo), se alternan con otros movimientos de corte vanguardista, que reflejan el modernismo de *comienzos del XX* (expresionismo, cubismo, etc.). De entre ellos, como modelos de las primeras, podemos citar al granadino José Manuel Rodríguez Acosta y al cordobés Julio Romero de Torres, siendo considerado el malagueño Pablo Ruiz Picasso como el principal exponente de las corrientes pictóricas del nuevo siglo.

Entre los acontecimientos culturales más importantes celebrados en Granada, cabe señalar la inauguración del *Ateneo Científico, Literario y Artístico* (1926), la recuperación de los *Autos Sacramentales* en la Plaza de los Aljibes de “La Alhambra” (1927) y la *Exposición Regional de Arte Moderno* en la Casa de Los Tiros (1928).

En el campo de la educación, la situación evolucionaría lentamente, “[...] tanto por el grado de escolarización como por la calidad de las enseñanzas impartidas, todo ello en función de una insuficiente asignación de recursos [...]”¹⁰, notándose una leve mejoría en infraestructuras, creándose nuevas escuelas e institutos y aumentando el número de maestros, aunque, eso sí, seguían existiendo mermas en torno al principio de la libertad de cátedra, sometiendo a los centros a un mayor control religioso.

Durante esta época, la Universidad de Granada¹¹ se caracteriza por su expansión a nivel local y su apertura a nivel nacional, si bien es necesario señalar la existencia paralela de cierto ambiente de crispación, respirándose en ciertos sectores diversos aires de renovación en contra del Régimen, explicados “[...] como parte y contribución a las transformaciones políticas, intelectuales y estéticas que experimentó la cultura española a lo largo de los años veinte y treinta”¹². Aun con todo, en referencia a nuestra institución

universitaria, “[...] la vida académica se vio reactivada con la presencia de destacadas figuras, salidas de sus propias filas o llegadas de otros centros de España”¹³.

En el terreno de la pedagogía musical, se sigue produciendo la implantación de un sistema nacional de conservatorios. A la par que se desarrollaban las disposiciones legales aprobadas en los años de la Regeneración, se avalaba la concesión de validez, validez superior e incorporación al Estado de algunos de los conservatorios provinciales de Música y Declamación de Andalucía, como Córdoba, Málaga y Cádiz.

2. ENSEÑANZAS Y CENTROS DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN

Las disposiciones normativas aprobadas durante la época de la Regeneración (RD de 16 de junio de 1905 y RD de 25 de agosto de 1917), seguirán en vigor durante gran parte de la primera mitad del siglo XX. A lo largo de la Dictadura no se dictarán nuevos textos legales para la organización y funcionamiento de los centros de enseñanza de Música y Declamación, si bien, durante la transición hacia la Segunda República, el Conservatorio Provincial de Málaga recibirá la aprobación de su Reglamento el 15 de octubre de 1930, reformado con fecha 22 de diciembre del mismo año.

La gestión de los centros provinciales había quedado desde comienzos *del XX* en manos de ayuntamientos y diputaciones, debiéndose cumplir las condiciones fijadas por el Estado para la obtención de la validez oficial. La subvención y sostenimiento de estos centros deberían correr a cargo de las corporaciones. Las entidades que cumpliesen con mayor diligencia dichas condiciones lograrían con mayor presteza el citado mérito.

La obtención de la validez académica y la incorporación oficial al Estado serán aspectos que se tratarán en el MIPBA durante estos años. La Dictadura se convierte en testigo de la consecución de la validez de las enseñanzas

¹⁰ DE DIEGO, E.; MAQUEDA, C. y MARTÍNEZ, E. (1999). *Atlas histórico de España*, II. Madrid: Istmo, p. 153.

¹¹ En adelante, UGR.

¹² LÓPEZ MARTÍNEZ, M. (1990). Granada (1930-1931). De la Dictadura a la República. En *Historia contemporánea de Granada* (col.), I. Granada: Imprenta T. E., p. 94.

¹³ VIÑES, C. (1985). Granada, 1932-1982. En TITOS, M.; VIÑES, C. y GAY, J. C., *Medio siglo de vida granadina. En el cincuentenario de Ideal (1932-1982)*. Granada: Universidad de Granada, pp. 291-507, 317.

cursadas en los siguientes centros docentes: Escuela de Música y Declamación de Oviedo (1923), Conservatorio de Música y Declamación de Murcia (1926), Conservatorio “María Cristina” Provincial de Málaga¹⁴ (1926), Conservatorio Vizcaíno de Música de Bilbao (1927), Escuela de Música de Valladolid (1928), Conservatorio de Música de Cartagena (1928) y Real Academia de Santa Cecilia y Conservatorio Otero, unidos, de Cádiz (1929).

Los dos centros de provincias que reciben el reconocimiento de incorporación estatal durante la Dictadura son el Conservatorio Oficial de Música de Córdoba (1925) y el Conservatorio de Música y Declamación de Cádiz (1929). Para la obtención de este mérito, se contaría con el apoyo directo del Jefe del Gobierno, D. Miguel Primo de Rivera, sin necesidad de nuevos requisitos formales. Aunque en el texto del RD de 16 de junio de 1905 sólo se hacía mención a la consecución de la validez académica para los conservatorios provinciales -como incorporados al RCMDM-, los resquicios legales permitieron la consecución del reconocimiento estatal para aquellas instituciones que así lo solicitaran. La incorporación oficial de los centros de provincias al amparo del citado Decreto acabó dependiendo, no sólo de la consignación de la partida correspondiente a su sostenimiento económico en los presupuestos de las corporaciones pertinentes, sino, principalmente, del beneplácito e influencia directos de altas personalidades del Estado.

3. ASENTAMIENTO DEL REAL CONSERVATORIO DE GRANADA

Tras la gestación y fundación del RCMDG durante la Regeneración, comienza una nueva época en la que se establecen las sólidas bases del devenir de su historia: la Dictadura. La encomiable labor de su Presidente, D. Isidoro Pérez de Herrasti, influyó en el proceso de asentamiento de nuestra entidad, siendo objeto de multitud de elogios por parte de la Junta de Gobierno. Durante los años en los que ejerció su

cometido, el Sr. Pérez de Herrasti fue el principal mantenedor del Conservatorio de Granada.

Desde 1923, y al igual que en la época de la Regeneración, el centro continuó siendo gobernado por una Junta de Patronato. Las atribuciones y funciones del Claustro de Profesores serán designadas por aquélla, sin contar con la opinión de los docentes.

El beneficiado de la SI Catedral, D. Rafael Salguero Rodríguez¹⁵, quien había accedido a la Dirección a mediados de 1922, desempeñó sus funciones hasta comienzos del curso académico 1925/1926. D. José Molina Fernández sería elegido para ocupar el cargo de Subdirector un mes antes del fallecimiento de aquél. Desde la muerte del Sr. Salguero se pensó como principal candidato en D. Manuel de Falla, pero ninguna de las visitas efectuadas al maestro gaditano surtió el efecto esperado. Realizadas nuevas gestiones, se reconocía la necesidad de contar con un nuevo Director, pensándose en visitar a D. Ángel Barrios Fernández, quien accederá al cargo el 18 de abril de 1928, tomando posesión en un acto público celebrado el 15 de junio en el Palacio de Carlos V.

A comienzos del curso 1928/1929 comenzaba a fraguarse la tercera disposición legal del RCMDG, refrendada el 13 de diciembre de 1928. La aprobación de un nuevo Reglamento para el profesorado fue uno de los primeros logros del nuevo Director.

Desde su fundación, el RCMDG se ha caracterizado por la organización de actividades artísticas de carácter regular y extraordinario. Las regulares se resumen en la celebración de los actos de Apertura de curso y en la realización de funciones religiosas y veladas artísticas en honor a Santa Cecilia, mientras que las extraordinarias

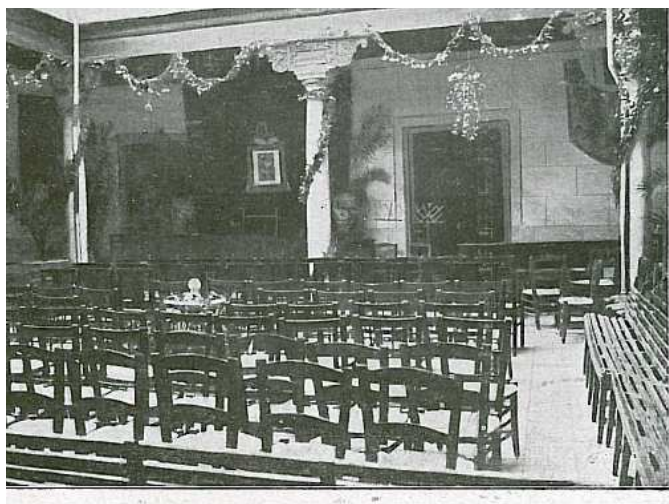
¹⁴ La validez académica de los estudios superiores del centro malagueño no se producirá hasta el período de transición entre el final de la Dictadura de Primo de Rivera y el comienzo de la Segunda República.

¹⁵ D. Rafael Salguero Rodríguez (Santa Fe, Granada, 1875-Granada, 1925). Estudió la carrera eclesiástica en el Seminario de nuestra ciudad. Ordenado sacerdote, accedió por oposición a las plazas de Maestro de Capilla de la Catedral de Málaga y de la Catedral de Granada, cargo éste último que desempeñó hasta su fallecimiento. “En Granada simultaneó la dirección de la capilla de música y la composición de obras religiosas destinadas al culto en la catedral (sic) con la dirección del Conservatorio Victoria Eugenia, en donde enseñó armonía y composición” (véase, CASARES, E. (dir. y coord.). (1999). *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana* (Vol. 9). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p. 597).

incluyen la convocatoria de concursos, la celebración de veladas y conciertos y la organización de actos y homenajes a personalidades del mundo de la música y la realeza.

Recién instaurada la Dictadura, tenía lugar el Acto de apertura del curso académico 1923/1924, celebrado el 6 de octubre, en el patio del centro.

PATIO DEL CENTRO, ENGALANADO PARA
CELEBRAR UNA FIESTA



Granada, Archivo Histórico del RSCMG (Secretaría)¹⁶

El Director-Técnico fue el encargado de preparar el programa, contando con el Sr. Fernández de Córdoba para el Discurso de apertura. Antes de la interpretación del “Coro final” por las alumnas de la asignatura de Canto, se procedió a la entrega de los diplomas a los alumnos premiados, recibéndolos de manos del Presidente-Fundador, quien cerrará el solemne acto declarando oficialmente inaugurado el curso 1923/1924.

A principios de 1925, se celebraba una velada en honor a SS MM los Reyes: “Solemne, llena de atractivos, un completo acierto, resultó ayer tarde la solemne fiesta literario-musical, en Cervantes, velada en honor de los Reyes de España, organizada y llevada a feliz realización por el Real Conservatorio Victoria Eugenia, [...]. A los acordes de la Marcha Real, que el público escuchó respetuosamente de pie, se levantó el telón, y apareció bajo dosel un busto del Rey don Alfonso

sobre severo pedestal, y al fondo la bandera española. Flores y ramajes, al pie del trono”¹⁷. Al final del evento “[...] hubo nutridos aplausos, justas ovaciones, y el selecto auditorio, en el que se veían las más distinguidas familias de nuestra aristocracia, salió muy satisfecho de la fiesta”¹⁸.

A comienzos del curso 1927/1928, se acordaba que para la celebración de la Festividad de Santa Cecilia se realizara una velada solemne, a ser posible en el Teatro Cervantes. La decoración volvió a cuidarse al máximo detalle, con un palco escénico adornado con plantas y una imagen de la Santa al lado izquierdo, exornada con rosas y crisantemos, junto a una lira de flores. La velada se desarrolló en dos partes, en las que se interpretaron composiciones musicales y obras declamadas por alumnos y profesores.

VELADA DE SANTA CECILIA
(TEATRO CERVANTES)



Granada, Archivo Histórico de la Casa
de los Tiros (Hemeroteca)¹⁹

Durante el curso 1930/1931 se celebraba en el coliseo de la Plaza de los Campos una velada en honor a SM la Reina Victoria Eugenia. Atención especial merece la participación de las nuevas agrupaciones del Conservatorio: Orquesta, Coro, Ballet y Charlestón. Así, un trío de alumnos del RCMDG ofreció un cómico número del género

¹⁷ El homenaje a los Reyes. Los actos de ayer. *El Defensor de Granada*, sábado 24 de enero de 1925. Año XLVII, n° 23598, p. 1.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ “Grupos de artistas que tomaron parte en los diversos números que constituyeron el programa de la función que en honor de Santa Cecilia se celebró en el teatro Cervantes. Todos los artistas, músicos y actores, fueron muy felicitados por su trabajo, en el cual se destacó como notabilísima concertista de guitarra la niña Lucía Mirapaix” (véase, La fiesta de Santa Cecilia. *Granada Gráfica*. Noviembre de 1927. Fotos: Torres Molina. Año XII, p. 19).

¹⁶ *Album-Periódico dedicado a D. Isidoro Pérez de Herrasti, Excmo. Sr. Conde del Padul* (1924). Granada: Real Conservatorio “Victoria Eugenia”, p. 11.

“charlestonesco”. Además, la interpretación de un *apropósito* sirvió para que se lucieran en escena actores de las clases de Declamación, así como la Orquesta y coros del centro, dirigidos por el maestro Barrios²⁰. El número cumbre del evento fue la representación de la escena primera, acto tercero, de “Aben Humeya”. Todos los intérpretes recibieron felicitaciones y aplausos, flotando en el ambiente el recuerdo de una gran velada.

VELADA DE LA REINA “VICTORIA EUGENIA”
(COLISEO DE LA PLAZA DE LOS CAMPOS)



*Granada Gráfica*²¹

La UGR y el RCMDG han trabajado unidos desde *los años veinte*, en lo que a colaboraciones interinstitucionales se refiere. D. Ángel Barrios Fernández, Profesor de la Universidad Literaria de Granada y Director del RCMDG, recibió autorización para acordar, concertar y ejecutar “[...] cuanto sea preciso para que este Centro camine en materia musical y su enseñanza, en un todo al unísono con aquella”²². A raíz de ello, el Director del centro presentaba un proyecto para dar conferencias literario-musicales en el

Paraninfo de la UGR, siendo aprobado por unanimidad el 13 de diciembre de 1928.

D. Ángel Barrios, Profesor y Director del Conservatorio y Profesor de Música de la Universidad, organizó un concierto en la UGR en el mes de mayo de 1929. El evento se abrió con la disertación de D. Francisco Soriano Lapresa, Profesor de la Facultad de Letras de la UGR, quien realizó una breve conferencia con el título “La Música y las Universidades”. La parte musical estuvo a cargo de artistas pertenecientes al RCMDG.

Año y medio después, en la cátedra de Música de la UGR, y también bajo la dirección de D. Ángel Barrios, tuvo lugar el acto inaugural del curso 1930/1931 en la Universidad, en el que actuaron como intérpretes, además del violinista Sr. Giménez, cuatro profesoras del RCMDG (señoritas Iglesias, Lustau, Bustamante y Agudo), y el Coro mixto de la UGR y la Escuela Normal de Maestras. El Discurso inaugural volvió a estar a cargo del Sr. Soriano Lapresa, Profesor del Conservatorio y de la Universidad.

Los señores miembros de la Junta de Patronato siguieron luchando por la futura consecución de la validez oficial de los estudios realizados en el Conservatorio. Durante la Dictadura se hicieron multitud de gestiones para el logro del citado mérito. De entre ellas, destacan las continuas peticiones de subvención al Ayuntamiento y Diputación de Granada, el intercambio de correspondencia con la Dirección General de Bellas Artes y las visitas oficiales efectuadas al Excmo. Sr. D. Joaquín Pérez del Pulgar²³, Conde de las Infantas. Pero la falta de apoyo institucional y el escaso interés de las corporaciones, influirán en el retraso de la consecución de la validez hasta finales de *los cuarenta*.

Nuestro centro de enseñanza continuó situado en su sede inicial, c/Arandas, 11. Los recursos materiales seguían siendo insuficientes para el desarrollo de las actividades para las que fue creado. La necesaria recepción de instrumentos, partituras, etc., a modo de donación o compra, se

²⁰ La mencionada obra contenía una serie de villancicos de D. Ángel Barrios, si bien, durante la velada, bellos coros de pastoras interpretaron otras piezas del mismo género y autor (véase, La velada del Conservatorio Victoria Eugenia. En Isabel La Católica. *El Defensor de Granada*, miércoles 24 de diciembre de 1930. Año LI, nº 27268, pp. 1-2, 2).

²¹ “Alumnos del Real Conservatorio Victoria Eugenia, que celebraron una gran velada artística en el teatro Isabel la Católica” (véase, El Conservatorio. Foto: Torres Molina. *Granada Gráfica*. Enero de 1931. Año XVI, p. 18).

²² Acta de la Junta de Patronato, de 13 de diciembre de 1928. *Libros de Actas del RCMDG (1922-1934)*, pp. 97-98.

²³ Joaquín Pérez del Pulgar y Campos. Natural de Granada, el Sr. Conde de las Infantas será nombrado Director General de Bellas Artes por SM Alfonso XIII (véase, RD de 21 de octubre de 1925).

convirtió en uno de los objetivos de la Junta de Gobierno.

Las principales subvenciones recibidas en el seno del RCMDG provinieron de las corporaciones granadinas (Excmo. Ayuntamiento y Excmo. Diputación Provincial), si bien, el Estado, a través de la Dirección General de Bellas Artes, aportó también su pequeño granito de arena para el sostenimiento económico del Conservatorio²⁴.

Las asignaturas impartidas durante estos años fueron las siguientes: Armonía, Canto, Clarinete, Declamación, Estética e Historia de la Música, Flauta, Guitarra, Piano, Solfeo, Transportación, Violín y Violonchelo. Relacionándolas entre sí con las materias implantadas en la Regeneración, desaparece la asignatura de Bandurria y se instauran las enseñanzas de Clarinete, Estética e Historia de la Música, y Transportación.

Los exámenes se realizaban ante un Tribunal de tres miembros, constituido por el Director de Estudios (para la sección de Música) y por el Vocal-Inspector (para la sección de Declamación), así como por dos profesores del centro, nombrados por aquél. Los miembros de la Junta de Gobierno podían asistir a la celebración de los mismos.

Las convocatorias de los exámenes de Concurso se aprobaban por la Junta de Patronato, haciéndose públicas en el Tablón de anuncios. A partir del curso 1925/1926 sólo se convocarán concursos en las asignaturas de Solfeo (4º), Violín y Piano (5º y 8º), otorgándose diplomas en las categorías de Honor, Primero y Segundo premios²⁵.

A las tres categorías de profesores establecidas en el Conservatorio (numerarios, auxiliares y honorarios), se añade la de docentes supernumerarios. El auge de profesores supernumerarios se produjo tras el nombramiento de D. Ángel Barrios como Director del centro. La razón principal para llevar a cabo estos nombramientos fue la posibilidad de que los señores profesores

formaran parte del proyecto de creación de la Orquesta del RCMDG, en colaboración con la Universidad. La figura del Profesor en prácticas se incluirá en el grupo de profesores auxiliares y en el ámbito de su función docente.

Los procedimientos para ocupar una plaza en el cuadro docente del RCMDG se establecían según las directrices acordadas por la Junta de Patronato. Los sistemas de acceso a un puesto de Profesor fueron los de Concurso-oposición y Libre designación. A partir del curso 1924/1925, se confirmaba la obligatoriedad de aprobar un Concurso-oposición, publicando con anterioridad el programa de examen de la especialidad.

A comienzos del curso 1924/1925, el profesorado comenzaría a recibir el pago de una pequeña retribución mensual en contraprestación por su trabajo, con arreglo a su asistencia y previa firma presencial de cada docente. La falta de asistencia a clase de los profesores sería motivo de amonestación eventual por parte de la Junta de Gobierno.

La realización de un examen de Ingreso era requisito indispensable para acceder a los estudios en el RCMDG²⁶. Estaban exentos de realizar dicha prueba los alumnos que presentaran un certificado en el que constase haber aprobado el referido examen en cualquier otro centro docente (no necesariamente de Música y Declamación) de España.

Durante el curso académico 1923/1924, el RCMDG contó en sus aulas con 198 alumnos, 6 más que el total de los que cursaron estudios durante la Regeneración (192), siendo la cifra más alta la reflejada en el curso 1927/1928, con 248 alumnos. La cota máxima de matrícula corresponde a la asignatura de Solfeo, seguida de Piano y Violín. Los datos mínimos se relacionan con las asignaturas de Violonchelo, Flauta y Clarinete, muy por debajo de materias tales como Armonía, Transportación y Estética e Historia de la Música. Destaca el alto número de matrícula en Canto y Declamación.

La edad y el sexo del alumnado son aspectos sujetos a las circunstancias sociales vividas a lo largo de la *década de los veinte*. La gran mayoría

²⁴ La primera ayuda institucional se recibió en 1927, mientras que la primera subvención del Estado no se ingresó hasta el año 1929, ascendiendo su importe a 6.000 ptas., 500 menos que en el ejercicio siguiente.

²⁵ Desde el curso académico 1929/1930, los alumnos libres pudieron optar a la realización de dichos exámenes, siendo requisito indispensable la obtención previa de la calificación de Sobresaliente.

²⁶ La mencionada prueba comenzó a efectuarse a partir del curso 1927/1928, y el total de alumnos que la realizaron, hasta 1931, fue de 158.

proviene de Granada, siguiéndole los estudiantes venidos de Jaén, Málaga y Almería. Madrid se convierte en la quinta provincia que nutre de alumnos al RCMDG, siendo el alumnado femenino el que predomina, en un porcentaje mayor al 75%, sobre los discentes masculinos.

4. CONSIDERACIONES

En septiembre de 1923, España fue testigo del Manifiesto y Golpe de Estado del General Primo de Rivera. El normal desarrollo de la vida cotidiana del RCMDG fue la característica principal durante los años de la etapa del *Directorio Militar*, mientras que los acontecimientos culturales acaecidos en nuestra ciudad en el período del *Gabinete Civil* corrieron paralelos a las actividades artísticas organizadas en el seno de la entidad. Pero el impulso de los primeros años de la Dictadura se vino abajo a comienzos de 1929, con el duro revés sufrido a raíz de una depresión bursátil, a nivel internacional. La posterior evolución negativa de los indicadores económicos vino acompañada de una crispación social que influyó directamente en la organización institucional del RCMDG.

El papel ejercido por el Excmo. Sr. Presidente, D. Isidoro Pérez de Herrasti, principal mecenas de la institución, siguió siendo fundamental para la supervivencia del centro. Además de las donaciones patronales, las vías adicionales de ingresos fueron las escasas e insuficientes subvenciones recibidas de las corporaciones granadinas, amén de por el MIPBA. Las retribuciones del Personal técnico provenían de las subvenciones públicas, pero las donaciones del Sr. Pérez de Herrasti ayudaron a que los profesores pudiesen percibir unas pequeñas gratificaciones para mejorar su maltrecha economía.

La vida artística tendrá su fiel reflejo en la celebración de veladas y conciertos por parte de estudiantes y profesores del centro. Dichas actuaciones se realizaban en los salones y patios del Conservatorio, aunque en ocasiones, y por la naturaleza del evento, se celebraban en diferentes teatros de la ciudad, sirviendo de importante estímulo hacia los alumnos, así como de esparcimiento y apego de la sociedad hacia nuestra entidad.

A finales de *los años veinte*, la colaboración entre el RCMDG y la UGR recibió un importante

impulso institucional, destacando la presencia de autoridades académicas en los actos de apertura, veladas y conciertos organizados por ambas entidades, así como el nombramiento de profesores de la Universidad para ocupar cargos relevantes en el organigrama del Conservatorio. La Junta de Patronato se apoyaba en la institución universitaria granadina para la obtención del necesario prestigio académico, al igual que ocurría con entidades representadas por autoridades civiles y militares de la ciudad.

Las relaciones extra-académicas se reflejan en la participación de nuestro centro de enseñanza en diversos ámbitos de la sociedad y la cultura de Granada, manteniendo vínculos estrechos con medios de prensa, congresos religiosos, instituciones políticas y entidades musicales. El Conservatorio se caracterizaba así no sólo por su adhesión en aquellos actos oficiales que requerían su presencia, sino también por el apoyo expresado hacia personas y entidades que fueran objeto de actos y homenajes institucionales.

El modo de proceder para el intento de consecución de la validez académica se resume en la buena voluntad ofrecida por sus gestores y profesores, procurando poner en práctica las disposiciones recogidas en los textos legales vigentes para el RCMDM. A nivel político, se establecieron vías de comunicación mediante contactos eventuales con personalidades granadinas de reconocido prestigio, sin conseguir el efecto esperado.

La cuestión del perfil profesional es un aspecto fundamental relacionado con el desarrollo de las competencias docentes. La falta de los reglamentos de régimen interior nos impide conocer con exactitud las tareas encomendadas a los señores profesores. La apelación a la competencia debida de las personas que ejerciesen los fines de carácter educativo para los que eran contratados, se convirtió en exigencia primordial por parte de la Junta de Patronato. En caso contrario, los nombramientos serían automáticamente revocados por el citado órgano de gobierno.

Las condiciones de matrícula y enseñanza siguieron las pautas establecidas en los textos normativos para el Conservatorio de Madrid. No obstante, la existencia de modalidades diferentes influyó en el desarrollo del currículo en el centro

granadino. Durante la Dictadura, el RCMDG ofertó una triple modalidad de enseñanza (libre, no oficial y oficial), a pesar de que en el seno del RCMDM, desde el 11 de septiembre de 1911, ya existía la equiparación de la modalidad no oficial con la de la enseñanza libre.

Las calificaciones negativas solían evitarse, en beneficio de las positivas, y más concretamente, de las de máximo rango. El requisito indispensable de la acreditación de la más alta calificación para la consecución de diversos fines (obtención de matrícula gratuita, expedición del Diploma acreditativo y presentación al examen de Concurso), pudo influir en el alto número de sobresalientes otorgados durante estos años.

La proximidad geográfica justifica el hecho de que la gran mayoría de alumnos provengan de Granada, y de que algunos estudiantes lo hagan desde otros rincones de Andalucía y España, lo que denota la notoria necesidad de sus familias en establecerse en aquellas provincias en las que poder desarrollar alguna actividad profesional que les permitiese sobrevivir, costeadando a su vez los estudios de sus hijos.

Los *felices años veinte* influyeron en el proceso de asentamiento del RCMDG, hasta que el crédito del nuevo Régimen comienza a perder valor, abriéndose paso a una nueva etapa de ilusiones y esperanzas en la historia de España: la Segunda República.

5. BIBLIOGRAFÍA

CARO, D. (2004). La Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). En PAREDES, J., (coord.). *Historia contemporánea de España*, 2: Siglo XX (4ª ed.). Barcelona: Ariel.

CASARES, E. (dir. y coord.). (1999). *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana* (Vol. 9). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

DE DIEGO, E.; MAQUEDA, C. y MARTÍNEZ, E. (1999). *Atlas histórico de España*, II. Madrid: Istmo.

DELGADO, F. (2003). *Los Gobiernos en España y la formación del músico*. Tesis doctoral inédita. Sevilla: Universidad de Sevilla.

FUSI, J. P. y PALAFOX, J. (1998). *España: 1808-1996. El desafío de la modernidad* (4ª ed.). Madrid: Espasa.

JOVER, J. M. (1990). La crisis de la monarquía parlamentaria. En UBIETO, A.; REGLÁ, J.; JOVER, J. M. y SECO, C. *Introducción a la Historia de España* (18ª ed.). Barcelona: Teide.

Libros de Actas del RCMDG (1922-1934).

LÓPEZ MARTÍNEZ, M. (1990). Granada (1930-1931). De la Dictadura a la República. En *Historia contemporánea de Granada* (col.), 1. Granada: Imprenta T. E.

MANUEL CAMPOY, A. (1980). El arte andaluz: siglos XIX y XX. En GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. y DE COCA CASTAÑER, L. (dirs.). *Historia de Andalucía*, 8: La Andalucía Contemporánea, 1868-1981. Barcelona: Cupsa y Planeta.

PÉREZ GUTIÉRREZ, M. (2000). *El universo de la música*. Madrid: Musicalis.

PRO, J. y RIVERO, M. (1999). *Breve Atlas de Historia de España*. Madrid: Alianza.

VIÑES, C. (1985). Granada, 1932-1982. En TITOS, M.; VIÑES, C. y GAY, J. C., *Medio siglo de vida granadina. En el cincuentenario de Ideal (1932-1982)*. Granada: Universidad de Granada.

LA HIPÓTESIS DE ANTOINE HENNION SOBRE EL ORIGEN DE LA DISCUSIÓN ACERCA DE LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA BARROCA: LA EXISTENCIA DE UN “TIEMPO MUSICAL FECHADO”. EL ESTUDIO DE ESTA HIPÓTESIS EN LA INTERPRETACIÓN DE J. S. BACH.

Isabel Gutiérrez Blasco

Investigadora especializada en Psicología de la música, pianista y musicóloga

RESUMEN

Hennion explica el rechazo contra las interpretaciones informadas históricamente de la música barroca a través de su hipótesis de la existencia de un “tiempo musical fechado”. Su argumentación se centra en las diferencias en la concepción del ritmo y del tempo, y las convenciones rítmicas de la práctica interpretativa tradicional y las del “estilo de obertura francés”. Musicólogos como Neumann han negado que el “estilo de obertura francés” pueda aplicarse a la interpretación de la música de J.S. Bach. Aquí se estudiará si las diferencias entre las distintas concepciones de la interpretación de la música de Bach permiten mantener la hipótesis del “tiempo musical fechado”.

1. INTRODUCCIÓN

Nadie puede discutir que la obra de Johann Sebastian Bach tiene hoy día una enorme vitalidad. Su música es con frecuencia interpretada en las salas de conciertos de todo el mundo y ha sido grabada en su totalidad en múltiples ocasiones. Músicos profesionales, estudiantes y aficionados la han estudiado. Pero lo que hoy día sigue discutiéndose es cómo interpretarla. Y este debate hay que englobarlo en uno más general sobre la interpretación de la música barroca. En este trabajo se pretende estudiar la hipótesis planteada por Antoine Hennion¹ sobre el origen de las distintas posturas que se han planteado a la hora de interpretar la

música barroca, y más concretamente de cómo pudo surgir un rechazo al estudio de las fuentes de la época por parte de la mayoría de los intérpretes del siglo XIX y XX. El aspecto de la música barroca que Hennion utiliza para explicar su idea del “tiempo musical fechado” es el ritmo. Como se verá, este autor se basa en las convenciones rítmicas del llamado “estilo de obertura francesa” (Hennion, 2002). Sin embargo, musicólogos como Frederick Neumann han negado que este estilo, y por tanto sus convenciones rítmicas, pueda aplicarse a la interpretación de la obra de Bach. La cuestión que se pretende resolver aquí es si la teoría de Hennion sobre la existencia de un “tiempo musical fechado” seguiría siendo posible aún con las objeciones que se han planteado a la interpretación de Bach basada en las convenciones del llamado “estilo de obertura francesa”.

2. HISTORIA DE LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA BARROCA

Hasta finales del siglo XVIII la interpretación musical estaba centrada fundamentalmente en las nuevas composiciones y no se esperaba que éstas fuesen a interesar en el futuro (Weber, 1992, citado por Sherman, 1998). Los cambios sociales y económicos que se produjeron desde entonces hicieron que aumentase el público de los conciertos al incorporarse a éste las clases medias (Weber, 1975, citado por Sherman, 1998). La nueva conciencia histórica de esta época, contribuyó a que surgiese la idea de un canon de las obras maestras en la música convirtiendo a Beethoven y otros compositores en clásicos. Además se extendió una nueva concepción de la “obra” musical. Hasta entonces la pieza musical era considerada como un acto de interpretación, como el soporte de un texto, o como una parte funcional de un evento social o religioso. Pero el concepto de “obra” musical hacía de la pieza de música algo autónomo, duradero y una obra de arte integral (Goehr, 1992, citada por Sherman, 1998). Y este concepto es el que conduce a que a los intérpretes se les pida que sean fieles a las obras musicales. De ahí, a intentar interpretar la obra según las intenciones del compositor sólo había un paso y más si se tiene en cuenta la progresiva división entre compositores e intérpretes que se produce. Si las llamadas a honrar las intenciones del compositor por parte de

¹ Antoine Hennion se doctoró en sociología con un trabajo sobre la “mediación musical” en la École des Hautes Études en Sciences Sociales. Actualmente es investigador en el Centre de Sociologie de l’Innovation (CSI) y profesor en la École des Mines de Paris y la École des Hautes Études en Sciences sociales y la École Normale Supérieure.

los intérpretes ya se encuentran en el siglo XV, no son comunes hasta el siglo XIX, y no se hacen dominantes hasta el siglo XX (Bowen, 1993, citado por Sherman, 1998).

Llegados al punto de que se acepta de modo general que hay que ser fieles a las intenciones del compositor algunos músicos deciden que, por tanto, el siguiente paso es el de tocar la música de cada compositor utilizando los instrumentos y los estilos interpretativos de su época. Sin embargo, esta afirmación, a pesar de ser la deducción lógica inmediata a la voluntad de ser fiel a las intenciones del compositor, no fue seguida por la gran mayoría de músicos del siglo XIX. En opinión de Sherman esto pudo deberse a dos cuestiones: la primera pudo ser la creencia de que las obras musicales poseían una esencia intemporal, sin relación con la época en la que fueron creadas, y de que por tanto no dependían de las prácticas interpretativas de cada época; y la segunda, la fe en el progreso que se vivía en esa época, por la que muchos músicos creían que podían servir mejor a cualquier obra musical y compositor usando los últimos instrumentos (Sherman, 1998).

Hasta el siglo XX no se produjo un cambio de actitud que pudo deberse a múltiples causas como la pérdida de la fe en la vida moderna y el progreso tecnológico (Heilboner, 1994, citado por Sherman, 1998), la influencia en la historiografía y la hermenéutica de actitudes modernas. Estas ideas pudieron hacer dudar de que los modernos instrumentos y estilos de interpretación supusiesen realmente mejoras (Sherman, 1998). Según Robert Morgan esto se acentuó con la aparición tras la I Guerra Mundial de estilos musicales de composición radicales. Su alejamiento de la música hecha hasta entonces contribuyó en su opinión a que se sintiese que la música del pasado no podía seguir formando parte de la tradición viva y por tanto ser tocada en el estilo habitual, sino que debían ser tocadas como en el pasado para ser preservadas mejor (Kenyon, 1988, citado por Sherman, 1998). Con el paso del siglo XIX al XX comenzaron a aparecer con regularidad intentos de interpretaciones históricas. A lo largo del siglo XX estos intentos fueron cada vez más numerosos e importantes. A esto contribuyeron las nuevas tecnologías de grabación y difusión de la música, consiguiendo un mayor público y una

mayor influencia. Pero hasta las décadas de 1960 y 1970 estas interpretaciones no consiguieron una visibilidad comercial con la que se difundieron hasta llegar a ser conocidos como el “movimiento de música antigua”. En las décadas de 1980 y 1990 consiguieron las mayores ventas de grabaciones de Bach, Händel, e incluso Beethoven, y algunos de sus intérpretes consiguieron que la música medieval y renacentista tuviera la mayor audiencia que nunca se había logrado para este tipo de música (Sherman, 1998).

El movimiento de música antigua convive con una corriente mayoritaria de interpretación. Ya en el siglo XIX se comienzan a interpretar obras de los siglos XVII y XVIII, pero con todos los elementos de entonces: los instrumentos (el piano, la orquesta sinfónica), las técnicas de interpretación (fraseos, dinámicas, agógicas, concepciones del ritmo, sonoridades,...). Sin plantearse la diferencia que existía entre como interpretaban esa música y lo que de ella se decía en los escritos de los siglos pasados optaron por la “revisión sistemática: la adaptación unilateral de esa música, reducida así a sus solas “notas”, a la manera moderna en la que se podía tocar” (Hennion, 2002, p. 40). Pero esta actualización del repertorio antiguo condujo a dos soluciones opuestas que interpretaban a la manera moderna las partituras: por una parte las revisiones, “en la efervescencia romántica de transcribir alegremente el texto antiguo; y por otra parte la limitación estricta a las notas escritas, y por tanto desdeñando todos aquellos aspectos musicales que no se pueden escribir o que no se escribían entonces” (ornamentos, desigualdades, convenciones notacionales distintas a las actuales,...) (Hennion, 2002, p. 40). Harnoncourt describe perfectamente este proceso:

Para decir las cosas con sencillez, durante decenios hemos leído y ejecutado con toda la buena fe las convenciones de la época de Brahms. De ello han resultado dos concepciones fundamentalmente diferentes, extremas, fundadas en los mismos presupuestos, es decir, paradójicamente en el mismo estado de ánimo: ya se le hayan añadido las indicaciones “faltantes” (matices, expresión, tempi, efectivos instrumentales), ya se haya

tocado simplemente lo escrito de manera “auténtica” y “objetiva”. Nuestra meta debe consistir, en cambio, en descubrir lo que significa la notación (Harnoncourt, 1985, citado por Hennion, 2002, p. 41).

Frente a la interpretación tradicional, ya sea en su vertiente romántica o en su vertiente “modernista”, ambas antimusicológicas, los nuevos músicos barrocos pretenden “historizar” ese repertorio. No se apoyan en el gusto del público actual, como los primeros, sino que adoptan una posición musicologista, es decir, que amplían el enfoque musicológico a la práctica musical (Hennion, 2002, p. 41).

En los últimos años la confrontación entre ambas corrientes se ha suavizado al adoptarse posturas menos defensivas, lo que ha permitido un intercambio de opiniones más fructífero. Incluso algunas cuestiones propias de la interpretación histórica están influyendo hoy día en la corriente tradicional. Sherman clasifica las críticas contra el movimiento de música antigua en tres tipos: las que ponen en cuestión la posibilidad de conseguir la autenticidad histórica, los que cuestionan si ésta es deseable y los que se preguntan por las motivaciones de los intérpretes (Sherman, 1997, citado por Sherman, 1998). Las respuestas dadas a estas cuestiones siempre están influenciadas por las prioridades y creencias estéticas, y no simplemente por las demandas de la propia música. Sólo en el caso de la música barroca francesa se acepta de modo mayoritario que con las prácticas históricas se logran mejores interpretaciones. Para el resto de la música abordado por la corriente de música antigua la discusión continúa. Se han denunciado a veces usos selectivos de las evidencias históricas para lograr un estilo más próximo al gusto moderno, o también el que algunos se alzasen como “la voz de la historia” (Sherman, 1998). Pero para Hennion los intérpretes tradicionales se han visto atrapados en una polémica con los “barroquistas” en la que para justificarse se apoyan en los progresos técnicos, en el gusto del público actual, o en la “descalificación irónica de los trabajos musicológicos”, a falta de la coherencia de su discurso al rechazar “el precepto de fidelidad a los textos antiguos” (Hennion, 2002, pp. 41-41, 49, 52-60).

Sobre cómo acabará el debate entre la corriente mayoritaria y el movimiento de música antigua sólo se pueden hacer especulaciones. Según Goehr, entre el legado de este último movimiento estará el de haber dado a la vida musical moderna un concepto alternativo a la “obra” musical surgido en el siglo XIX (Goehr, 1992, citado por Sherman, 1998).

3. LA HIPÓTESIS DE ANTOINE HENNION SOBRE EL ORIGEN DE LA DISCUSIÓN ACERCA DE LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA BARROCA: LA EXISTENCIA DE UN “TIEMPO FECHADO”.

Las explicaciones más comunes que se han dado a porqué los intérpretes tradicionales han rechazado desde el siglo XIX la utilización de la información proporcionada por las fuentes antiguas a la hora de interpretar la música creada en épocas pasadas eran las del progreso en la construcción de los instrumentos musicales y la de la necesidad de acercar esa música al público contemporáneo. Estas ideas formaban parte del discurso de los propios intérpretes tradicionales desde un principio. La concepción de la pieza musical como obra de arte integral, autónoma y duradera llevó a que se llamase a la fidelidad a la obra y a las intenciones del compositor. Sin embargo, para conseguir esa fidelidad no se reclamaba el estudio de las fuentes antiguas y de las prácticas interpretativas antiguas. En su lugar se apelaba a elucubraciones sobre lo que los compositores del pasado podían haber hecho con los medios de los que ellos disponían (instrumentos “perfeccionados”, grandes orquestas, ...) para impresionar al público de la época. Estos argumentos pueden que no hiciese falta justificarlos en la sociedad del siglo XIX, sin embargo hoy siguen siendo mantenidos por muchos músicos a pesar de haberse demostrado incoherentes. En las divagaciones del tipo de “Bach aprovecharía los medios de hoy para interpretar su música”, “con los estilos interpretativos modernos podemos hacer más comprensible su música”, “con un piano se pueden hacer escuchar mejor cada una de las voces de sus fugas”, parece subyacer la idea de que las obras musicales, en especial las obras que hoy se consideran obras maestras, fueron creadas al margen de su tiempo histórico. Esta idea encaja

perfectamente con la concepción romántica del genio. Sin embargo hoy día, tras el desarrollo de las ciencias sociales, esa idea es imposible de mantener. Ningún compositor escribe música para instrumentos que no existen en su tiempo. En definitiva, que los análisis que se habían hecho hasta el momento no tenían en cuenta que la música para existir necesita de unos medios indispensables. Y esto es lo que diferencia el modo en que Antoine Hennion analiza el origen de la divergencia entre las corrientes de interpretación de la música barroca, y en particular de cómo pudo originarse un rechazo a las indicaciones sobre cómo interpretar esa música en las fuentes antiguas. Para Hennion existe un “paralelismo entre la mediación musical, como modelo de la construcción colectiva de un objeto, y el modelo simétrico propuesto por el análisis social de las artes visuales” (Hennion, 2002, p. 16). En las artes visuales el objeto estable puede hacer desaparecer a sus mediadores, pero en la música el problema es justamente el contrario.

La música choca con problemas para definir su objeto, imposible de fijar materialmente. Obligada una y otra vez a hacer que aparezca, acumula intermediarios, intérpretes, instrumentos y soportes, necesarios para su presencia en medio de músicos y oyentes. Continuamente se reforma, vasta teoría de mediaciones en acto (Hennion, 2002, p. 15).

La partitura no es depositaria de toda la información necesaria para hacer revivir una obra. Hay muchas cuestiones que aprender sobre el significado de las notaciones, ritmos, *tempi*, fraseos, ornamentaciones, sonidos,... antes de poder interpretar la música escrita en la partitura. Y todas esas cuestiones han cambiado a lo largo de la historia y los tratados antiguos lo demuestran. Hennion pone de relieve que lo que la interpretación clásica ha impuesto (*tempi* lentos, vibrato unido, ejecución ligada y continua, notas iguales,...) parece una oposición sistemática, más inconsciente que intencional, a lo que en los tratados se dictaba (Hennion, 2002, p. 49). Y aunque el debate técnico está ahí, y es claro, éste no hace más que enmascarar el verdadero problema. ¿Por qué las reacciones son tan fuertes frente a los ritmos desiguales, los ornamentos

barrocos, la articulación no ligada continuamente,...? No se trata de una imposibilidad de aprender a hacerlos, sino de una negativa, porque todo ello es muy diferente del cuerpo musical en el que el músico y el oyente se han formado y en el que viven (Hennion, 2002, p. 61). Así la interpretación propuesta por Antoine Hennion a la disputa barroca es la siguiente:

Las reivindicaciones de los siglos XIX y XX no son el resultado de errores de lectura; al contrario, los errores de lectura han sido explotados por músicos que se han aprovechado de la evolución paralela de la música y la notación para aclimatar un repertorio antiguo a un tiempo musical moderno distinto del de los siglos XVII y XVIII, y que no podía tolerar la desigualdad. La hipótesis de un **tiempo musical fechado, especie de fondo común objetivado**, que A. Schaeffner llama lindamente “la sociedad de los músicos”, **en el cual un período extrae los elementos mínimos de sus ritmos**, es fácil de formular y no puede ser refutada (en cambio, tampoco aporta gran cosa) si sólo se afirma de cualquier evento. El interés del ejemplo barroco consiste en hacer surgir una prueba tangible de su realidad. **A través de la resistencia feroz de los intérpretes modernos a una pulsación diferente que la suya, él ofrece la rara ocasión de manifestar la fuerza de ese recorte del tiempo que arrastramos sin darnos cuenta y que no es visible del modo en el que lo es la propia notación.** Sólo la violencia de las reacciones, primero ante los signos que no eran compatibles con él, luego ante los intérpretes que han apostado por el interés de ese otro tiempo, nos da una medida de la importancia del **marco temporal de base que proyectamos fuera de nosotros para volverlo a encontrar en la música, creyendo que es una propiedad que gustamos del exterior**² (Hennion, 2002, p. 62).

Quizá pueda ser también interpretada desde ese concepto de “tiempo musical fechado” expuesto por Hennion la frase que Beethoven escribió a Schott en una carta en 1826: “Nosotros difícilmente podemos seguir teniendo *tempi ordinari*, ahora que nosotros debemos seguir

² El resaltado en negrita es mío.

nuestra libre inspiración”³ (citado por Fallows, 1980, p. 678). Como ya se ha señalado antes, para Hennion la prueba de la existencia del “tiempo musical fechado” podría encontrarse en las diferencias en la interpretación del ritmo que se dan entre las distintas posiciones en la disputa barroca. Por eso, explica ampliamente las diferencias en las convenciones rítmicas entre la práctica interpretativa tradicional y las del “estilo de obertura francesa”. Sin embargo, Frederick Neumann y otros musicólogos han negado que este estilo francés y sus convenciones rítmicas puedan aplicarse a la interpretación de la obra de Johann Sebastian Bach. Lo que a continuación se trata de resolver es si puede seguir manteniéndose la idea del “tiempo musical fechado” si se estudia la interpretación del ritmo en la música de Bach.

4. EL ESTUDIO DEL *TEMPO* Y EL RITMO EN LA MÚSICA DE BACH.

Como ya se ha dicho previamente hoy se ha logrado una “reconstrucción” de las prácticas interpretativas del estilo barroco francés que nadie discute debido a que todos los tratados franceses coinciden en sus indicaciones. Sin embargo aún hoy se discute el modo en el que interpretar de una forma informada históricamente los estilos italiano y alemán. Pero sin duda, de todos los compositores barrocos de la época el que más atención recibe es J. S. Bach. Y esto se debe sin duda al interés que despierta su obra, pero también a que dejó muy pocas cosas escritas. A pesar de que durante la Ilustración muchos compositores, influidos por el interés enciclopedista de organizar el corpus de conocimientos y experiencias musicales de forma sistemática y racional, Bach no contribuyó con aportaciones personales en este tipo de recopilaciones de información. Su hijo C. P. E. Bach contó a Forkel que su padre apenas tenía tiempo para la correspondencia imprescindible. Es probable que esa fuese la razón de la escasez de documentos escritos por él. Robert Marshall cree que a esa falta de tiempo es posible que se debiese el que no participase en la corriente enciclopedista y no por un rechazo de la verbalización de los conceptos musicales (Marshall, 1989, p. 255).

Estudiar exclusivamente el *tempo* o el ritmo de la obra de un compositor sólo permite comprender un pequeño aspecto de su estilo. La interpretación de su música deberá estar basada en la conjunción de muy diversos aspectos: el fraseo, la articulación, la dinámica, la agógica, las sonoridades, el *tempo*, el ritmo,... “Apoyados unos en los otros, los elementos de la interpretación forman un sistema articulado del que se vuelve cada vez menos posible extraer según “su” gusto tal o cual aspecto, no tanto en virtud de la verdad musicológica cuanto por un efecto de desplazamiento de conjunto de la credibilidad musical” (Hennion, 2002, p. 54). Lo que se pretende aquí mostrar son algunas cuestiones generales sobre las investigaciones que se han llevado a cabo hasta el momento acerca de cómo dar con el *tempo* adecuado para las obras de Bach y por otra parte sobre el empleo de la desigualdad, de las *notes inégales* y sobre el empleo del *rubato*.

Robert Marshall propuso un estudio del vocabulario musical de Bach por la aportación que podía suponer para la comprensión de sus raíces intelectuales y en la tradición, de sus actitudes estéticas y de sus facetas como profesor, intérprete y compositor, además de proporcionar información de tipo práctico. Para su realización se basó en los documentos conservados de Bach, así como en las anotaciones contenidas en sus obras vocales, instrumentales y pedagógicas, tanto en los manuscritos autógrafos, como en las copias de alumnos o en las ediciones de su obra publicadas o preparadas mientras vivía. Los datos que presenta en su libro *The music of Johann Sebastian Bach* se basan en una compilación de unos mil términos, que aunque es muy amplia es todavía incompleta (Marshall, 1989, pp. 255-258).

Según las fuentes consultadas por Marshall aparecen cuarenta y cinco términos para indicar el *tempo*. Si se estudian se comprueba la indefinición que presentan según la concepción actual. Por ejemplo se encuentran indicaciones del tipo *Vivace è allegro* o *Allegro e presto*. Esto hace pensar que su uso estaba más relacionado con la caracterización propia de los afectos que con las indicaciones de la velocidad del pulso. Aún más si se tiene en cuenta que las indicaciones de *tempo* tienen su origen en el momento en que se deja de utilizar el sistema mensural.

³ La traducción del inglés de todas las citas que aparecen en el artículo son mías.

La gran mayoría de las indicaciones usadas por Bach son palabras italianas. Las pocas que aparecen en francés están usadas por Bach para enfatizar el carácter francés del género o el estilo de una obra. La mayoría de las indicaciones, y las más complejas y raras, aparecen en las obras escritas por Bach antes de c. 1710. Las cantatas de Mühlhause y la Toccata y Fuga en re menor son particularmente ricas en estas indicaciones poco frecuentes.

Estudiando estas indicaciones y como son combinadas Marshall llega a la conclusión de que para Bach hay una graduación básica que luego modifica. Ésta sería de más lento a más rápido: *adagio*, *largo*, *andante*, *allegro*, *vivace*, *presto*. De ellas el *tempo ordinario* sería el *allegro*.

Sin embargo este orden no está tan claro cuando se presentan en voces distintas pero simultáneas con indicaciones de *tempo* distintas, como *lento* y *adagio*, *allegro ma non tanto* y *allegro ma non presto*.

Esta graduación en el *tempo* no aparece de igual forma en todos los tipos de obras. En las obras vocales el afecto está más determinado por el texto, por lo que las indicaciones son más simples. Es en las obras instrumentales en las que se presentan las indicaciones más diferenciadas y extremas. Los *tempi* extremos aparecen sólo en las obras para teclado de los períodos anteriores a Weimar y en los primeros años allí. Mientras que las indicaciones más meticulosas y moderadas aparecen en sus últimas composiciones para conjuntos instrumentales durante los años de Köthen y Leipzig. También aparecen sólo en la música instrumental indicaciones como *dolce*, *cantabile* y *affettuoso*.

El estudio muestra lo ambiguo de las indicaciones de *tempo* y la necesidad de que se hagan más investigaciones del tema para poder llegar a más certidumbres (Marshall, 1989, pp. 263-270).

Todos los estudios realizados sobre el *tempo* en la época barroca ponen en relación las indicaciones del compás, los valores más pequeños escritos en la pieza, el afecto que pretenden expresar, el instrumento con el que se han de realizar, la articulación, el tipo de obra del que se trata en cada caso (las diversas danzas, las obras polifónicas,...) además de las indicaciones

escritas en la partitura si se encuentran (Badura-Skoda, 1990).

La relación entre el compás y el *tempo* es una herencia del sistema mensural, en el que los signos mensurales implican la duración de los valores mediante el *integer valor* (el pulso básico inalterable para cualquier obra) y por tanto el *tempo* de la obra. El principio del *integer valor* permaneció durante mucho tiempo y fue conocido después como *tempo giusto*, el *tempo* básico, ni rápido ni lento. Su pervivencia se explica por su relación con la naturaleza humana, en nuestros ritmos psicológicos como la respiración o el caminar. En las expresiones utilizadas hoy día podía corresponder a un rango entre *andante* y *moderato* (Neumann, 1993, pp. 44-45).

Otro de los aspectos que sobrevivió del sistema mensural fue la asociación de las duraciones de las notas a su escritura. Es decir, no se usaban valores largos para pasajes rápidos, y al contrario, valores cortos para pasajes lentos. Esto explica el porqué muchos compositores barrocos no indicasen con palabras el *tempo* que deseaban para cada pieza (Neumann, 1993, p. 45).

Uno de los alumnos de Bach y además un gran admirador del compositor, Johann Philipp Kirnberger en 1776 escribe una tabla de los compases y de sus significados y relación con el *tempo*. De forma general dice que los compases mayores como *alla breve*, 3/2 y 6/4 son más pesados y lentos que los compases como 2/4, 3/4 y 6/8, y éstos, a su vez, más lentos que 3/8 y 6/16. Para clarificar los *tempi* además, dice, que se utilizan términos como *largo*, *allegro*, y otros más matizados como *allegro assai*, *allegro moderato*, etc. (Neumann, 1993, p. 48).

Aunque los teóricos de la época hablan con frecuencia del *tempo*, normalmente sus indicaciones son muy imprecisas y no pueden ser traducidas en nuestros términos metronómicos. Sin embargo Johann Joachim Quantz dio como referencia un pulso básico de 80 pulsaciones por minuto (relacionándolo con el pulso humano). A partir de éste señaló mediante proporciones la relación entre el compás, la indicación de *tempo* y su equivalencia duracional. Así en un compás C el *allegro assai* equivaldría a 80 M. M. la blanca, el *allegretto* a 80 M. M. la negra, el *adagio cantabile* a 80 la corchea y el *adagio assai* a 80 la fusa

(Quantz, 1752, cap. 17, par. 49, citado por Neumann, 1993, pp. 49-50).

Pero en el caso de J. S. Bach la mayoría de su música no contiene indicaciones de *tempo*. Bach consideraba que los intérpretes serían capaces de deducir el *tempo* correcto de la indicación del compás, de las fórmulas rítmicas, de la elección y disposición de ciertos valores de las notas, del texto y de los títulos de los movimientos (si eran danzas por ejemplo) (Badura-Skoda, 1990, p. 106).

Aunque es importante el estudio de la relación entre compás, valor de las notas y *tempo* en la época barroca y la existencia de un *tempo giusto*, es posiblemente en las cuestiones rítmicas de pequeña escala en las que se produce una mayor diferencia respecto a la concepción “clásica” o “tradicional” de la música.

Las prácticas rítmicas de la música barroca reflejan las convenciones del decoro estilístico. Sus esquemas rítmicos están basados fundamentalmente en la danza y la oratoria. A estos hay que añadir el *alla breve* o *stile antico*, herencia de la polifonía religiosa renacentista. En el recitativo y arioso se encuentran ritmos relacionados con la oratoria. Las arias y los coros están dominados por los ritmos de danza. Incluso en la música para teclado o las sonatas para violín se encuentra esta dicotomía. Las diferentes danzas y compases se convirtieron en modelos característicos con los que evocar ciertos afectos (Palisca, 1980, v. 2, p. 177).

Lo visto hasta aquí muestra fundamentalmente diferencias en la forma de comprensión de la notación. Lo cual es importante, pero no explicaría una concepción del marco temporal musical muy distinta. Es en la forma en la que se concibe la existencia de una pulsación fija, pero con una gran libertad interior en la que se encuentra la gran diferencia respecto a la interpretación “clásica” o “tradicional” en la que cada valor, por pequeño que sea, es medido con gran precisión en proporción al resto. Dice Paul Badura-Skoda (1990, p. 36) al respecto:

No se puede confundir el mantenimiento de un batido regular con los ritmos motóricos del siglo XX. Entre los sólidos “pilares” correspondientes a los diversos tiempos del compás existe un amplio espacio de libertad.

Salvo en las piezas en estilo *perpetuum mobile* se encuentran, contradiciendo las pulsaciones, todos los tipos de *rubato*, de “silencios de respiración”, de rupturas, de encabalgamientos temáticos. La música de Bach en particular tiene mucho aliento, pero hasta los pulmones más potentes necesitan respirar en alguna parte (...). En la práctica, el momento más favorable para respirar se encuentra entre la primera y la segunda nota de una pasaje de semicorcheas o tresillos, lo que efectivamente corresponde a una “frase normal” de Bach.

Un testimonio de esa libertad entre las pulsaciones lo encontramos en el tratado de C.P.E. Bach. Dice: “ciertas notas y silencios deben ser extendidas más allá de la duración escrita por razones de expresión” (1780, mi traducción de la edición en inglés de Mitchell, 1949). Esto es en definitiva uno de los dos tipos de *rubato* posibles. En la práctica actual el *rubato* más habitual consiste en cambios de *tempo* y de figuración rítmica que se realizan en todas las voces al mismo tiempo sin ningún tipo de compensación. Después el *tempo* original se toma de nuevo a discreción del intérprete. Este tipo de *rubato* es asociado habitualmente con los estilos interpretativos de los virtuosos del siglo XIX, aunque la libertad del pulso para la declamación ya formaba parte del recitativo vocal. Pero en el siglo XVIII el tipo de *rubato* que se utilizaba profusamente como matiz expresivo, especialmente en las partes solistas o en las melodías de movimientos lentos (los *adagio* instrumentales o los *cantabile* vocales), mientras el acompañamiento mantenía uniformemente el pulso, era de otro tipo. En él el pulso subyacente permanecía constante mientras se modulaban ligeramente los valores rítmicos (Randel, 1997, p. 894).

No hay que confundir este tipo de *rubato* con las *notes inégales* del estilo francés. El llamado “estilo de obertura francesa” basado en la sobrepuntuación de los valores con puntillo, la contracción de las figuras de las partes débiles del compás y la sincronización de todas las figuras rítmicas, ha sido utilizado para interpretar toda la música barroca a partir de su difusión por autores como Arnold Dolmetsch, Thurston Dart o Robert Donington. Sin embargo Frederik Neumann demuestra que no pueden ser aplicadas estas convenciones a toda la música barroca, como por

ejemplo la de J. S. Bach (Neumann, 1993, pp. 108-117).

CONCLUSIONES

Aquí sólo se ha estudiado el *tempo* y el ritmo en la música de J. S. Bach de un modo muy general, tomando el ejemplo de Hennion al tomar estas cuestiones para explicar la existencia de un “tiempo musical fechado”. Este estudio ha mostrado las diferencias que en la interpretación de la música de Bach se dan entre las prácticas de interpretación tradicionales y las prácticas informadas históricamente. Estas diferencias en la concepción del ritmo y las convenciones interpretativas rítmicas apoyarían la idea de Hennion sobre el “tiempo musical fechado”, aunque todavía hoy día es difícil llegar a conclusiones muy claras y perfectamente demostradas sobre la interpretación de estas cuestiones en la música de Bach. Todos los autores señalan que queda mucho todavía por investigar. Además, las diferencias entre las prácticas interpretativas de la música de los siglos XVII y XVIII, y la del siglo XX no sólo se limita a cuestiones de *tempo*, de *rubato* y de ritmo. También afecta a la dinámica, la articulación, las plantillas instrumentales y vocales y a la sonoridad de los instrumentos empleados entre otras cuestiones. El aprendizaje de las convenciones de un estilo interpretativo musical conlleva el aprendizaje de una gran cantidad de aspectos interrelacionados. Aprender un nuevo estilo musical supone volver a aprender otras nuevas convenciones que en ocasiones obligan a replantear todo lo aprendido. La forma en la que se mide divide el tiempo y se evoluciona en su flujo son posiblemente lo que más nos cuesta aprender y por tanto más nos cuesta cambiar una vez que hemos interiorizado un sistema concreto. La hipótesis de Antoine Hennion sobre la existencia del “tiempo musical fechado” y de que éste constituya el origen del rechazo a las prácticas interpretativas por parte de los músicos tradicionales es en mi opinión la salida a lo que él llama la “disputa barroca”, al apartarse de los argumentos tradicionalmente esgrimidos por ambas partes y buscar el origen de las diferencias entre ambos. La existencia de concepciones distintas del tiempo en los distintos estilos musicales podría ser estudiada no sólo

comparando estilos occidentales producidos a lo largo de la Historia, sino también comparándolos con estilos más alejados geográfica y culturalmente. Los medios de grabación y difusión de la música nos han dado la oportunidad de poder acceder a un mismo tiempo a concepciones de la música muy distintas entre sí. Acercarse a ellas para comprenderlas supone un gran esfuerzo, pero también nos puede aportar nuevas experiencias.

BIBLIOGRAFÍA

BACH, C.P.E. (1949). *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. (Translated and edited by William J. Mitchell). New York-London, Norton.

BADURA-SKODA, P. (1990). *L'art de jouer Bach au clavier*. Paris, Buchet/Chastel.

FALLOWS, D. (1980). “Tempo and expression marks”, en Sadie, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (v. 18, p. 678). London-New York, Macmillan Publishers.

FERGUSON, H. *La interpretación de los instrumentos de teclado. Del siglo XVI al XIX*. Madrid, Alianza Música, 2003.

HENNION, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós. [*La Passion musicale*. Paris, Éditions Métailié, 1993]

LITTLE, M. Y JENNE, N. (1991). *Dance and the Music of J. S. Bach*. Oxford, Oxford University Press.

MARSHALL, R. L. (1989). *The Music of Johann Sebastian Bach. The sources, the style, the significance*. New York, Schirmer Books.

MAYER BROWN, H. Y SADIE, S. (ed.) (1989). *Performance practice music after 1600*. New York, Mac Millan Press.

NEUMANN, F. (1993). *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. New York-Toronto-Oxford-Singapore-Sydney, Schirmer Books.

PALISCA, C. (1980). “Baroque”, en Sadie, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (v. 2). London-New York, Macmillan Publishers.

RANDEL, D. (ed.) (1997). “Rubato”, *Diccionario Harvard de música*. Madrid, Alianza Dictionarios.

SHERMAN, B. D. (1998), “Authenticity in Musical Performance”, en Kelly, M. (ed.), *The Encyclopedia of Aesthetics*. New York, Oxford University Press.

VEILHAN, J.C. (1977). *Les Règles de l'Interprétation Musicale à l'Époque Baroque (XVII.XVIII s.) générales à tous les instruments*. Paris, Alphonse Leduc, (2^a ed.).

VOGT, H. (1993). *La música de cámara de Johann Sebastian Bach*. Barcelona, Labor.

LA BATERÍA MASÓNICA EN LA OBERTURA DE LA FLAUTA MÁGICA

Juan Paulo Gómez Hurtado

Director de Orquesta y Profesor de la Cátedra de Dirección de Orquesta del RCSM “Victoria Eugenia” de Granada

RESUMEN

El presente estudio se centra en una de las obras de mayor repercusión del compositor austriaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Se trata de su singspiel *La Flauta Mágica*, y más concretamente de su obertura. La influencia que esta obra ha tenido en épocas y compositores posteriores no sólo ha sido debido a su grandeza desde el plano musical, sino que también lo ha sido por todo el halo de simbolismo y misticismo que la rodea. Esta circunstancia es debida a la pertenencia de Mozart a una orden iniciática de tradición y conocimientos milenarios conocida como la Francmasonería o Masonería.



Imagen 1: Wolfgang Amadeus Mozart, retrato póstumo. Obra de Barbara Krafft, 1819¹.

La Flauta Mágica es la obra por excelencia de todo el catálogo realizado por músicos masones,

teniendo la característica de no ser una obra hecha propiamente para ser interpretada dentro de los actos masónicos. Su mensaje no se reserva exclusivamente para los miembros iniciados, sino que es compartido con toda la Humanidad. Por ello, y desde el punto de vista analítico, he tratado de aportar al campo de las Ciencias de la Música un estudio de la partitura que no quede tan sólo en el análisis histórico, estético y del lenguaje musical, sino que además aporte una identificación de estos elementos con el lenguaje simbólico masónico, lenguaje que, una vez comprendido tras su análisis, cargue la obra en un sentido especial. Dicho sentido, unido a la genialidad del compositor, han hecho de esta obra una de las más impresionantes arquitecturas musicales de todos los tiempos.

Como punto de partida, es fundamental para este estudio entender la Masonería tal y como la conocemos hoy en día, o sea, como una orden regularizada a partir de 1717 en Inglaterra y desarrollada posteriormente entre la burguesía y la nobleza europea del siglo XVIII². Este desarrollo se produjo con una gran rapidez debido principalmente a la difusión de los ideales de Igualdad, Libertad y Fraternidad, pilares fundamentales de la Orden, y que sirvieron como reacción a la intolerancia religiosa y al absolutismo político imperantes en aquella época. La Logia se convirtió en un foro que acogió a personas de diferentes orígenes sociales permitiéndoles compartir una experiencia común y consolidar sus sentimientos sociales.

En la época en la que Mozart se instaló en Viena, año 1784, el emperador José II comenzaba su programa de reformas acorde al espíritu de la Ilustración en contra de los partidarios a las tradiciones conservadoras en una sociedad jerarquizada. En este momento se fundaba en la capital austriaca, con influencias de las nuevas tendencias marcadas desde Inglaterra, la logia *ZurwahrenEintracht* (*La Concordia Verdadera*) que, junto a la logia *Zur Wohltätigkeit* (*La Beneficencia*) en la que se iniciaría Mozart el 14

¹ El retrato, a pesar de haber sido pintado casi treinta años después de la muerte del compositor, se considera una de sus representaciones más fieles, ya que la autora empleó como modelo tres obras fieles al original que la hermana de Wolfgang puso a su disposición. La obra fue solicitada a la artista por Joseph Sonnleithner, con intención de incluirlo en su galería de compositores.

² Anteriormente, las logias tenían una organización basada en la herencia de los gremios medievales a través de sus rituales simbólicos pero con características propias de cada una de ellas que a veces dificultaban el definir qué camino debía ser el apropiado para los “verdaderos ideales masónicos”.

de diciembre de ese mismo año, fueron las logias vienesas que mayor apoyo dieron a José II en su política de reformas, convirtiéndose por ello en un defensor y protector de la Orden durante sus años de gobierno. Será también en este año, el día 22 de abril, cuando las logias de la monarquía habsburguesa deciden seguir los pasos de la Gran Logia de Londres y Westminster, creando así la Gran Logia de Austria y adoptando todas ellas un rito unificado.³ Este último dato es fundamental para poder relacionar la simbología existente en esta obertura con unos criterios unificados dentro del ritual masónico, y consolidados en toda Europa en el año de 1791, año de composición de la partitura.



Imagen 2: Pintura de un autor anónimo de fines del siglo XVIII. Retrata una Iniciación en una logia vienesa. Se ha identificado a Mozart como el personaje que se encuentra sentado hacia la esquina inferior derecha del cuadro.

Muchos son los estudios que se han realizado sobre *La Flauta Mágica*, profundizando especialmente en los elementos simbólicos de su libreto cuyo autor fue Emanuel Schikeneder (1751–1812), miembro también de la Orden quien buscó en la estética masónica de lo egipcio una nueva forma de inspiración romántica que posteriormente influiría en otros iniciados como Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), quien pretendió continuar el libreto de Schikeneder escribiendo una segunda parte titulada *Der Zauberflöte zweiter Theil*.⁴



Imagen 3: Retrato de Emanuel Schikeneder.

Schikeneder recurrió para la elaboración de su libreto a una fábula de August Jacob Liebeskind (1758–1793) titulada *Luluor der Die Zaubertflote*, fábula que recogió el poeta alemán Christoph Martin Wieland (1733–1813) en el tercer volumen de su obra *Dschinnistan* (1786–1789). El texto inicial, a modo de cuento de hadas con final feliz, sufrió una profunda transformación para la integración de los ideales masónicos, inspirándose en los rituales que han enriquecido el profundo significado de la obra. El musicólogo y crítico musical italiano Massimo Mila (1910–1988) mantiene la opinión en su monografía *Lectura de la Flauta Mágica*⁵ que el libreto adquirió forma a partir de la novela francesa *Sethos*, publicada en París en 1731 y escrita por el abad Jean Terrasson (1670 – 1750), en la que las analogías con la acción de *La Flauta Mágica* son evidentes, aunque haya investigadores reacios a esta opinión, extrayendo el libreto de Schikeneder citas textuales en dos ocasiones. *Sethos* narra la educación de un príncipe sabio, cientos de años anteriores a la guerra de Troya, y describe con una gran exactitud como éste es introducido en los misterios esotéricos.

³ LANDON, H.C. Robbins.(1991). *MOZART y su realidad: guía para la comprensión de su vida y su música*. Madrid: Labor, p. 109.

⁴ MARTÍN LÓPEZ, David. (2010). Arte y Masonería: consideraciones metodológicas para su estudio”. *Revista de*

Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana y Caribeña (REHMLAC). 1, nº 2, p. 23.

⁵ MILA, Massimo. (1989). *Lectura de La Flauta Mágica*. Turín: Ed. Einaudi.



Imagen 4: Grabado de Peter y Josef Schaffer. sobre la escena 19 del Acto II, *La Flauta Mágica*, 1793.



Imagen 5: Grabado de Peter y Josef Schaffer. sobre la escena 28 del Acto II, *La Flauta Mágica*, 1793.

Sin embargo, y aunque es fundamental conocer en profundidad todo lo relacionado con mencionado libreto, mi estudio se focaliza en la parte musical de la obra, especialmente en la que acontece en su obertura. En ella, la simbología se verá reflejada principalmente en el ritmo, aunque también en la tonalidad y modalidad, interválica, orquestación e instrumentación, incluso en su estructura.

Para los compositores germanos del Romanticismo, y así lo afirmaría Wagner, esta obra supuso una de las primeras expresiones de la ópera nacional alemana, ya que alterna perfectamente e integra las secuencias dramáticas con las netamente populares, dominando en todo momento el carácter fantástico y fabuloso que ha logrado imponerla en el repertorio mundial sin haber conocido hasta el momento decadencia alguna. Dentro de este acierto, por parte del

compositor austriaco al utilizar el singspiel con vehículo de expresión y comunicación de su obra, no podemos obviar que *La Flauta Mágica* presenta dos claves de lectura: una con carácter más superficial, a modo de verdadera fábula destinada a los espectadores poco proclives a la reflexión sobre los símbolos, y otra más cercana a la dimensión esotérica, destinada a espectadores atentos a los signos herméticos para quienes la Masonería adquiere un papel importante. Ésta segunda, ha sido la motivación principal de mi estudio.



Imagen 6: Grabado de Peter y Josef Schaffer. sobre la escena 25 del Acto II, *La Flauta Mágica*, 1793.

La simbología masónica en los elementos rítmicos es, sin duda alguna, la que supone un mayor esfuerzo y dificultad en lo que a su justificación se refiere debido a que ha habido estudios previos que aseguran una identificación de los mismos con los diferentes grados simbólicos de la Masonería, entendiendo grados simbólicos como los relacionados con el Grado de Aprendiz, Grado de Compañero y Grado de Maestro Masón. En este sentido, quisiera centrarme en aquellos elementos rítmicos que se presentan en la obra con identidad propia y bien definidos como tales, o sea, diseños rítmicos cuya estructura independiente será clara y estará presente a lo largo de la obra en su totalidad, ya que la obertura es una síntesis de la misma, y no como resultado de la casualidad a lo largo del discurso musical que pudiera hacernos entrar en el terreno de la especulación, circunstancia ésta muy frecuente en este tipo de estudios debido a la dificultad de acceso a la documentación donde

poder comprobar la veracidad de los planteamientos.

Estos diseños rítmicos son los que van a estar relacionados con lo que en el lenguaje masónico se denomina Batería, o sea, conjunto de golpes de malleto o palmadas característicos de un grado simbólico que vienen determinados por el número y no por el ritmo. Éste es un aspecto en el que me gustaría hacer hincapié debido a que la fuente en la que la gran mayoría de los autores que han escrito sobre la presencia de la simbología masónica en la obra de Mozart se han basado, y me refiero a los estudios realizados por el musicólogo estadounidense Howard Chandler RobbinsLandon (1926 – 2009), considerado como uno de los mayores especialistas en la vida y obra de Wolfgang Amadeus Mozart, plantea precisamente que la batería de cada grado está determinada por el ritmo:

El ritual utilizado en las logias vienesas en tiempos de Mozart se servía de ritmos característicos para cada grado: _ ■ _ para el Grado de Aprendiz, ■ _ _ para el de Adepto (Compañero), ■ ■ _ para el de Maestro Masón.

(_ = larga, ■ = breve)

La significación de un ritmo está determinada por la posición de su primer golpe largo. (Una misma fórmula puede tener diferente significado en otros tipos de ritual, dificultando así su interpretación, incluso para los mismos masones.) Estos golpes aparecen en muchas obras de Mozart; por ejemplo en *Die Zauberflöte* (compases 1-3, 97-102 y 225-226) [...]⁶

Al respecto, discrepo de la afirmación de RobbinsLandon, ya que la Masonería practicada en 1784 en Viena ya estaba reglamentada en base a las *Constituciones de Anderson* (1723) y la Gran Logia de Austria, creada precisamente en este año con el objeto de unificar los Usos y Costumbres de las logias bajo la monarquía de José II tenía el reconocimiento de la primera gran logia creada, o sea, bajo el reconocimiento de la Gran Logia de Londres y Westminster (1717), por tanto, estaba

dentro de lo que se denominaba y denomina “regularidad masónica”. Este estatus de reconocimiento y aceptación lo tiene desde entonces la Gran Logia de Inglaterra, tal y como se llama hoy en día, y todas las logias “regulares” deben acatar la reglamentación adoptada en su momento con objeto de unificar el procedimiento masónico de las mismas.

La logia a la que pertenecía Mozart en primera afiliación⁷ en 1791, año en que compuso *La Flauta Mágica*, era *Zur gekrönten Hoffnung* (Nueva Esperanza coronada), la cual era el resultado de la unión, junto a otras logias vienesas, de las dos logias anteriores a las que perteneció Mozart, su “logia madre” *Zur Wohltätigkeit* (La Beneficencia) y *Zur wahren Eintracht* (La Concordia verdadera). Esta unión se produjo debido al *Freimaurerpatent*, decreto masónico emitido por José II con objeto de controlar el considerable aumento de miembros que estaba teniendo la Masonería en Austria, pues aunque era considerado como un gobernante de ideas liberales, no podemos olvidar que su régimen era absolutista y los acontecimientos de la Revolución Francesa estaban muy cercanos. El rito que practicaban todas estas logias era el denominado Rito Zinnendorf, el cual se encontraba dentro de los ritos aceptados por la Gran Logia de Londres y Westminster. Por tanto, dentro de estos nuevos usos y costumbres unificados, lo cual incluía a todos los ritos que se practicaban en las logias regulares existentes, había ciertos elementos iguales para todas ellas y para todos sus miembros, entre ellos la batería de cada grado simbólico. Actualmente sigue siendo igual, pudiendo haber alguna mínima variación en sus ritmos, que no en su número, así como en otros aspectos propios de cada ritual pero que no afectan a las palabras, signos y toques relacionados con el reconocimiento entre hermanos.

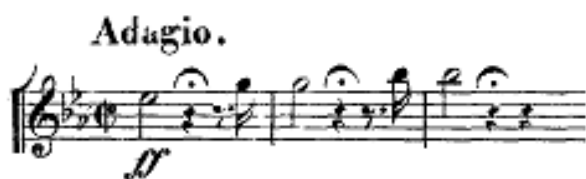
Retomando la información planteada por RobbinsLandon referida a las baterías representativas de los diferentes grados simbólicos, y más

⁶LANDON, H.C. Robbins. (1991). *MOZART y su realidad: guía para la comprensión de su vida y su música*. Madrid: Labor, p. 111.

⁷ Primera afiliación: estatus masónico por el cual un miembro tiene plenos derechos dentro de una logia, o sea, tiene voz (siempre que el grado se lo permita) y voto. Este estatus implica formar parte del censo de la misma y atender a las capitaciones pertinentes. Los miembros de la Masonería tienen obligación de estar en primera afiliación en una logia simbólica.

concretamente al orden de aparición de cada una de ellas en la obertura, quisiera intentar justificar mi discrepancia al respecto comentándolas en el mismo orden que las cita.

La obertura comienza con una serie de cinco acordes, basados en tres grados armónicos, realizados por toda la orquesta. Estos acordes están separados por tres pausas y están comprendidos en los tres primeros compases. Como podemos observar, la presencia del número 3 es reconocible, sin embargo, llama la atención que el número de figuras rítmicas, representativas de los golpes de mallet del ritual masónico, sea de cinco y no de tres.



Ejemplo 1: Obertura de *La Flauta Mágica*, cc. 1 – 3.

El ejemplo 1 representa, según el planteamiento de RobbinsLandon, la batería característica del Grado de Aprendiz, o sea, $\text{—} \blacksquare \text{—}$. Sin embargo, esta similitud habría que tratar de explicarla en relación a las tres primeras figuras pero, ¿qué ocurre con las dos restantes?, ¿habría que entenderlas como un encadenamiento entre el final del modelo rítmico y el comienzo de uno nuevo? Personalmente, creo que este planteamiento es erróneo, ya que la batería con la que comienza la obra no representa al Grado de Aprendiz y al número 3, sino que representa al Grado de Compañero y al número 5, aunque más adelante explicaré qué relación tiene con la obra.

Según RobbinsLandon, la batería característica del segundo grado o Grado de Compañero aparece representada entre los compases 97 y 102 por el siguiente patrón rítmico realizado por los instrumentos de viento:



Ejemplo 2: Obertura de *La Flauta Mágica*, cc. 97 – 102.

Sin embargo, y partiendo siempre de que los rituales en esta época ya estaban unificados y regulados en las logias vienesas en base al reconocimiento de la Gran Logia de Londres y Westminster, la batería que aquí se presenta es de nueve golpes (tres veces 3), y no de tan sólo tres golpes con el patrón rítmico $\blacksquare \text{—} \text{—}$ según RobbinsLandon, característico del Grado de Compañero, repetido tres veces. Con ello, quiero decir que esta batería es propia de otro grado simbólico, como es el Grado de Maestro Masón, aunque será un asunto que también trataremos más adelante.

El investigador americano plantea también que la batería del Grado de Maestro Masón aparece reflejada en los compases 225 y 226, compases finales, con el patrón rítmico $\blacksquare \blacksquare \text{—}$ realizado por toda la orquesta:



Ejemplo 3: Obertura de *La Flauta Mágica*, cc. 225 – 226.

En base a ello, ¿por qué este criterio no puede aplicarse a los compases 95 y 96?, cuestión que en este caso y según el planteamiento de RobbinsLandon, sería previamente a la aparición de la batería del Grado de Compañero:

Ejemplo 4: Obertura de *La Flauta Mágica*, cc. 95 – 96.

En mi opinión, RobbinsLandon trata de justificar la aparición de las baterías de los tres grados simbólicos a lo largo de la obertura pero, ¿qué relación tendría esta circunstancia con el argumento de la obra en su totalidad?, ya que no hay que olvidar que la obertura es una síntesis, según criterio del compositor, de la obra a la que precede.

Volviendo a retomar la primera batería mostrada en el ejemplo 1, quisiera justificar mi punto de vista en relación a su simbolismo. Si observamos los compases posteriores, o sea, a partir del compás 4, vemos que en las voces de fagotes, violonchelos y contrabajos aparece el siguiente diseño rítmico:

Ejemplo 5: Obertura de *La Flauta Mágica*, c. 4.

Podemos observar que es una idea rítmica de cinco figuras, igual a la que aparece en los tres compases iniciales, representativa de cinco golpes de mallet y no de tres. Este diseño lo vemos también reflejado en la voz de violines primeros por disminución y en otro grado armónico:

Ej.6: Obertura de *La Flauta Mágica*, c. 5

También debemos apreciar cómo el diseño rítmico del ejemplo 5 se repite cinco veces dentro de un total de quince compases (3x5) hasta llegar al tempo Allegro. Su presencia dentro del

singspiel la encontramos en el segundo Larghetto perteneciente al Finale del primer acto, momento en el que Pamina se encuentran ante Sarastro y donde ésta “le implora que le perdone su huida; ella quería escapar de Monostatos, quien le estaba acosando. Sarastro todo esto ya lo sabía, y sabe además que está enamorada de Tamino. Si sigue con su madre perderá su felicidad, dice Sarastro, ese es el motivo de su secuestro, la Reina no debe cumplir ya la función de madre, sobrepasa la esfera que le corresponde”⁸.



Ej.7: N° 8. Finale. Larghetto.

Es curioso el hecho de que la obertura comience precisamente con la batería que introduce al personaje de Pamina cuando se encuentra ante su padre, ya que éste personaje ha sido identificado en general con la figura de la mujer dentro de la Masonería, cuestión que es necesario especificar que se refiere a la Masonería regular referida desde el inicio de este estudio, pues dentro de esta Obediencia estaba y sigue estando prohibida la presencia de las mujeres, requisito necesario para estar dentro de la “regularidad masónica”.

RobbinsLandon incorpora en uno de sus libros sobre Mozart⁹ unas referencias del historiador de la música francés Philipp A. Autexier acerca de la

⁸ MASSIN, Jean y Brigitte.(1970). *Wolfgang Amadeus MOZART*. Madrid: Turner Publicaciones SL, p. 1371.

⁹ LANDON, H.C. Robbins. (1991). *MOZART y su realidad: guía para la comprensión de su vida y su música*. Madrid: Labor, p. 111.

discusión que desde mediados del siglo XVIII empezaba a plantearse en las logias francesas en relación a la pertenencia o no de las mujeres a las logias masónicas:

El debate sobre el problema de la iniciación de las mujeres se planteó con mucha vehemencia entre los masones alemanes y austriacos. En Francia se había introducido desde 1744 una iniciación especial llamada "Adopción", pero tampoco allí podían las mujeres ser aceptadas en logias reglamentarias. La actitud misógina de los sacerdotes en Die Zauberflöte (por ejemplo en el número 11) hace alusión a la opinión imperante en la propia logia de Mozart, así como en otras. Pero él, como Ziegenhagen, era partidario de la igualdad femenina y creía que las mujeres eran dignas de la iniciación: en el segundo final, Pamina y Tamino se someten a las pruebas de iniciación cogidos de la mano. Las aparentes contradicciones en obras como Die Zauberflöte (número 11 frente a núm. 21) no son debidas a falta de atención a los detalles, según se ha dicho con frecuencia; son inherentes a las cuestiones fundamentales que estas composiciones trataban. A fin de cuentas, el realismo es una consecuencia natural de la Ilustración.

Teniendo en cuenta el planteamiento de Autexier y considerando la posibilidad de que Mozart, o tal vez Schikeneder como autor del libreto, o incluso ambos, quisieran dejar patente su punto de vista ante la aceptación de la mujer en las logias masónicas, lo que es muy interesante es que la obertura se inicie con esta batería de cinco acordes.

El hecho de que RobbinsLandon tratase de justificar la aparición de las diferentes baterías en orden gradual, o sea, Aprendiz, Compañero y Maestro Masón, tendría su sentido en relación a cómo las logias masónicas suele abrir sus trabajos, ya que lo hacen en este orden de apertura de las diferentes cámaras simbólicas. Sin embargo, y es mi punto de vista tal y como comenté anteriormente, la primera batería no puede relacionarse con el número 3, sino con el número 5. Por ello, realmente qué sentido puede tener el comenzar con esta batería sin quedarnos tan sólo en el hecho de que, al estar identificada con el personaje de

Pamina, represente la posición ante la pertenencia o no de la mujer a la Francmasonería.

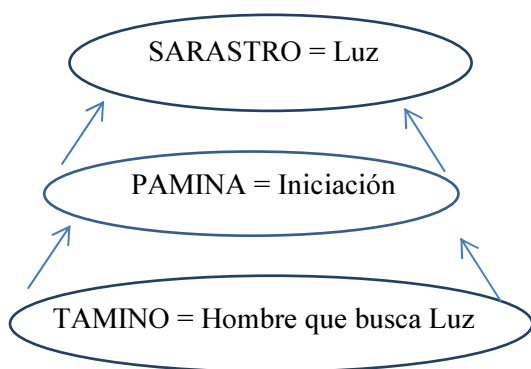
En mi opinión, creo que Mozart no sólo identifica las baterías simbólicas que aparecen en la obertura con los grados de las diferentes cámaras, sino que además relaciona el número representativo de cada una de ellas con una simbología del número dentro del universo, en base a las ideas Pitagóricas de que los números son la clave de las leyes armónicas del cosmos; por lo tanto, son símbolos del orden divino que al materializarse se convierten en figuras geométricas mediante la que se crea toda la naturaleza. Esta simbología del número es base fundamental para el entendimiento de cada grado masónico y son la síntesis de lo que significa cada uno de ellos.

En relación al número 5 y a su simbología esotérica, decir que este número representa el puente entre lo corpóreo y lo divino. Se relaciona con el éter, la quintaesencia de los alquimistas, magma fundamental de donde emerge toda la materia. Representa a los cinco sentidos a través de los que el hombre percibe su entorno. Geométricamente, se representa mediante el pentágono, de donde se deriva la estrella de cinco puntas, elemento simbólico de gran importancia dentro del Grado de Compañero, ya que simboliza el momento en el que la luz acumulada durante el período de aprendizaje en el grado anterior, o sea, una vez culminado el proceso de búsqueda individual, toma conciencia de sí y sale al exterior para irradiar el conocimiento más allá del Templo interior, convirtiéndose en una fuente de energía propia al igual que el cuerpo celeste mencionado. En este sentido, el número 5 es considerado como puente entre el mundo terrestre y el celeste, es el número del hombre por excelencia. Sin embargo, este número también representa en la Masonería a la letra G, al Gran Arquitecto del Universo, y es que, retomando el concepto pitagórico, el microcosmos es un reflejo del macrocosmos, o lo que es lo mismo, el hombre es un reflejo del creador. Por tanto, el que la obertura de *La Flauta Mágica* comience con una representación simbólica de este número carga totalmente de contenido a la justificación del sentido general de trascendencia que el compositor austriaco quiso dar a la obra en su totalidad, o sea, representa al hombre, en este caso Tamino, que es llamado a

encontrar el camino de la evolución y transitarlo, al hombre que acepta el desafío de las pruebas, aún pudiendo perder la vida en las mismas, con objeto de poder acceder a un estadio de conocimiento superior conectado con lo divino.

En base a este planteamiento, la figura de Pamina representa mucho más que una reivindicación de la presencia femenina en las logias, representa la voluntad del hombre por vencer los vicios y pasiones propios del mundo profano para acceder a un estadio de Luz y Conocimiento en el que se venera la Virtud. De ahí, que considere el que Tamino y Pamina realicen las últimas pruebas de la mano como el momento definitivo y último por el que el hombre, de la mano de su firme voluntad, está a punto de acceder a ese otro mundo divino por el camino iniciático, estadio representado por la figura de Sarastro. Cabe destacar por tanto el texto con el que el coro concluye este primer acto, el cual refleja el objetivo utópico que fundamenta los ideales de la Masonería: “Cuando la virtud y la equidad siembren de gloria el camino, entonces será el reino de los cielos, y los mortales serán iguales a los dioses”.

Por consiguiente, con el esquema que presento a continuación trato de mostrar de manera sintética lo que considero que realmente representan los acordes iniciales de la obertura, la representación del estado en el que el hombre, a través de la iniciación, accede a otro estadio de conocimiento y espiritualidad, que en este caso, se relaciona con el ingreso en una Orden iniciática como es la Masonería.



También es importante apreciar, que el momento en que aparecen estos acordes a lo largo del singspiel, final del primer acto como ya

comenté anteriormente, se corresponda con el momento en el que Tamino y Pamina se encuentran por primera vez y ante la presencia de Sarastro. Posteriormente, en el inicio del segundo acto, se procederá a la aceptación del candidato por parte de los sacerdotes para realizar las pruebas previas a ser admitido entre ellos. Este momento de encuentro podría considerarse, en base a los Usos y Costumbres propios de la Masonería, como el momento en el que el candidato solicita su admisión en una logia. Posteriormente, en el segundo acto, se realiza el balotaje o votación entre sus miembros, finalizando el proceso -en el caso de votación positiva- con la Ceremonia de Iniciación en la que se realizan las pruebas propias del ritual.

Retomando nuevamente la batería representada en el ejemplo 2, situada entre los compases 97 y 102, quisiera igualmente justificar mi discrepancia con el planteamiento de RobbinsLandon cuando la relaciona con el Grado de Compañero, ya que realmente su relación es con el Grado de Maestro Masón cuya batería está formada por tres secuencias de tres acordes cada una, precisamente como se muestra en la figura.

Como ya he mencionado en párrafos anteriores, esta batería aparece al comienzo del segundo acto, justo en el momento en que la asamblea de sacerdotes está votando la aceptación de Tamino en la Orden tras las palabras de Sarastro, con las que confirma que el candidato reúne las condiciones necesarias. Al igual que la batería anterior se relacionaba con el personaje de Pamina, esta segunda batería está relacionada con el personaje del sumo sacerdote y está formada por un total de nueve acordes agrupados en tres secuencias de tres acordes cada una (3x3), representando al número 9. Este número, al igual que el número 5, tiene una simbología esotérica propia que está relacionada con lo que representa el personaje de Sarastro.

Llamado por los pitagóricos “El Alfa y la Omega”, representa el primer cuadrado de un número impar ($3^2 = 9$). Es un número que representa el idealismo y sabiduría al servicio de los demás. Simboliza la Luz interior y la calidad de nuestro Ser, la apertura de la mente y el espíritu. Representa el sentido de lo esencial y es apertura del camino hacia otros espacios del pensamiento, hacia espacios más místicos y

espirituales. En Numerología, el 9 es sinónimo de serenidad, aceptación, tolerancia, espiritualidad y realización personal; virtudes todas ellas propias de un Maestro Masón. Hay muchos escritos que identifican el personaje de Sarastro con el de Ignaz von Born, Maestro Masón con gran influencia en la Masonería de la época que fuera Venerable Maestro de la segunda logia a la que perteneció Mozart, *ZurwahrenEintracht* (*La Concordia verdadera*), por el que el compositor sentía gran admiración y al que dedicó su cantata *Die Maurerfreude KV 471*.

En el resto de la obertura, no aparece otra batería masónica que pueda decirse que tiene una representación clara desde el punto de vista argumentado con anterioridad y que pueda ser justificada desde el ritual masónico. Por tanto, las dos únicas baterías que aparecen en esta obertura son las que encontramos en los dos momentos planteados en los párrafos anteriores.

Faltaría pues, plantearse por qué no aparece representada en esta obertura la batería simbólica del Grado de Aprendiz, teniendo en cuenta que, al igual que las baterías anteriores, aparece representada en el singspiel en un momento concreto. Este momento es el perteneciente al Adagio del Finale del segundo acto, en el que Tamino se encuentra ante dos muros rocosos, cavernas del Agua y el Fuego, custodiados por dos guardianes, los cuales advierten previamente a Tamino con el siguiente mensaje: “Todo el que avance por este camino, plagado de pruebas, será purificado por el Fuego, el Agua, el Aire y la Tierra. Si puede superar el terror de la muerte, se elevará hacia el cielo más allá de la Tierra, iluminado y dispuesto a consagrarse por entero a los misterios de Isis”¹⁰. Podemos observar en este mensaje la alusión que se hace a los cuatro elementos clásicos griegos, presentes en la Ceremonia de Iniciación de un nuevo candidato a la Masonería, así como a la alusión simbólica de la muerte del hombre, el cual tras ser purificado por los cuatro elementos terrestres, recibe la Luz y accede a un estadio superior de Conocimiento y Virtud. Este mensaje dado por los vigilantes armados está presente en la experiencia iniciática de un nuevo miembro de la Orden con la frase

“Visita Interior a Terras Rectificatur Invenies Ocultum Lapidum” (Visita el Interior de la Tierra y Rectificando Encontrarás la Piedra Oculta).

En relación al texto y música de este pasaje, los musicólogos e historiadores franceses Jean y Brigitte Massin consideran que:

Las palabras de este texto siguen muy de cerca un pasaje de Sethos, de Terrasson, y recuerdan mucho “el epitafio de la tumba de Hiram”, tal y como se lee en alta voz en ciertas ceremonias masónicas (cf. Dent, Las óperas de Mozart). La elección de una coral para la música (y en do menor) precisa aún más la intención mozartiana de una referencia al ritual de la maestría, y nos remitimos sobre este punto a la MaurerischeTrauermusik, K. 477 (cf. Supra, p. 1220). El tema musical ha sido tomado por Mozart de un coral luterano que data de 1524 y que fue ya utilizada por J. S. Bach en tres Cantatas. Se encuentra en el borrador contemporáneo de un Cuarteto de cuerdas en si menor, K. 620b. Se observará la presencia en el texto de la palabra “Erleuchtet” (iluminado); los iluminados se designan preferentemente entre ellos con el vocablo de “Illuminaten”, pero tal vez aquí haya una alusión voluntariamente discreta; no hubiera podido ser más precisa sin peligro grave en 1791. Se observará finalmente en la partitura la presencia del tema inicial del Réquiem desde el comienzo del acompañamiento orquestal de la coral”¹¹.



Ejemplo 8: N° 21. Finale. Adagio.

¹⁰ MASSIN, Jean y Brigitte. (1970). Wolfgang Amadeus MOZART. Madrid, Turner Publicaciones SL, p. 1379.

¹¹ Idem, p. 1379.

En esta ocasión, y tomando como referencia el ejemplo 8, la batería planteada sí se relaciona con la sugerida por RobbinsLandon como propia del Grado de Aprendiz . Además, viene relacionada con el momento en el que Tamino va a dar el paso fundamental para acceder a ese nuevo estadio, para acceder a la Orden como un nuevo Aprendiz de Masón. Momentos previos a la realización de las pruebas, aparece Pamina y se une a Tamino para realizarlas juntos diciéndole la siguiente frase: “Yo misma te conduciré y el amor me guiará”. La verdad es que esta frase nos refleja la seguridad que aporta Pamina a su amado, lo cual para mí, nos hace volver al planteamiento propuesto con anterioridad de que la joven representa esa voluntad y firmeza de aquel que decide iniciarse en estos augustos misterios, al nexo de unión entre ambos mundos simbólicos: el profano (Tinieblas) y el iluminado (Luz).

La simbología presente en la obertura recoge aspectos relacionados con la Armonía y el Orden cósmico, plasmados en ella a través de la visión esotérica del Número, así como del concepto de la Dualidad, también muy presente en el libreto. El estudio del Número y su significado esotérico ha cargado de contenido el análisis de la obra, ya que la ha contextualizado dentro de una visión que habitualmente no se contempla, pues los estudios realizados con anterioridad sobre la misma tan sólo han llegado a relacionar, como máximo, estos elementos con el lenguaje propio de la Masonería pero sin llegar a profundizar en ello se intentar encontrar el sentido de su utilización. En este aspecto, el estudio sobre el lenguaje propio de esta Orden iniciática a través de su historia y sus rituales ha sido determinante, a la vez que apasionante, para poder abordar el tema desde este prisma. Es más, abre las puertas a poder abordar toda la obra desde el mismo plano, cuestión que tal vez pueda realizar en un futuro.

En lo relacionado con el ritmo, he planteado un punto de vista distinto al que hasta el momento se había realizado en lo que a la interpretación de las diferentes baterías simbólicas se refiere. Desde mi punto de vista y en base a la unificación del ritual de los tres grados simbólicos de la Masonería, la visión planteada hasta el momento no se identifica con la realidad del ritual masónico, pues realiza una interpretación en función de un modelo rítmico para cada grado cuando la realidad es que

debe ser el número de figuras rítmicas las que se identifique con ellos. Mi estudio contradice el planteamiento habitual de que en la obertura aparezcan representadas las baterías de los tres grados simbólicos en orden ascendente. En él, considero que las dos únicas baterías presentes son las relacionadas con el segundo y tercer grado pero sin querer representar el grado masónico en sí, sino lo que representa cada uno de ellos, pues son los que sintetizan el verdadero mensaje presente en la obra en su conjunto. Posteriormente, he identificado el número representativo de cada uno de ellos con la simbología que contempla el lenguaje masónico, lenguaje esotérico que estable una relación armónica entre el Hombre y el Universo como reflejos el Uno del Otro.

Finalmente, espero con este estudio haber conseguido aportar un granito de arena más en lo que a la comprensión de este *singspiel* se refiere, con especial atención a su obertura, contribuyendo a engrosar aún más el nutrido Patrimonio Musical existente sobre la obra del genial compositor austriaco. Igualmente, espero haber contribuido a ampliar el Patrimonio Cultural e Intelectual de la Francmasonería, pues es una obra de gran relevancia dentro de este patrimonio, cuyos lenguajes - musical y masónico - habitualmente han sido tratados y estudiados por separado, siendo mi intención la fusión de ambos para poder encontrar el verdadero sentido y explicación de su mensaje trascendente y universal.

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO. (2006). Historia del Rito de Misraim y del Rito de Memphis. Ritos confederados de Masonería Regular – Orden Masónica Regular. *El Masón. Espacio de Información y Opinión dedicado a masones y profanos*, 15-18.

AUTEXIER, Philippe. (1995). *La colonned'harmonie: histoire, théorie et pratique*. Paris: Editions Detrad/A.V.S.

AUTEXIER, Philippe. (1997). *La Lyre Maçonne*. París: Ed. Detrad a Vs.

ASSMANN, Jan. (2006). *La Flauta Mágica: ópera y misterio*. Ediciones AKAL

- AZANCOT, Leopoldo. (1988). *Mozart: el amor y la culpa*. Madrid: Mondadori, D.L.
- BALCELLS COMAS, P. A. (2000). *Autorretrato de Mozart: a través de su correspondencia*. Barcelona: Ed. El Acantilado.
- BASSO, Alberto. (1994). *L'Invenzione della gioia, Musica e massoneria nell 'età dei Lumi*. Milano: Ed. Garzanti.
- BORN, Ignaz von.(1784). Ueber der Mysterien der Aegyptier. *Journal für Freymaurer*. Viena, 7-14.
- BRANSCOMBE, Peter. (1991). *W. A. Mozart: Die Zauberflöte*. West Nyack, New York: Ed. Cambridge University Press.
- BRAUNBEHRENS, Volkmar. (1991). *Mozart: imagines de su vida*. Barcelona: Labor.
- BRICAUD, Jean. (1938). *Notes Historiques: sur le Rite Ancien et Primitif de Memphis Misraïm*. Lyon: Nouvelle Edition. Aux Annales Initiatiques Lyon.
- CAGIGÓS SORO, Antonio. (2008). *W. A. MOZART Genio, Católico y Masón: 250 Aniversario de su nacimiento*. La Seu D Urgel, Autor – Editor.
- COTTE, Roger. (1975). *La musique maçonnique et ses musiciens*. Braine-le-comte: Ed. du Baucens.
- CHAILLEY, Jacques.(1992). *La Flauta Mágica, ópera masónica: una interpretación del libreto y la música*. Rochester, Vermont: Inner Traditions International.
- DAVIES, Malcolm. (2005) *The masonic muse: Songs, music and musicians associated with Dutch freemasonry, 1730-1806*. Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.
- DE SELEUKIS, Alejandro. (2005). Cagliostro, un Superior Desconocido. *Hermética. Revista de estudios tradicionales de Occidente y Oriente*, nº17, 19-24.
- DOWNS, Philip G. (1998). *La música clásica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Ed. Akal.
- ELIAS, Norbert. (1991). *Mozart: sociología de un genio*. Barcelona: Ed. Península.
- ESQUIVEL PREN, José. (1960). *Simbolismo y masonería en "La Flauta Mágica" de Mozart*. México: Imp. Calpe.
- GAY, Peter. (2004). *Wolfgang Amadeus Mozart*. Madrid: ABC, D.L.
- GEFEN, Gérard. (1993). *Les musiciens et la franc-maçonnerie*. Paris: Editions Fayard
- HILDESHEIMER, Wolfgang. (2005). *Mozart*. Barcelona: Destino.
- HOCQUARD, Jean-Victor. (1980). *Mozart*. Barcelona: Antoni Bosch, D.L.
- HOESLI, Irma. (1962). *Las cartas de un genio de la música*. Buenos Aires: Cia. General Fabril Editora.
- JACK, Christian. (2006). *Mozart. El Gran Mago*. Barcelona: Plaza Edición.
- JACKSON, Gabriel. (2005). *Mozart: biografía de uno de los grandes artistas de la historia de la humanidad*. Barcelona, Ed. Península, D.L.
- KUNZE, Stefan. (1990). *Las óperas de Mozart*. Madrid: Alianza, D.L.
- LANDON, H. C. Robbins. (1989). *1791, el último año de Mozart*. Madrid: Ed Siruela, D.L.
- LANDON, H. C. Robbins.(1991). *Mozart: Los años dorados: 1.781-1.791*. Barcelona: Destino, D.L.
- LANDON, H. C. Robbins.(1991). *MOZART y su realidad: guía para la comprensión de su vida y su música*. Madrid: Ed. Labor.
- MARTÍN LÓPEZ, David. (2010). Arte y Masonería: consideraciones metodológicas para su estudio”. *Revista de Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana y Caribeña (REHMLAC)*. 1, Nº 2, 18-36.
- MASSIN, Jean y Brigitte. (1970). *Wolfgang Amadeus MOZART*. Madrid: Turner Publicaciones SL.
- MORENZ, Siegfried. (1952). *La Flauta Mágica. Un estudio sobre la vida en el Antiguo Egipto*. Ed. Abeland.

MILA, Massimo. (1989). *Lectura de la Flauta Mágica*. Turín: Ed. Einaudi.

MOZART, Wolfgang Amadeus. (1997). *Cartas*. Barcelona: El Aleph.

MOZART, Wolfgang Amadeus. (1986). *Cartas*. Barcelona, Muchnik, D.L.

MUÑOZ, Francisco A. (2009). Caos, Gea y Eros. Desde el desorden a la armonía de la Paz. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales. UAEM*, Núm. Esp. IA, 115-140.

OSBORNE, Charles. (1978). *The Complete Operas of Mozart: A Critical Guide*. London: Da Capo Press.

ORTEGA, Fernando. (1991). *Mozart, tinieblas y luz*. Buenos Aires: Ediciones Paulinas.

PARKER, Roger. (1998). *Historia ilustrada de la ópera*. Editorial Paidós.

PAROUTY, Michael. (1990). *Mozart, amado de los dioses*. Madrid: Aguilar, D.L.

PINAUD, Pierre-François. (2009). *Les musiciens francs-maçons au temps de Louis XVI*. París: Ed. Véga.

POGGI, Amedeo. (1994). *Mozart: repertorio completo*. Madrid: Ed. Cátedra.

PUPCHIK, Christian. (1991). *Mozart, los silencios de un prodigio*. Madrid: Compañía Europea de Comunicación e Información, D.L.

REMY, Yves. (1976). *Mozart*. Madrid: Espasa Calpe.

REVERTER, Arturo. (1999). *Mozart: discografía recomendada, obra completa comentada*. Barcelona: Ed. Península.

ROBERT, Jean-Nöel. (1995). *Sectas religiosas en Grecia y Roma*. París: Les Belles Lettres.

ROSE, Michael, WASHINGTON, Peter. (1997). *Mozart: las cartas*. Madrid: Acento Editorial.

ROSEN, Charles. (1986). *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza, D.L.

SADIE, Stanley. (1985). *Mozart*. Barcelona: Muchnik, D.L.

SELESON, Eduardo. (2004). Mozart y La Flauta Mágica. *Hermética. Revista de estudios tradicionales de Occidente y Oriente*. nº 9, 6-23.

TESIJA, Pablo Mateo. (2007). *Arte y Masonería*. Buenos Aires: Ed. Kier.

THOMPSON, W. (1991). *Mozart: retrato de un genio*. Barcelona: Folio.

VALENTIN, Erich. (1988). *Guía de Mozart*. Madrid: Alianza, D.L.

VALENTIN, Erich. (1961). *Mozart: biografía ilustrada*. Barcelona: Destino, D.L.

LA MÚSICA EN LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE SEVILLA: UNA PRIMERA APROXIMACIÓN.

Elisa Pulla Escobar

Profesora de Musicología en el CSM "Manuel Castillo" de Sevilla.
Titulada en Piano, Musicología, Pedagogía Musical y Solfeo,
Teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento.

RESUMEN

En una época de proliferación de exposiciones universales con fines industriales y urbanísticos, la Exposición Iberoamericana de Sevilla, celebrada entre mayo de 1929 y junio de 1930, se caracterizó por dar prioridad al arte, a las fiestas y al turismo. Ello la convierte en un acontecimiento singular y en una fuente privilegiada de información tanto sobre la realidad de la música española e hispanoamericana a comienzos del siglo XX como sobre su repercusión social. Al menos, entre las clases altas, ya que eran ellas a quienes se dirigían principalmente este tipo de eventos.

Con el fin de hacer una primera aproximación al tema y dar una visión global del mismo, este artículo se centra en los primeros meses de la exposición, desde su comienzo hasta el final de diciembre de 1929, y recopila y analiza, a partir fundamentalmente de la información dada por uno de los periódicos locales de la época, *El noticiero sevillano*, las informaciones al respecto: inauguración, escenarios, intérpretes y programas.

PALABRAS CLAVE

Música y sociedad. Música en España en el S. XX. Exposición Iberoamericana de Sevilla. Música en Sevilla.

ANTECEDENTES

La Exposición Iberoamericana de Sevilla se gesta en una época en la que proliferan los acontecimientos de este tipo desde que, en Londres, en 1851, se celebrara la primera exposición de carácter universal¹. Pero frente a la

predilección de otras exposiciones por los edificios innovadores y simbólicos junto con gran cantidad de construcciones efímeras, el proyecto sevillano, firmado por Aníbal González, destaca por el conservadurismo de su arquitectura y por el número inusualmente elevado de edificios permanentes que se construyeron. Y frente a la priorización de objetivos industriales característica de la mayoría de eventos de este tipo, la exposición sevillana busca, en primer lugar, promocionar la ciudad como destino de invierno para una clase social alta centrando su actividad más en la historia, el arte, las fiestas y el folclore que en exponer logros técnicos o industriales.

Su esencia festiva queda reflejada claramente en la guía oficial de la exposición, en la que se valora la singularidad del certamen propio tachándose de tediosas a aquellas otras exposiciones que, como la que se estaba realizando en Barcelona en esas mismas fechas, estaban más volcadas en lo industrial².

A diferencia de otros Certámenes, este constituye una fiesta de luz y de colorido llena de riquezas e interés; el visitante no pasará su tedio entre estantes repletos de mercancías o entre complicadas instalaciones; verá, en cambio, la grandeza del pasado y el esplendor de las realidades contemporáneas. Al mismo tiempo tendrá ocasión de admirar una serie de edificaciones permanentes no superadas, por su interés arquitectónico, en cuantas Exposiciones se han celebrado hasta el día.

Un carácter festivo que también se refleja en las sucesivas partidas presupuestarias. En el primer presupuesto elaborado para el evento, de los cerca de seis millones de pesetas previstos en total, se destina nada menos que una sexta parte a fiestas y espectáculos y, aunque hasta 1926 no existe una partida específica de “festejos”, a partir de ese momento, los incrementos en la asignación a la misma son, junto con los destinados a obras e infraestructuras, los más cuantiosos.

Todo ello encuentra su expresión gráfica tanto en la *Guía Oficial* de la exposición, en cuya portada se muestra una pareja ataviada con trajes típicos sevillanos que más podría anunciar la feria

¹ Denominada Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations (Gran exposición de los productos de la industria de todas las naciones). Le seguirían otras en Nueva York (1853), París (1855, 1867, 1878, 1889), Dublín (1855), Besançon (1860), Hamburgo (1862), Viena, Filadelfia, de nuevo en Londres (1862, 1871), Oporto (1865), Dublín (1865) y Le Havre (1868).

² *Exposición Ibero-Americana 1929-1930: Guía oficial*. Barcelona, Rieusset S.A., [sin fecha], p.85.

de abril que un acontecimiento internacional, como en el cartel oficial de la exposición, menos localista, en el que se muestran banderas y trajes típicos de países iberoamericanos con la Plaza de España al fondo. En contraste con la iconografía sevillana, el cartel de la Exposición Universal de Barcelona, realizado por Francesc d'Àsis Gali, destaca por su geometría de líneas rectas, un colorido más sobrio y un carácter más simbólico y funcional.

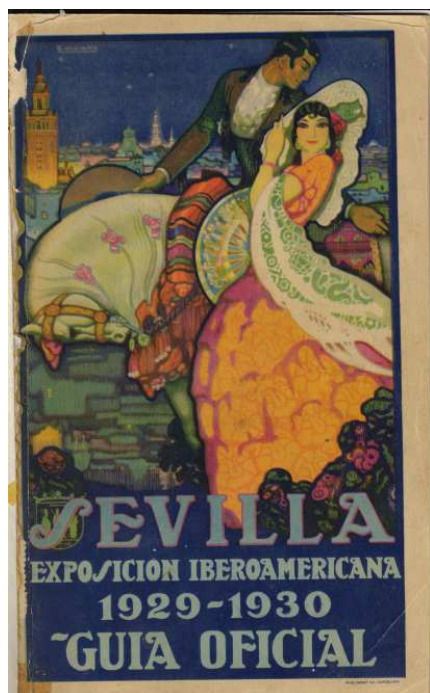


FIGURA 1: A: Portada de la *Guía Oficial* de la Exposición Iberoamericana de Sevilla.



FIGURA 1: B: Cartel de Gustavo Bacarisas para la misma.

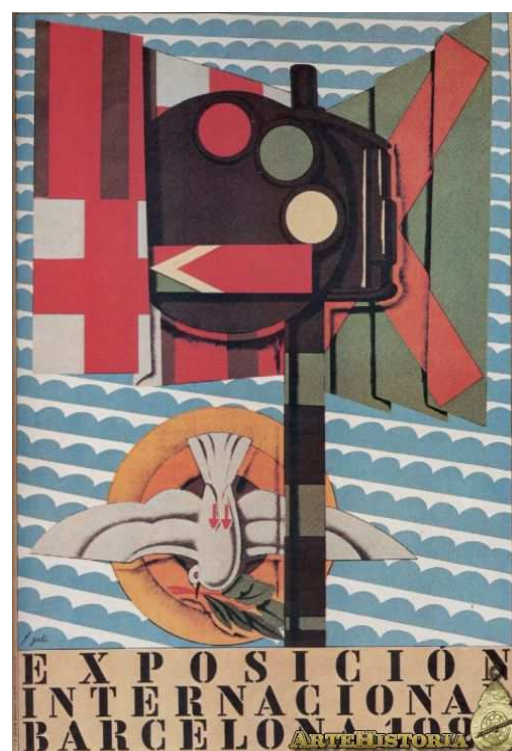


Figura 1: C: Cartel de Francesc d'Àsis Gali para la Exposición Universal de Barcelona de 1929.

El número de países participantes fue elevado (ver tabla 1) a pesar de los muchos problemas iniciales debidos a que la desorganización y la falta de previsión fueron la norma desde que, en 1909, se presentara el primer proyecto³. Un proyecto cuyo presupuesto se multiplicaría por trece y que obligaría a que, en 1923, el propio gobierno se implicase en el mismo⁴. Acudieron al certamen un total de diecisiete países americanos, además de Portugal, Marruecos, Guinea y las diferentes regiones españolas. Sin embargo, la afluencia de público parece que no respondió a las expectativas. La participación de los sevillanos fue limitada debido quizá al precio de las entradas

³ La idea partió de D. Luis Rodríguez Caso director gerente de la fábrica de vidrios La Trinidad, quien, el 25 de junio de 1909 hace pública su idea de organizar una “Exposición Hispano-Ultramarina, Exposición Internacional España en Sevilla o Exposición Internacional Hispano-Americana”.

⁴ El 14 de noviembre de 1923 Primo de Rivera firma el Real Decreto en el que el gobierno se identifica plenamente con las aspiraciones del Certamen: Significa la “incautación estatal de una empresa que hasta entonces había sido dirigida por el ayuntamiento” (Rodríguez Bernal, Eduardo (2006). *La Exposición Ibero-Americana de Sevilla*. Sevilla, ICAS Biblioteca de temas sevillanos).

—o a que el alto porcentaje de analfabetismo existente en la ciudad en la época reducía considerablemente la cantidad de público sevillano interesado— y tampoco el turismo respondió como se esperaba⁵.

ARGENTINA
BOLIVIA
BRASIL
COLOMBIA
COSTA RICA
CUBA
CHILE
ECUADOR
EL SALVADOR
ESTADOS UNIDOS
GUATEMALA
GUINEA
MARRUECOS
MÉXICO
PANAMÁ
PERÚ
PORTUGAL
SANTO DOMINGO
URUGUAY
VENEZUELA
REGIONES ESPAÑOLAS
PROVINCIAS ANDALUZAS

TABLA 1: Lista de participantes en la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

Da la impresión, según Rodríguez Bernal, de que los organizadores “imaginaban una gran afluencia turística y una ciudad con más población, mayor poder adquisitivo y gustos refinados más propios de anglosajones que de andaluces”⁶. Bien fuera, como apunta el mismo autor, por la falta de propaganda, bien por la coincidencia de fechas con la Exposición Universal de Barcelona o, simplemente, por la dificultad de las comunicaciones con Sevilla, el caso es que el público fue, claramente, inferior al previsto. Esta escasa participación aparece esporádicamente reflejada en la prensa a través de comentarios en los que se expresa la extrañeza del periodista. Es el caso del que se recoge en *El noticiero sevillano* en relación a una función de fuegos artificiales: “Es inexplicable por qué no van los sevillanos a la exposición. Algunas noches

la entrada al recinto está al alcance de las más desafortunadas fortunas”⁷.

LA INAUGURACIÓN

La inauguración tuvo lugar el día 9 de mayo de 1929 a las doce de la mañana y, aunque para entonces todavía había pabellones sin terminar, sí se contaba con el monumento más emblemático de los contruidos para la ocasión: la Plaza de España, que fue donde tuvo lugar la ceremonia. A ella asistieron numerosas personalidades: la Familia Real al completo, representantes del gobierno —entre los que se encontraban el general Primo de Rivera y el presidente Marqués de Estella—, representantes del Ayuntamiento, diputados provinciales, vocales del Comité de la Exposición, embajadores y ministros de países europeos, diplomáticos de los diferentes participantes, nobles y otras personalidades. El ambiente que precedió a su comienzo de la ceremonia parece haber sido de gran expectación⁸:

Desde mucho antes de la hora anunciada para el comienzo de la ceremonia inaugural de la Exposición que había de celebrarse en la Plaza de España, comenzaron a afluir infinidad de personas a dicho lugar. La Glorieta de San Diego, la Avenida de Portugal y sus alrededores presentaban animadísimo aspecto, siendo incesante el desfile de personas que se dirigían al recinto en que había de verificarse el solemne acto con presencia de los Reyes, las demás personas reales, el Gobierno y el Cuerpo Diplomático. Minutos antes de las doce, el aspecto que presentaba la plaza era indescriptible. A las doce en punto se oyeron las salvas anunciadoras de que la comitiva regia había salido del Alcázar con dirección al recinto donde iba a celebrarse la ceremonia.

La Plaza de España, situada en el Parque de María Luisa, en la zona norte del recinto y muy cercana a la entrada del mismo, es una de las infraestructuras más emblemáticas construidas para la ocasión. Su aspecto es el de un gran espacio semielíptico de más de doscientos metros de diámetro bordeado en una de sus mitades por un conjunto de edificios unidos entre sí y

⁵ Rodríguez Bernal, Eduardo. *La Exposición Iberoamericana de Sevilla*, op.cit., p. 145.

⁶ *Ibid.*

⁷ *El noticiero sevillano*. 28 de agosto de 1929.

⁸ *Ibid.* 10 de mayo de 1929.

rematados en los extremos por dos torres de ochenta metros de altura. Una larga galería sirve de mirador hacia la plaza y una ría, sobre la que se tienden cuatro puentes, la rodea casi en su totalidad. Su concepción formaba parte del proyecto inicial presentado por Aníbal González aunque finalmente sería su sucesor Vicente Traver quien la concluyera⁹. Su ejecución, según informa Rodríguez Bernal fue problemática debido, entre otras cosas, a que el presupuesto inicial se triplicó durante la realización de las obras. En cuanto a su estilo, en general conservador, destaca por la abundante inclusión de elementos decorativos propios de la artesanía sevillana: cerámica vidriada, artonados de madera y hierro forjado.

Desde el principio, se buscó que la Plaza de España fuera un espacio funcional que pudiera dar cabida a cualquier tipo de espectáculo. El público se situaría en las terrazas de la galería que, simbólicamente, están orientadas hacia el Guadalquivir y el telón de fondo lo pondría el Parque de María Luisa. Este funcionalismo sería truncado en cierta medida por la inclusión, por parte de Vicente Traver, de una fuente central. No obstante, al margen de la propia inauguración de la exposición, a lo largo del certamen se realizaron allí otros muchos conciertos y actividades.

En la inauguración, el público, esta vez sí el esperado, ocupó “las galerías altas y bajas” del edificio de la Plaza de España “deseoso de no perder el más insignificante detalle de la histórica y trascendental ceremonia”. A la entrada de la plaza se situaban marinos portugueses, y en su interior, junto a “las fuerzas de la Marina”, una compañía de aviación y la Compañía del Regimiento de Soria “con bandera, escuadra, bandas y música”. Todo ello en una mañana primaveral “digna de la fama del clima de Sevilla” que “contribuía a dar brillantez al acto anunciado”¹⁰.

La interpretación del *Himno de la Exposición* con letra de los Hermanos Quintero (ver TABLA 2) y música de Fernando Alonso, quien actuó, a su vez, como director, constituyó una parte central de

la ceremonia¹¹. Esta tuvo lugar tras la inauguración oficial a cargo del rey Alfonso XIII. El evento había comenzado con la bendición del cardenal Ilundáin y los discursos del director de la exposición – José Cruz Conde – y el presidente del gobierno – el Marqués de Estella – y finalizaría con el desfile, ante la tribuna real, de fuerzas de los ejércitos de mar, tierra y aire.

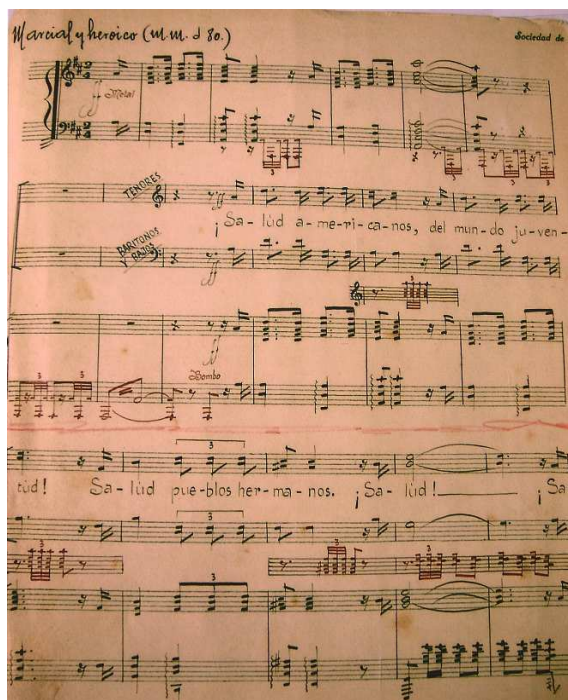
El himno fue interpretado por el tenor aragonés Miguel Fleta, el Orfeón Vasco – formado por la Rondalla y Orfeón Donostiarra y la Coral Bilbaína – y las bandas municipales de Madrid y Sevilla. La música, en esta ocasión, pretendía servir de vehículo para expresar el ideal de hermandad entre los pueblos iberoamericanos, una idea que fue constantemente repetida durante todo el certamen. Para ello, el maestro Alonso, uno de los más famosos compositores del momento, realizó una partitura con marcado matiz popular a la que podríamos calificar de “zarzuelística”, lo cual se puede fácilmente comprobar en las grabaciones existentes¹². Los periódicos de la época subrayan el elevado número de integrantes del conjunto vasco, que aprovechó su estancia en Sevilla para dar varios conciertos en la ciudad. Un total de “trescientos cincuenta ejecutantes y una orquesta de sesenta profesores”.

¹¹ La partitura del himno de la exposición fue editada en versiones para canto y piano, para banda y para sexteto por la editorial sevillana Piazza Hermanos y se hicieron grabaciones del mismo en disco (La voz de su año y Odeón) y en rollos para pianola (Princesa). La Banda Municipal de Sevilla posee una versión manuscrita y, en 2004, con ocasión del 75 aniversario de la exposición, realizó una grabación que se recoge en el CD patrocinado por el diario ABC y el Ayuntamiento de Sevilla: *75 aniversario inauguración del Teatro Lope de Vega y de la Exposición Iberoamericana*.

¹² *La música desde el 29* [Grabación en directo del Concierto Conmemorativo de los 75 años del teatro Lope de Vega y de la Exposición Iberoamericana celebrado el día 20 de Octubre de 2004]. Sevilla, Villamúsica S.L., 2004.

⁹ En la guía oficial de la exposición se recoge la visión de la misma como “un monumento que por una eternidad hablará a las generaciones del poder y la gracia del arte sevillano, merced a la inspiración del mago de la arquitectura moderna, D. Aníbal González”.

¹⁰ *Ibid.*



CORO

¡Salud, americanos,
del mundo, juventud!
¡Salud, pueblos hermanos!
¡Salud! ¡Salud!
¡Acudid, hijos de españoles,
a fundirnos en un crisol!
¡De mil cielos y de mil soles
hay que hacer un cielo y un sol!
¡Evoquemos los magnos hechos
de la vieja madre inmortal,
y sintamos en nuestros pechos
el abrazo de Portugal!
Hoy se truecan las carabelas
en monstruos gigantes
que asustan al sol
y los ecos de sus estelas
son cantos vibrantes
del mundo español

SOLO

Damas que cruzáis el mar,
para venir a realzar
a esta Sevilla de plata:
el pueblo os ha de entonar
su más precioso cantar
y su mejor serenata.
La Giralda ha de encender
las estrellas una a una,
porque no dejéis de ver
la que alumbró vuestra cuna.

Tabla 2: Partitura del *Himno de la Exposición* (comienzo) y letra del mismo.

Fuente: Banda Municipal de Música de Sevilla.

El elevado número de intérpretes se relaciona, posiblemente, con la amplitud del recinto de la Plaza de España así como con la grandiosidad que se quiso dar al acto. De manera simbólica, se incluyó también entre ellos un grupo de guitarras y bandurrias (ambos típicamente españoles) cuyos intérpretes se hicieron proceder de diversas ciudades: Sevilla, Madrid, País Vasco o Aragón.

LOS ESCENARIOS

Como es lógico, la actividad cultural de Sevilla se multiplicó durante la Exposición Iberoamericana y las actuaciones proliferaron no solo en los escenarios situados dentro del recinto de esta sino también en otros espacios de la ciudad. Al margen de estos últimos, dicha actividad se concentró en tres núcleos principales al aire libre, la Plaza de España, la Plaza de América y la Plaza de los Conquistadores –situada, esta última, en el Sector Sur (ver figura 2)- y toda una serie de espacios cerrados: el Teatro de la Exposición, las Galerías Comerciales o los diferentes pabellones.

Entre los escenarios situados fuera del recinto de la Exposición y que, sin embargo, acogieron también actividades relacionadas con la misma se encuentran el Teatro Cervantes¹³, el Teatro del Duque –este último con compañía propia–, el Ateneo –que sirvió como escenario tanto de conciertos como de jornadas literario-musicales–, la Plaza de San Fernando, –situada junto al ayuntamiento, –escenario habitual de conciertos de las diferentes bandas– y otros espacios habitualmente destinados a las proyecciones cinematográficas, circo, variedades, etc., que, ocasionalmente, acogieron también actividad musical¹⁴.

LAS PLAZAS

La Plaza de España y la Plaza de América constituyen los extremos norte y sur, respectivamente, del Parque de Maria Luisa. Esta última está enmarcada por tres edificios de estilos diferentes: el Pabellón Real, de estilo gótico, el Palacio de Bellas Artes, de estilo renacentista y el Palacio de Artes Decorativas, de estilo mudéjar. La desaparecida Plaza de los Conquistadores,

¹³ Las compañías que actuaban en este teatro solían ser las mismas que las que lo hacían en el Teatro de la Exposición ya que ambos compartían empresario.

¹⁴ Merece la pena mencionar dos ejemplos. El primero es la actuación de la Capilla Real de Viena en el Teatro Llorens (sala de teatro y cine) el 16 y 17 de mayo de 1929. El segundo, la proyección, en el Pathé Cinema (otra sala de cine), de la adaptación cinematográfica de la ópera *El barbero de Sevilla*, interpretada, según informa la reseña aparecida en *El noticiero sevillano* (15 de octubre), por la orquesta del Pathé, dirigida por García Matos. En dicha función intervino asimismo, y según la misma fuente, la cantante de la compañía del Teatro del Duque, Cándida Suárez.

presidida por un monumento a Cristóbal Colón, constituía el centro del llamado Sector Sur el cual parece que acusó falta de público desde el principio¹⁵. Ello pudo deberse, posiblemente, a su ubicación, alejada del Parque de María Luisa, entre el Parque de Atracciones y el Estadio de la Exposición¹⁶. Adornaban la plaza una fuente homenaje a la hispanidad y diversas esculturas alegóricas y de conquistadores, muchas de las cuales se encuentran en paradero desconocido¹⁷.



FIGURA 2: Plano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla. A la izquierda, el Parque de Maria Luisa con la Plaza de España y la Plaza de América. A su derecha, abajo, en horizontal, el Paseo de las Delicias que lleva a la Plaza de los Conquistadores: En el extremo superior derecho, el Estadio de la Exposición.

En cuanto a la música, tres bandas: la Banda Municipal de Sevilla¹⁸, la Banda del Regimiento de Granada y la Banda del Regimiento de Soria, alternaban entre la Plaza de América y la de los Conquistadores para todos los días, salvo los lunes, amenizar las tardes de la Exposición. Junto a ellas, también realizaron conciertos en dichas plazas las diferentes bandas que visitaron el certamen así como grupos folclóricos españoles e iberoamericanos.

EL TEATRO DE LA EXPOSICIÓN

El Teatro de la Exposición, actual Teatro Lope de Vega, fue construido exprofeso para la misma y se inauguró poco antes del comienzo del certamen convirtiéndose, durante éste, en punto de encuentro de la clase alta y de la nobleza sevillanas. El teatro formaba parte del Pabellón de Sevilla y a él se accedía a través del Casino de la Exposición, que hacía las veces de vestíbulo. En él “se volcó todo el lujo que les faltaba a todos los demás teatros sevillanos”¹⁹. Se trata de un teatro de diseño italiano, con planta de concha y dotado de los mejores medios técnicos del momento: alumbrado indirecto, generador para subsanar los posibles cortes de luz, calefacción en sala y escenario y “una colección de aparatos, entonces modernos, como el de proyección de nubes en lento movimiento, los focos relampagueantes, junto a los efectos sonoros de tormenta y huracán, reforzados plásticamente con el gran ventilador simulador de vendavales”²⁰.

La idea de construir un teatro dentro del recinto, según nos informa Martínez Velasco²¹, partió del empresario del Teatro Mora de Huelva, Joaquín González Garrido –quien se lo sugirió al director de la Exposición, José Cruz Conde, que a su vez se entusiasmó con la idea– y fue construido en 1926 según proyecto de Vicente Traver e inaugurado el Sábado de Gloria de 1929.

Su programación, según Carolina Ramos, corrió a cargo de la Comisión de Festejos de la Exposición Iberoamericana hasta finales de 1930²². Dicha programación abarcaba géneros específicamente teatrales, sobre todo comedias, pero también una gran cantidad de géneros musicales como zarzuela, opereta, revista o conciertos e incluso géneros híbridos como comedias con música, jornadas literario-musicales, etc. Además, en la época, existía la costumbre de que una “orquesta” amenizara los entre actos de las comedias y también de efectuar “fines de fiesta” musicales al concluir las

¹⁵ Rodríguez Bernal, Eduardo. *La Exposición Ibero-Americana de Sevilla*, op. cit.

¹⁶ Actual estadio Benito Villamarín. El Parque de atracciones se encontraba entre el Parque de Maria Luisa y el Sector Sur y el estadio aparece en el extremo superior derecho del plano (FIGURA 1).

¹⁷ Rodríguez Bernal, Eduardo. *La Exposición Ibero-Americana de Sevilla*, op. cit.

¹⁸ Creada el mismo año de la Exposición: 1929.

¹⁹ Martínez Velasco, Julio (1999). *El teatro Lope de Vega: sus primeros setenta años*. Sevilla, Área de Cultura del Ayuntamiento, p. 15.

²⁰ *Ibid*, p. 31.

²¹ *Ibid*, p. 25.

²² Ramos Fernández, Carolina (2006). *Sevilla 1929-1930: Escenario para la comedia*. Sevilla, Padilla Libros Editores&Libreros, p. 13

mismas²³. De hecho, el Teatro de la Exposición contó desde el principio con su propio sexteto. El día de la inauguración del teatro, según Martínez Velasco, formaban dicho sexteto Antonio Zarago (flauta), Miguel Mata del Valle e Ignacio López Jiménez (violines), Segismundo Romero (violonchelo), Manuel Ruiz Vidrié (contrabajo) y Manuel Navarro (piano)²⁴.

Martínez Velasco nos informa también de que, dado el carácter oficial del Teatro de la Exposición, el director del Certamen decidió que todas las noches se interpretara el himno nacional al final de la última representación, siguiendo una costumbre de los teatros oficiales británicos²⁵.

Las actuaciones musicales que tuvieron lugar entre mayo de 1929 y enero de 1930 en el Teatro de la Exposición, y que pueden verse detalladamente en la tabla 3, se dividen en dos temporadas: la de primavera y la de otoño²⁶. La de primavera fue excepcionalmente larga y se prolongó hasta el día 19 de julio, mientras que la de otoño no comenzó oficialmente hasta el 28 de octubre (aunque antes de esa fecha se realizaran otras actividades). Como se verá, la mayoría de las representaciones son zarzuelas y conciertos, aunque también encontramos ópera –como por ejemplo, la representación de *Madame Pompadour* el 28 de diciembre–, revista –la actuación del grupo Crak-Folies-Pyl y Myl, el 2 de noviembre– o encuentros literario-musicales como el que tuvo lugar el 18 de octubre dentro de la Semana de Uruguay o el del 30 del mismo mes con ocasión de la Semana de Brasil.

Comparando la programación que se recoge en la tabla 3 con la información aportada por *El noticiero sevillano*, encontramos irregularidades como el anuncio que en este último se hace el día 19 de mayo de un “concierto de señoritas de la aristocracia” previsto para el día 27 del mismo mes y del cual no hay ninguna noticia posterior en las fuentes consultadas que confirmen que se realizara. Un cambio de este tipo no sería una excepción. Por ejemplo, el 25 de septiembre, día

en que se publica el programa de la temporada teatral de otoño, se anuncia la visita de la compañía de revistas de Lydia Thompson a principios de diciembre y, sin embargo, esta no llega a actuar (al menos en esas fechas). Otro cambio reseñable sería el retraso en la fecha de debut de la Compañía de Zarzuelas, Operetas y Revistas del Teatro Reina Victoria de Madrid anunciado para el día 20 de diciembre con la zarzuela *La Mensajera* y que finalmente tuvo lugar el día 28 del mismo mes pero con otra obra: *Madame Pompadour*.

TEMPORADA DE PRIMAVERA		
10 de mayo	Orfeón Vasco	Obras de Guridi, Esnaola, Schindler, Wagner, Borodin y Usandizaga
14 de mayo	Orquesta del Palacio de la Música de Madrid	Obras de Mozart, Beethoven, Turina y G. Giménez
15 de mayo	La misma	Obras de Haendel, Julio Gómez y Wagner
17 de mayo	La misma	Obras de Gretry, Granados y Wagner
27 de mayo	Orquesta de señoritas y Masa coral, con Ofelia Nieto. Dirección: Emilio Ramírez	[Sin determinar]
7 al 10 de junio	Compañía de Revistas Velasco María Caballé (1ª Tiple)	<i>La Orgía Dorada</i> , J. Guerrero
11 al 14 de junio	La misma	<i>La Feria de las Hermosas</i> , Terés y Soriano.
15, 16 y 18 de junio	La misma	<i>El Mantón Español</i> , J. Guerrero
17 de junio	La misma	<i>Las Maravillosas</i>

²³ Aunque se hable de “orquesta”, se trata normalmente de un sexteto.

²⁴ Martínez Velasco, Julio (1999). *El teatro Lope de Vega*, op. cit., p. 34.

²⁵ *Ibid*

²⁶ Tabla elaborada con datos extraídos de Martínez Velasco, Julio (1999). *El teatro Lope de Vega*, op. cit.

TEMPORADA DE OTOÑO		
8 de octubre	Banda de la Guardia Nacional Republicana de Portugal	Obras de Figueiredo, Usandizaga, Granados y Wagner
18 de octubre	Festival literario musical Alma Reyes (canto) y Pierre Lucas (piano)	Obras de J. Gil, I. Williams, C. López Buchardo, A. Williams, L.P. Mondino, E. Fabini, C. Cortinas, A. Broqua, V. Porte y L. Ciuzeau Mortet
22 de octubre	Claudio Arrau (piano)	[Sin determinar]
23 de octubre	Harry Fleming	Variedades
26 de octubre	Compañía Lírica Española de Luis Calvo Marcos Redondo (baritono)	<i>Los Gavilanes</i> , J. Guerrero
27 de octubre	La misma	<i>La Calesera</i> , F. Alonso
28 de octubre	La misma	<i>El huésped del sevillano</i> , J. Guerrero
29 de octubre	La misma	<i>La Parranda</i> , F. Alonso
30 de octubre	La misma	<i>La Picara Molinera</i> , P. Luna
30 de octubre	Elena de Magalhães (Recitado, canto y guitarra)	Canciones populares del norte de Brasil
1 de noviembre	Compañía Lírica Española de Luis Calvo Marcos Redondo (baritono)	<i>La Picara Molinera</i> , P. Luna
2 de noviembre y ss.	Crak-Folies-Pyl y Myl	Revista
8 de noviembre	Compañía Lírica Española de Luis Calvo Marcos Redondo (baritono)	<i>La Alsaciana</i> , J. Guerrero <i>La Canción del Olvido</i> , J. Serrano <i>La Calesera</i> , F. Alonso
10 de noviembre	Agrupación Criolla	Revista Criolla
26 de noviembre	Compañía de Antonio M. Álvarez Sagi Barba (baritono)	<i>La cara del ministro</i> <i>La del Soto del Parral</i> , Sautullo y Vert
27 de noviembre	La misma	<i>Las Golondrinas</i> , Usandizaga
28 de noviembre	La misma	<i>La Alegría de la Huerta</i> , F. Chueca <i>Campanone</i> , G. Mazza <i>El Guitarrico</i> , A. Pérez Soriano
29 de noviembre	La misma	<i>Molinos de Viento</i> , P. Luna <i>Los Cadetes de la Reina</i> , P. Luna <i>El Guitarrico</i> , A. Pérez Soriano
28 y 29 de diciembre	Compañía de Zarzuelas, Operetas y Revistas del Teatro Reina Victoria de Madrid	<i>Madame Pompadour</i> , Leo Fall
30 de diciembre	La misma	<i>Madame Pompadour</i> , Leo Fall <i>El Collar de Afrodita</i> , J. Guerrero
31 de diciembre	La misma	<i>La Bella Riseta</i> , Leo Fall

Tabla 3: Actuaciones musicales en el Teatro de la Exposición: Primavera y otoño de 1929.

LOS PABELLONES

La mayoría de los pabellones americanos se situaron alrededor del Parque de María Luisa y a lo largo del Paseo de las Delicias y fueron construcciones permanentes que han pasado a formar parte del patrimonio arquitectónico de la ciudad. Sin embargo, los de Venezuela, El Salvador, Panamá, Costa Rica, Bolivia y Ecuador, así como los pabellones regionales fueron desmantelados una vez terminada la exposición. La mayoría de estos últimos –salvo el de Venezuela que ocupó un edificio independiente– se encontraban dentro del edificio de las Galerías Americanas, en el Sector Sur. Los pabellones de Cuba y la República Dominicana, aunque también ubicados el Sector Sur, fueron permanentes. Una situación privilegiada, a ambos lados de la entrada

de la exposición, se reservó para los pabellones de Portugal y España y, muy cerca de este último, se situaron los tres pabellones de los Estados Unidos.

La actividad principal de los diferentes pabellones, al margen de lo expuesto en ellos, era la proyección de películas, pero a veces contaban con su propio teatro o salón para fiestas²⁷. Los más destacados en lo que se refiere a la música, fueron los pabellones de Estados Unidos –cuya actividad fue muy variada y abundante–, los de Argentina y Chile –que contaban con teatros propios– o los de Uruguay y Brasil –donde se organizaron conciertos con ocasión de la celebración de las llamadas “semanas” de dichos países²⁸.

El pabellón de Estados Unidos, o mejor dicho, los pabellones, ya que fueron tres los construidos para el certamen (dos de ellos provisionales), fueron los que mayor actividad musical desarrollaron durante la Exposición Iberoamericana. Ello se debió en gran parte a la presencia de la Banda del Ejército de los Estados Unidos que amenizó los actos organizados por la delegación estadounidense y dio conciertos tanto en los jardines del propio recinto que ocupaban sus pabellones, como en otros espacios de dentro y fuera de la exposición. El repertorio de esta banda lo formaba una amplia selección de piezas de música americana –norteamericana y sudamericana–, lo que debió hacerlo especialmente exótico en la época. Bajo el título “La banda de música norteamericana. Algunos detalles interesantes” se publica, en *El noticiero sevillano*, un artículo que informa del origen de la banda, sus directores y su repertorio²⁹.

La banda del ejército de los Estados Unidos, conocida como la banda de Pershing, ya que fue organizada por él, una vez terminada la Gran Guerra, ya está dando mucha atención a la música de los países latinoamericanos [...] está bajo el mando directo del capitán Curtis D. Alway quien ha aumentado la banda hasta el número de noventa miembros [...] El capitán

²⁷ Nótese que la primera película sonora, *El cantor de jazz*, se realizó en 1927. En estas fechas, por tanto, el cine proyectado era mudo y las proyecciones se acompañaban muy a menudo con música en vivo.

²⁸ Se trata de períodos de duración variable dedicados a la promoción de los diferentes países.

²⁹ *El noticiero sevillano*, 17 de mayo de 1929.

William J. Stannard, director de la Banda, fue elegido para tal posición al tiempo de ser organizada la Banda y luego de un concurso en el que participaron todos los directores de las noventa bandas de más renombre de los Estados Unidos. El segundo director de la banda es el señor Thomas F. Darcy, quien ha ganado una fama muy grande como solista de trompeta y también dirigirá la Banda en algunos de sus conciertos en Sevilla. El oficial Theodore Bingert acompañará a la Banda como tercer director y acompañante, y ha sido quien ha arreglado e instrumentado más de cincuenta composiciones de música indígena de sudamérica, especialmente para este viaje. A excepción de la música española y portuguesa que tocará la banda durante su *tournee* por España, el programa se constituirá exclusivamente de música procedente de las veintiuna repúblicas americanas.

Además de los conciertos de la banda, también hubo otras manifestaciones musicales en los pabellones de los Estados Unidos ya que la delegación estadounidense organizó más conciertos en su pabellón. Allí actuaron Trini y María del Carmen Ramos acompañadas de una “orquesta sevillana” el día 28 de mayo, y el 29 y el 30 lo hicieron Estrellita Castro y Carmen Vargas “bajo dirección y con música del compositor y *canzonetista* sevillano don José Meléndez de la Fuente”. Pero además, mientras que uno de los tres pabellones se destinó a sala de proyecciones cinematográficas, a menudo acompañadas por la música de la llamada “Banda de Orquestación”, en otro se instaló una “victrola ortofónica”, una versión mejorada del fonógrafo, de gran potencia, y que gracias a los altavoces instalados podía oírse, según las crónicas, no solo en los tres edificios del recinto de los Estados Unidos sino también hasta a “tres kilómetros de distancia y con una claridad absoluta por todo el Parque de María Luisa”³⁰.

Con respecto a los demás pabellones, y revisando la guía oficial de la exposición así como los periódicos del verano de 1929, nos encontramos con que, tanto el pabellón de Chile como el de Argentina tenían salas especiales destinadas a espectáculos, siendo ambas utilizadas para ello en diferentes ocasiones. Pero además, prácticamente todos los pabellones contaban con algún tipo de salón en el que realizar fiestas, bailes, recepciones u otro tipo de actos. Se tiene constancia de algunos de ellos, como la fiesta que se celebró en el pabellón de Colombia el 27 de septiembre, en la cual “un trío colombiano de guitarristas cantó evocadoras canciones” y “el sexteto Godoy no cesó de interpretar [...] lindas composiciones”³¹. También en el pabellón de Portugal tuvieron lugar diversas actuaciones, como el concierto de música de cámara del sexteto formado por Guillermo Ferreira, Humberto Franco, Joao Passos, Luis Barbosa, Pavia de Magalhaes y Teófilo Russel y que tuvo lugar el 4 de octubre³².

Entre las representaciones más exóticas y llamativas se encuentra, sin duda, la que tuvo lugar en el Pabellón de Guinea con ocasión de una de las visitas del rey Alfonso XIII, ya que alrededor de este pabellón se agrupaban una serie de chozas destinadas a vivienda de varias familias naturales de Guinea correspondientes a las tribus Bubies, Coriscos y Pamues, las cuales interpretaron danzas típicas³³.

OTROS

Junto a los espacios al aire libre, al Teatro de la Exposición y a los diferentes pabellones, diversas representaciones musicales tuvieron también lugar en un nutrido grupo de espacios variados como el Palacio Chino, ubicado dentro del Parque de Atracciones –en el que se representaban revistas con la intervención de tres “formidables orquestas”–, o el Casino de la Exposición –anejo

³⁰ *El noticiero sevillano* no da ninguna información suplementaria acerca de la Banda de Orquestación. Podemos suponer que era una sección reducida de la propia Banda del Ejército de los Estados Unidos o también que era un pequeño grupo destinado únicamente a acompañar las proyecciones cinematográficas. Respecto a la victrola, la referencia a la misma se encuentra en: *Exposición Ibero-Americana 1929-1930: Guía oficial*, op.cit. p. 50.

³¹ *El noticiero sevillano*, 29 de septiembre de 1929. El trío al que se hace referencia debe ser el formado por Wills, Escobar y Cristancho, al que se menciona con motivo de otra fiesta en el mismo pabellón realizada, esta vez, el 5 de octubre.

³² *El noticiero sevillano*, 5 de octubre de 1929.

³³ *Exposición Ibero-Americana 1929-1930: Guía oficial*, op.cit. p. 65.

al teatro del mismo nombre— y el hotel Alfonso XIII, ambos con sus propias “orquestas” que amenizaban banquetes y “tes”. También ofrecían actuaciones musicales algunos de los restaurantes existentes en el recinto³⁴. Entre ellos, el restaurante Andalucía —que ofrecía flamenco interpretado por el grupo del bailar Realito³⁵—, el Plantación —en el que se anunciaba a veces cabaret y a veces “dancing”—, el Heliópolis, en los hoteles del Guadalquivir —en el que intervenía todas las noches la orquesta Steiner³⁶— y otros como el Bar Americano, el Brasserie o la sucursal del Pasaje de Oriente en el Sector Sur. Tanto las ofertas musicales, como las gastronómico-musicales, se anuncian en los programas diarios de la exposición que publica *El correo sevillano*, de los que se pueden ver dos ejemplos en la figura 3.

De entre los restantes lugares que sirvieron de escenario a representaciones musicales, destacan las Galerías Comerciales Nacionales. Un espacio consistente en dos edificios separados por la fuente de la Plaza de los Conquistadores en los que se ubicaban unos 300 expositores. Según el catálogo oficial, las Galerías Comerciales ofrecían el aspecto de “grandes calles comerciales”, estaban ocupadas por empresas sevillanas y nacionales y contaban con su propia sala de espectáculos. Es en esta sala, inaugurada el 27 de octubre de 1929³⁷, en la que se instaló un “monumental órgano que la casa constructora Elcizgaray, de Azpeitia, deseó exponer como demostración de este ramo industrial del arte religioso-cultural”³⁸. Un órgano del que apenas tenemos más noticias pero en el que parece, según

se informa en los programas diarios de la exposición aparecidos en la prensa, que se realizaron conciertos con regularidad. Otros conciertos realizados en la misma sala fueron, por ejemplo, el de Ángeles Lull, “notable cancionista de aires españoles y argentinos”, el 17 de noviembre, o el de “los reyes de la jota Los Mañicos del Pilar”, el 22 de diciembre.

Exposición Ibero-Americana

Hoy Viernes 14 de Junio

Gran iluminación artística en
la Plaza de América

Brillante concierto por la
Banda Municipal

Sugestiva fiesta típica andaluza
por los más significados
artistas de los bailes y cantos
populares

Por primera vez, zambra gitana de la Cava

Esta fiesta comenzará a las 23 y podrán concurrir a ella, sin pagar nuevo billete, todas las personas que se encuentren en el recinto de la Exposición

Exposición Ibero-Americana

Programa para el Sábado 2 de Noviembre de 1929:

Hora de apertura del recinto, 9 de la mañana. - Horat de visita a los Pabellones Nacionales y de los Países Concorrentes: Por la mañana, de 10:30 a 13. - Tarde y noche, de 18:00 a 21.

GRAN ILUMINACIÓN ARTÍSTICA EN LA PLAZA DE AMÉRICA

BRILLANTE CONCIERTO POR LA BANDA MUNICIPAL

SUGESTIVA FIESTA TÍPICA ANDALUZA POR LOS MÁS SIGNIFICADOS ARTISTAS DE LOS BAILES Y CANTOS POPULARES

Por primera vez, zambra gitana de la Cava

Esta fiesta comenzará a las 23 y podrán concurrir a ella, sin pagar nuevo billete, todas las personas que se encuentren en el recinto de la Exposición

Figura 3: Programas de la exposición publicados en *El noticiero sevillano* para el 14 de junio y el 2 de noviembre.

³⁴ Los llamados “Tes de moda” parecen haber sido uno de los centros de la vida social sevillana a juzgar por los anuncios y comentarios en prensa al respecto de los mismos.

³⁵ A pesar de las numerosas referencias a la escuela de dicho bailar, hasta la fecha no se ha encontrado información referente al mismo (excepción hecha de las numerosas alabanzas que se vierten en los periódicos).

³⁶ Los hoteles del Guadalquivir eran chalets independientes situados al sur del Sector Sur que en la actualidad se conservan como casas independientes del barrio Heliópolis. El restaurante también se conserva. La información respecto a las actuaciones musicales está extraída del anuncio publicado el 26 de mayo de 1929 en *El noticiero sevillano*.

³⁷ Según se anuncia en el programa de la Exposición de ese mismo día.

³⁸ Servando Gutiérrez, Tomás (1932). Exposición iberoamericana [separata de] *Cuba en Sevilla*. La Habana, Molina y Cía.

LA MÚSICA Y LOS INTÉRPRETES

La música, así como el resto de la oferta de actividades de entretenimiento, fue adquiriendo, progresivamente, mayor protagonismo a lo largo de los primeros meses de la exposición. Mientras que, como se ve en la figura 3, los programas publicados por *El noticiero sevillano* durante el verano de 1929, dan fe de una actividad reducida –posiblemente debido al calor–. A medida que nos adentramos en el otoño del mismo año la densidad y complejidad de los mismos aumenta de forma extraordinaria, especialmente cuando se trata de fechas coincidentes con alguna de las “semanas” dedicadas a diferentes países (ver tabla 4). Durante las mismas, una delegación de personalidades de los países correspondientes se desplazaba a Sevilla y prácticamente todas las delegaciones contaban entre sus integrantes con músicos, bien fueran estos cantantes (como es el caso de Brasil con Elena de Magalhaes), pianistas (como el chileno Claudio Arrau o el uruguayo Pierre Lucas), compositores (como el peruano Valcárcel), o integrantes de formaciones folclóricas (el “cuarteto argentino” o el “sexteto cubano”).

La visita de tales delegaciones suponía, además, una excusa perfecta para la realización de todo tipo de actos sociales: recepciones, fiestas, banquetes o bailes, que podían ser organizados bien por el Ayuntamiento o por la comisión o bien por los mismos países organizadores. En el primer caso, el espacio elegido solía ser el Casino de la Exposición, aunque también el Ayuntamiento o el hotel Alfonso XIII sirvieron en ocasiones a tal efecto. En el caso de que el organizador fuera el país cuya semana se celebraba, los actos sociales se solían realizar en su propio pabellón. En cualquier caso, casi todos ellos eran acompañados por música: sextetos, grupos folclóricos o cuadros flamencos. Pero además, y aunque no todas las “semanas” tuvieron la misma importancia ni programaron la misma cantidad de actuaciones musicales, destaca el elevado número de conciertos realizados durante las mismas y su variedad.

Estados Unidos	25 al 31 de mayo de 1929
Marruecos y las Colonias de España en África	16 y 17 de junio
Guatemala	16 al 22 de septiembre
El Salvador	23 al 25 de septiembre
Colombia	26 al 30 de septiembre
Portugal	1 al 8 de octubre
Cuba	9 al 14 de octubre
Uruguay	15 al 19 de octubre
Chile	20 al 25 de octubre
Venezuela	26 al 28 de octubre
Santo Domingo	4 al 9 de noviembre
Brasil	8 al 15 de noviembre
Ecuador	25 a noviembre a 1 de diciembre
Mejico	12 al 15 de mayo de 1930
Extremadura	29 al 31 de junio de 1930

Tabla 4: Relación cronológica de las “semanas” de la Exposición Iberoamericana

Aunque la información que aporta *El noticiero sevillano* referente a nombres, instrumentos, o tipos de música, es a menudo incompleta. Basta ver la relación de músicos que, a partir de dicho diario, visitaron Sevilla e intervinieron en estas “semanas”, para hacerse una idea de su diversidad (ver tabla 5)³⁹. En dicha relación aparecen también Perú y Argentina, países que, aun sin “semana” propia, sí que tuvieron representantes musicales en la exposición.

Esta información, no obstante, necesita de algunas aclaraciones. El peruano Valcárcel consta como miembro de la delegación de Perú pero *El noticiero sevillano* no aporta datos sobre sus posibles actuaciones en la exposición. Tampoco aparece su nombre propio. Posiblemente se trate de Teodoro Valcárcel, compositor peruano nacido en 1900 y fallecido en 1942, discípulo de Pedrell e investigador de la música folclórica de su país, en la que se inspiró para sus composiciones⁴⁰. Otro tanto ocurre con el cubano Echániz, que aparece únicamente citado como “eminente músico cubano”⁴¹. Podría ser José Echániz, pianista cubano nacido en 1905 del que, sin embargo, no hay constancia de que diera ningún concierto en la exposición⁴². De hecho, en el programa de la Semana de Cuba, solo se informa de que “parece acordado” un concierto suyo para el día 11 de octubre sin que posteriormente aparezcan más

³⁹ La tabla recoge datos del período de mayo a diciembre de 1929.

⁴⁰ <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/valcarcel.htm> [consultada en enero de 2014].

⁴¹ *El noticiero sevillano*, 8 de octubre de 1929.

⁴² <http://www.amica.org/Live/Organization/Honor-Roll/echaniz> [consultada en enero de 2014].

noticias que informen sobre si dicho concierto se celebró finalmente o no⁴³.

PAÍS	MÚSICOS PARTICIPANTES	PROGRAMA
ESTADOS UNIDOS	Banda del Ejército de los Estados Unidos Director: William J. Stannard	Música española, portuguesa y de las repúblicas americanas
	Banda de orquestación	Proyecciones cinematográficas
PERÚ	Teodoro Valcárcel (compositor)	[Sin determinar]
ARGENTINA	Profesor Silva y esposa	Bailes típicos argentinos
	Cuarteto argentino. Director: Carlos Quiroga, María Gamito (canto)	Canciones argentinas y españolas
COLOMBIA	Trio de guitarras	Canciones típicas colombianas
	Jerónimo Velasco (compositor) dirigiendo la Banda Municipal de Sevilla	Obras de Jerónimo Velasco
PORTUGAL	Banda de la Guardia Nacional Republicana Director: Fernández Fao	[Sin determinar]
	Viana de Mota, Francisco de Lacerda, Oscar da Silva, Luis Barbosa, Fernando Costa, y cuatro solistas	Música de cámara
	Orquesta Sinfónica Portuguesa Dirección: Pedro de Freitas	[Sin determinar]
	[Sin determinar] Francisco de Lacerda (conferenciante), Marina Dewandé y Arminda Correia (sopranos), y José A. Rosa (tenor)	Danzas regionales y canciones Conferencia sobre música popular portuguesa
CUBA	Sexteto cubano. Director: Juan de la Cruz	Folclore cubano
	[José] Echániz (piano)	[Sin determinar]
	Ofelia Nieto (cantante)	[Sin determinar]
URUGUAY	Pierre Lucas (piano), Alma Reyles (canto)	Obras de compositores uruguayos
CHILE	Claudio Arrau (piano)	<i>Petrouchke</i>
	Osman Pérez Freire (piano), Lily y Mercedes Pérez Freire (canto y guitarra), Humberto Allende (pianista y compositor)	Obras de O. Pérez Freire y otros compositores chilenos
	Enrique Soro (pianista y compositor)	[Sin determinar]
VENEZUELA	[Sin determinar]	Música venezolana
BRASIL	Helena Magalhaes Castro (canto y recitado)	[Sin determinar]
REPÚBLICA DOMINICANA	“Celebrados artistas”	Danzas típicas de la República Dominicana

Tabla 5: Listado de músicos participantes por países.

En las informaciones al respecto de las actividades desarrolladas por el pabellón de Cuba aparecen citados un “sexteto cubano”, una “orquesta típica” y una “agrupación típica cubana”⁴⁴. Se da por supuesto que todas estas denominaciones corresponden al mismo grupo, el sexteto dirigido por Juan de la Cruz. Por lo demás, y respecto a los grupos que interpretaron música venezolana y los procedentes de la República Dominicana, *El noticiero sevillano* no aporta

información sobre los mismos. Lo único que incluye es, en el caso de estos últimos, la tan repetida denominación de “celebrados artistas”, la cual, por otra parte, poco o nada aporta al respecto (salvo, eso sí, la certeza de que hubo también música folclórica dominicana)⁴⁵.

Lamentablemente, en la mayoría de los casos el anuncio de los intérpretes y las actuaciones no va acompañado de un programa detallado de las mismas y tampoco la información complementaria publicada aporta mucho más al respecto ya que responde más a los intereses de la crónica social que a los de la objetividad y la crítica musicales. Los artistas son calificados de “reputados”, “significados” o “afamados” en un tono adulador y se incide en la belleza y la gracia de las mujeres. Los aspectos técnicos quedan al margen mientras que se multiplican expresiones tales como “admirable presentación”, “magnífico alarde de visualidad y buen gusto” o “insuperables bailarines”. Así puede verse en la crónica de la actuación que la sevillana Trini Ramos hizo en el pabellón de Estados Unidos el día 29 de mayo:

Esta bella artista sevillana, que es una de las estrellas españolas que con creciente esplendor brillan periódicamente en Broadway, se ha prestado graciosamente a realzar las fiestas de la semana de Estados Unidos concurriendo con números de su variadísimo repertorio de canto y baile. Sorprendida por algunos de sus admiradores en visita al pabellón, y solicitada para tomar parte en las fiestas, tuvo no más que ceder. Sus números serán improvisados, lo que quiere decir que el encanto de ellos será mayor. Siendo ella sevillana, y tan sevillana que le hace falta venir a descansar aquí todos los años, no podía, naturalmente, prescindir de revelar su maestría en el más difícil y subyugador de los bailes andaluces. “La Sevillana”. Así ha decidido ejecutar este acto con su bellísima hermana María del Carmen, lo cual revela que sus dones de gran artista echan raíces en su familia. La acompañará una orquesta especial sevillana.

A qué se refiere el periodista con la “orquesta especial sevillana” es difícil de saber, aunque podemos imaginar que incluiría uno o varios guitarristas. En cuanto a los “números

⁴³ *El noticiero sevillano*, 8 de octubre de 1929.

⁴⁴ *Ibid.* Cada una de las denominaciones aparece un día distinto: el 8, el 10 y el 11 de octubre de 1929.

⁴⁵ *Ibid.* 7 de noviembre de 1929.

improvisados” de los que nos habla, bien podría tratarse de la interpretación, cantada y bailada, de sevillanas. Sin embargo, en el caso de los conciertos dados por la Banda de los Estados Unidos, como en el de otros muchos de entre los conciertos de banda que hubo durante la exposición, sí se conservan programas que nos permiten saber qué tipo de música se pudo escuchar en esta (al menos en los escenarios exteriores). En la tabla 6 se recogen dos de esos programas. El primero corresponde al concierto que dio la Banda Municipal de Madrid el día 11 de mayo en el Parque de Atracciones de la Exposición y ejemplifica perfectamente el repertorio típico que interpretaban las diferentes bandas españolas que intervinieron durante el certamen. El segundo, es el que dio la Banda del Ejército de los Estados Unidos el día 24 de mayo en la Plaza de San Fernando, y está integrado en su totalidad por obras americanas. Ambos fueron publicados por *El noticiero sevillano* el mismo día de su realización.

BANDA MUNICIPAL DE MADRID 11 DE MAYO DE 1929 PARQUE DE ATRACCIONES DE LA EXPOSICIÓN	
<i>Tanhauser</i> , Marcha	WAGNER
<i>Suite Española</i>	ALBÉNIZ
Granada (serenata)	
Sevilla (sevillana)	
Aragón (fantasía)	
<i>La verbena de la Paloma</i>	BRETÓN
<i>Goyescas</i> , Intermedio	GRANADOS
<i>La Revoltosa</i>	CHAPÍ
<i>La Walkyria</i> , Gran fantasía	WAGNER

BANDA DEL EJÉRCITO DE LOS ESTADOS UNIDOS 24 DE MAYO DE 1929 PLAZA DE SAN FERNANDO	
<i>San Lorenzo</i> , Pasodoble	SILVA
<i>Suite Atlantis</i>	SAFRANECK
I. Nocturno e himno de Gracia	
II. Recepción en la Corte	
III. La destrucción de Atlantis	
<i>Danza yanqui</i> , Característico	ALVARADO
<i>Celebre popule meus</i>	LAMAS
<i>Patrol americano</i> , Destructivo	MEACHAM
<i>Vals Erica</i> , Solo de saxofón	WIEDOEFT
Solista: Eugene Hostetter	
<i>Wañana</i> , Danza chilena	MIASUD
<i>Coronel González</i> , Pasodoble	CUBITOSI
Himno americano	
Marcha Real	

Tabla 6: Ejemplo de programas de concierto.

Como se ve, el repertorio del primero está formado por obras de autores españoles (en este

caso Albéniz y Granados) y adaptaciones de fragmentos de zarzuela o de ópera wagnerianas. Una selección que, por lo demás, es similar a muchas otras de las encontradas en los diferentes programas de concierto consultados. En el segundo programa, y de forma excepcional, las obras son de autores estadounidenses como Safraneck, Meacham o Wiedoeft y de compositores hispanoamericanos como Silva (argentino), Alvarado (mexicano), Lamas (venezolano), Miasud (chileno) o Cubitosi (uruguayo) en una clara búsqueda del hermanamiento entre las diferentes culturas americanas. Con ello, es precisamente esta banda la que mejor resume con su música el espíritu del evento.

CONCLUSIONES

La información encontrada, a la espera de ser completada, es suficientemente amplia como para poder afirmar que la música tuvo un papel destacado en la Exposición Iberoamericana, lo cual se demuestra por la cantidad de escenarios en los que se desarrolló, el elevado número de intérpretes y agrupaciones, la variedad del repertorio interpretado y su función como acompañante imprescindible en los múltiples actos sociales que se celebraron. A ello sin duda contribuyó de forma decisiva el hecho de que esta exposición surgiera, al contrario que muchas otras de la época, con fines históricos, artísticos y turísticos y no tanto industriales y comerciales.

Haciendo un ejercicio de imaginación, un visitante que paseara un día cualquiera por la Exposición Iberoamericana de Sevilla comenzaría a escuchar, ya desde la entrada, y mientras paseara por la Plaza de España, la música de la “victrola ortofónica” que venía de los pabellones de los Estados Unidos. Posiblemente, eso le dirigiera hacia allí y no pudiera evitar entrar a ver una de las proyecciones amenizadas por la música americana de la Banda del Ejército de los Estados Unidos. Posteriormente, podría comer en alguno de los restaurantes que ofrecían actuaciones musicales o dirigirse al Sector Sur, a las Galerías Comerciales, donde con suerte, podría escuchar el órgano allí instalado. Por la tarde, tras haber visitado los diferentes pabellones, y si el tiempo acompañaba, podría quedarse en la Plaza de América o en la de los Conquistadores, presen-

ciendo el concierto diario a cargo de una de las tres bandas que intervenían allí de forma habitual y cuyos programas estaban formados fundamentalmente por adaptaciones de zarzuela o de óperas wagnerianas. Si no, podría también dirigirse al Teatro de la Exposición y terminar la jornada presenciando alguna zarzuela, ópera o revista, dependiendo de la programación del día.

Pero si nuestro visitante era una personalidad ilustre y su visita coincidía con la celebración de alguna de las “semanas”, estaría invitado a las celebraciones de las mismas: fiestas y bailes en los que podría, por una parte, escuchar la música folclórica típica del país correspondiente, pero en los que también, sin duda, tendría ocasión para bailar los ritmos de moda o para escuchar conciertos de música clásica.

Aunque es mucha la información encontrada queda otro tanto por hacer y muchas preguntas por responder, entre ellas, por ejemplo, cuál fue el destino del citado órgano instalado en las Galerías Comerciales y por qué hay tan pocas noticias sobre él. El camino a seguir pasa por continuar con el vaciado sistemático de la prensa de la época, pero también por la búsqueda en los archivos de los consulados, en el del Ayuntamiento de Sevilla y en el del actual Teatro Lope de Vega. Todo ello con el fin de completar la información referente a conciertos, intérpretes, representaciones, etc., pero también, y sobre todo, para obtener una visión más amplia acerca de la música y su función social en la época de la dictadura de Primo de Rivera que parta del análisis del repertorio y de sus usos sociales pero que también se plantee su utilización como elemento propagandístico.

LAS VARIACIONES OP. 35 DE L. V. BEETHOVEN: ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

Miguel Ángel López Fernández

Titulado Superior en Piano, RCSM Granada.

Licenciado en Historia y Ciencias de la Música, U.de Granada.

RESUMEN

El presente trabajo consiste en un estudio sobre las Variaciones para piano Op 35 en Mi b Mayor de Beethoven, obra que marca una etapa nueva en su estilo de composición. Comenzamos estudiando el concepto de *variación* y presentando un contexto histórico junto con un comentario analítico. Veremos también la influencia que en esta obra tienen C. P. E. Bach y Clementi, cuya música permanece como una idea subyacente en la mente de Beethoven. Dedicamos un último capítulo a reflexionar sobre algunos aspectos acerca de la interpretación de esta obra, y presentamos algunas conclusiones extraídas del estudio y análisis realizados.

PALABRAS CLAVE:

Variaciones, Beethoven, Análisis, Piano.

INTRODUCCIÓN

La *variación* es una forma basada en la repetición y por tanto, en el crecimiento de un principio fundamental en el que un tema básico se repite varias veces con diversas modificaciones. Este tema se mantiene en sus elementos esenciales, de modo que es posible reconocer el modelo original y sus versiones variadas. Las distintas variaciones y el tema están conectadas entre sí como un todo orgánico. Se relacionan entre sí y con el tema básico a través del contraste, complementación mutua y transformación del material.

En el estilo Clásico de finales del s. XVIII, la forma sonata y la forma de variación constituyen dos polos contrapuestos. En la **forma sonata**, el compositor tiene que establecer tensiones que produzcan en el oyente un sentido de resolución; su tarea principal es prolongar estas tensiones, creando un sentido de movimiento y direccionalidad hacia la resolución de la confrontación temática y armónica. En cambio, la

variación es una forma abierta, que juega con la elaboración de la idea planteada. El sentido de conflicto temático y tonal es extraño a la variación, aunque es capaz de generar momentos climáticos de gran intensidad.

Tanto en Haydn como en Mozart, el tema básico de las variaciones poseía ciertas características (estructura delineada de la frase, su grado de repetición y contraste en segmentos melódicos, ritmos y texturas) que permitían la familiaridad con el tema y su fácil reconocimiento. Pero Beethoven da un giro al tratamiento de la variación, las técnicas convencionales de variación sobre un tema adquieren en Beethoven un tratamiento nuevo precisamente a través de una *desfamiliarización* del tema, cambiando casi completamente sus características. El primer gran ejemplo lo tenemos en estas variaciones en Mi bemol Op.35, también llamadas *Eroica* o *Prometeo*. Fueron denominadas *grandiosas* por Beethoven; tienen una gran dificultad técnica, y en ellas, Beethoven utiliza distintos procedimientos contrapuntísticos como cánones o la fuga final.

LAS VARIACIONES PARA PIANO OP. 35. CONTEXTO HISTÓRICO Y COMENTARIO ANALÍTICO

El 18 de Octubre de 1802 Beethoven escribe una carta a la editorial Breitkopf & Härtel hablando de estas Variaciones Op. 35. En ella dice que deben ser contadas entre sus "*mayores obras musicales*" y describe el método de componerlas como "*una manera completamente nueva*" (Reynolds, 1982, p. 71).

Para entender a qué se refiere Beethoven con esta "*manera completamente nueva*" tenemos que tener en cuenta que el 6 de Octubre de 1802, solo 12 días antes, Beethoven firma su Testamento de Heiligenstadt, y a partir de esta fecha se produce un cambio radical en su estilo. A partir de aquí, Beethoven decide buscar la satisfacción humana únicamente a través de la creatividad de su arte, como vemos en el siguiente fragmento del Testamento de Heiligenstadt:

Al mismo tiempo los declaro a los dos [sus hermanos], como herederos de mi pequeña fortuna, dividanla justamente, acéptense y

ayúdense uno al otro, cualquier mal que me hayáis hecho, lo sabéis, hace tiempo que fue olvidado. A ti, hermano Carl te doy especialmente las gracias por el afecto que me has demostrado últimamente. Es mi deseo que vuestras vidas sean mejores y más libres de preocupación que la mía, recomendar la virtud a vuestros hijos, sola esta puede dar felicidad, no el dinero, hablo por experiencia, solo fue la virtud que me sostuvo en el dolor, a esta y a mi arte solamente debo el hecho de no haber acabado mi vida con el suicidio. Adiós, y quíeranse uno al otro. Doy gracias a todos mis amigos, particularmente al Príncipe Lichnowsky[al cuál están dedicadas estas Variaciones Op. 35] y al Profesor Schmidt. Deseo que los instrumentos del Príncipe L. sean conservados por uno de ustedes, pero que no resulte una pelea de este hecho, si pueden servirlos de mejor fin, véndalos, me sentiré contento si puedo seros de ayuda desde la tumba. Si fuera así, con qué alegría me acercaría hacia la muerte. Si esta llega antes de que tenga la oportunidad de mostrar todas mis capacidades artísticas, habrá llegado demasiado temprano. [...] Pero aun así estaré satisfecho, ¿no me liberará entonces de mi interminable sufrimiento? Vengas cuando vengas, te recibiré con valor. Adiós y no me olvidéis completamente cuando esté muerto, merezco eso de ustedes, habiendo yo pensado en vida tantas veces acerca de cómo hacerlos felices, sedlo. (M. von Asow, 1992, pp. 33 y 34).

La *manera completamente nueva* de este ciclo de variaciones constituye la primera demostración de su voluntad de cortar con lo anterior. Por eso no es casualidad que utilice el tema de su ballet *Prometeo* para celebrar la salvación de lo humano. Aunque lo considera como propio, tiene mucha influencia del *Rondó en Mib* de C. P. E. Bach y de la *Sonata en Sol menor Op. 7 n° 3* de Clementi como veremos a continuación.

Además, las Variaciones Op. 35 muestran el método pedagógico de Albrechtsberger, con quien Beethoven aprendió contrapunto, en el sentido de comenzar primero a trabajar a dos voces, y luego sistemáticamente a tres y a cuatro voces, hasta la fuga y el canon.

El reto de Beethoven fue crear una obra que, sin perder las características del género tema con variaciones presentara por otra parte, elementos

estéticos que hasta entonces solo eran válidos en la forma sonata. Por ello, la Op. 35 puede subdividirse en tres partes: la primera, de carácter humorístico, representada por las primeras 13 variaciones; una segunda sección (Var. XIV y XV) de carácter meditativo, y la tercera, el Fugato-Finale y la coda.

Por otra parte, la idea del tema principal y el tema secundario de una sonata viene sugerida por el contraste que hay entre el *basso del tema*, muy rítmico; y el tema del discantus, con una regularidad métrica típica de la danza (ejemplo 1).

Allegretto vivace.

INTRODUZIONE
col Basso del Tema.

TEMA.

dolce

cresc.

1.

2.

decresc.

Ejemplo 1

Cuando el tema del discantus aparece, no suena completamente nuevo, ya que Beethoven lo ha introducido anteriormente en el contrapunto *a due*, donde aparece el tema en disminución (ejemplo 2).

A DUE.

TEMA.

dolce

cresc.

Ejemplo 2

En el transcurso de las variaciones el bajo va perdiendo su singularidad primigenia hasta la variación XIII en donde no queda ya ningún residuo, salvo la simple repetición de la dominante en el discantus (ejemplo 3).

Allegretto vivace.

INTRODUZIONE
col Basso del T-ma.

VAR. XIII.

Ejemplo 3

A partir de la siguiente variación (XIV), en tonalidad menor, comenzaría lo que podríamos considerar el *tempo lento* de una sonata. Aquí vuelven a aparecer los ocho primeros compases del bajo, en primer lugar en el discantus y luego, como en el inicio, en su posición original, pero ahora presentando la melodía de danza en su variante menor (ejemplo 4).

VAR. XIV.
Minore.

Ejemplo 4

La última variación, la var. XV (ejemplo 5), en tonalidad mayor, es la única que cambia el compás (6/8); se trata de un amplio *Largo* con escalas de fusas y semifusas, y repeticiones de un solo sonido. Con esta pieza, Beethoven consigue una especie de preludio para conducir al *Finale Alla Fuga*. La escritura de Beethoven refleja aquí su admiración hacia Carl Philipp Emanuel Bach, en especial, sus fantasías para piano. Se observa

también la predilección de Beethoven por las sonoridades en el teclado que reflejaban el timbre del arpa, de hecho, en su ballet *Prometeo* le confiere a ese instrumento un protagonismo especial, de modo que en este número, en donde alcanza Beethoven el punto climático de sus variaciones, puede leerse una alusión directa a *Prometeo*, sobre todo teniendo en cuenta que el ballet está encuadrado en 15 números, con el contenido temático de la Op. 35.

Largo.

VAR. XV.
Maggiore.

Ejemplo 5

La *coda* (ejemplo 6) viene constituida por ocho compases de un *Largo espressivo* elaborados con el motivo inicial del tema del discantus, en Do menor, terminando con cuatro compases sobre la dominante (Sol) que finaliza en forma arpegiada, con una dinámica piano.

Coda.

Ejemplo 6

Con esta misma dinámica en *piano* se inicia el Fugato (ejemplo 7) sobre los cuatro compases iniciales del *basso del tema*.



Ejemplo 7

El Andante representa el otro polo estructural. La relación entre la Fuga y el Andante se corresponde con la relación que guardaba en la Introducción, el *Basso del Tema* con el *Tema* de la mano derecha (ejemplo 8).



Ejemplo 8

Esta dialéctica temática domina la obra desde el principio hasta el final, imitando conscientemente el contraste temático de una forma sonata.

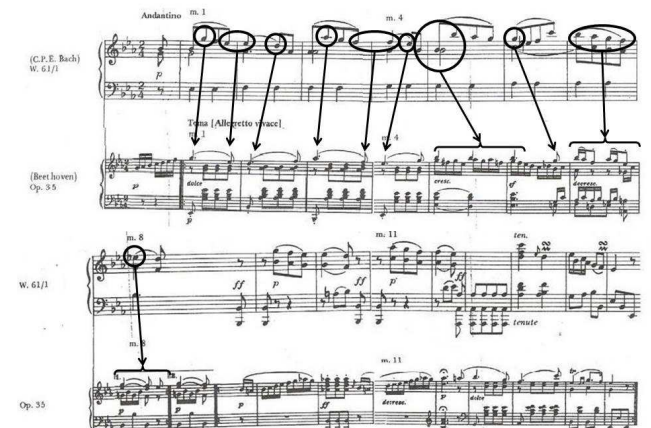
A la vista de los diferentes elementos rítmicos, melódicos, figuración motivica, características dinámicas y contrapuntísticas, este Andante da la impresión de ser una *supercoda* que resume todo el material anterior.

La Op. 35 fue el primer gran resultado de esa manera completamente nueva, es una composición sin precedente directo que abrió posibilidades nuevas al género de la variación.

EVOLUCIÓN DEL MATERIAL DE LAS VARIACIONES OP. 35.

Beethoven siempre consideró su tema de la Op. 35 como suyo propio, personalmente original. Sin embargo, existen importantes puntos de coincidencia entre estas variaciones, y el Rondó en Mib Mayor W.61/1 de Carl Philipp Emanuel Bach,

como podemos ver en el siguiente ejemplo (Derr, 1984, pp. 49 y 50).



Ejemplo 9

Como vemos, las similitudes incluyen tonalidad (Mib mayor), compás, dinámica (piano), melodía y armonía.

Cuando en 1802, presentó a Breitkopf & Härtel sus conjuntos de variaciones op. 34 y op. 35, convirtió el género de la *variación* en su serio competidor de la sonata. En concreto, la op. 35 marca una ruptura con la tradición por su longitud inusual, su dificultad técnica y por la intrincada novedad de su textura polifónica que culmina en el finale *alla fuga*.

Lo que no sabemos es si Beethoven era consciente o no, de que la melodía de la contradanza en Mib, usada en las Variaciones op. 35, y que ya había utilizado en la música de *Prometeo* el año anterior no era originalmente suya.

Él mismo, en una carta a Schloesser escrita en 1822 dice:

Yo llevo mis pensamientos conmigo durante largo tiempo, a veces durante mucho tiempo, antes de escribirlos [...]. Confío en mi memoria y puedo estar seguro de que una vez que he comprendido un tema, no lo olvido incluso años después. Cambio muchas cosas, descarto otras y lo intento una y otra vez hasta que esto satisfecho [...] y cuando presto atención a lo que quiero hacer la idea subyacente nunca me abandona. (Hamburger, 1992, p. 193).

Y anteriormente, el 18 de diciembre de 1802, en otra carta a la editorial Breitkopf, escribe:

Estas variaciones son radicalmente diferentes, debiendo ser incluidas entre mis obras más importantes, sobre todo, teniendo en cuenta que el Tema es original mío. (Kastner, 1975, p. 67, citado por Derr, 1984, p. 46).

Aunque la versión final de este tema suena beethoveniana, la melodía parece derivada del comienzo de la Sonata para piano en Sol menor op.7 n° 3 de Clementi, una obra que Beethoven probablemente tocó muchas veces durante sus etapas iniciales en Bonn.

Probablemente Beethoven, habiendo reformulado completamente el material de Clementi a su propia imagen fue perdiendo gradualmente las trazas de su verdadera fuente (ejemplo 10), hasta transformarse en una de aquellas ideas de las que él mismo era incapaz de explicar su origen, como le comentaba a Schloesser.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Clementi' and shows a melodic line in G minor. The bottom staff is labeled 'Beethoven' and shows a more complex, rhythmic version of the same melodic idea, marked 'TEMA.'. A bracket connects the two staves, indicating the transformation. Beethoven's version includes dynamic markings like 'p', 'dolce', 'cresc.', and 'diminuendo'.

Ejemplo 10

Beethoven adapta este modelo, preservando propiedades motivicas importantes del tema. Cuando se alcanza la tonalidad de Mib Mayor, el motivo principal aparece en aumentación rítmica (ejemplo 11).

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Clementi' and shows a melodic line in G minor. The bottom staff is labeled 'Beethoven' and shows a more complex, rhythmic version of the same melodic idea, marked 'TEMA.'. A bracket connects the two staves, indicating the transformation. Beethoven's version includes dynamic markings like 'p', 'dolce', 'cresc.', and 'diminuendo'.

Ejemplo 11

La asociación del material de Clementi aparece así en el subconsciente de la mente de Beethoven. Pero la manera en que Beethoven modificó este modelo es una demostración de su genio creativo, y su bajo de contradanza se emancipa totalmente de su dependencia con Clementi. Como hemos visto, Beethoven alteró sustancialmente las ideas de Clementi.

A partir de la crisis de Heiligenstadt se abre una trayectoria nueva en la que variación, desarrollo, fuga y sonata se combinan para expresar la totalidad de la experiencia humana. De hecho, el propio Beethoven escribe en una de sus cartas a su amigo Krumpholtz, durante el invierno de 1802-1803: “a partir de ahora, exploraré un nuevo camino” (Schünemann, 1939, p. 67).

Los primeros esbozos que pueden identificarse específicamente con la 3ª Sinfonía aparecen en el borrador Wielhorsky, fechado entre 1802 y 1803.

En el borrador Wielhorsky, Beethoven presenta de forma abreviada el plan preliminar de la sinfonía, con una serie de incipits temáticos y elementos estructurales para el siguiente plan: una introducción y un Allegro para el primer movimiento, en Mib Mayor; un movimiento lento en Do Mayor; y un Minueto Serioso en Mib Mayor con Trío en Sol menor.

Observando el principio de la Eróica, se puede deducir el tema del Allegro a partir del *Basso del Tema* que abre la op. 35 (ejemplo 12).

Sinfonía Eroica



Ejemplo 12

A la luz de la estrecha similaridad entre ambos complejos motivicos, puede concluirse que la versión final de la 3ª Sinfonía no fue una idea original, sino que evolucionó a partir del diseño del *Basso del Tema*.

El tema usado por Beethoven en las variaciones op. 35, también llamadas *Variaciones Prometeo*, había sido utilizado por Beethoven en dos ocasiones anteriores, la Contradanza en Mi b, WoO 14/7 y el final del ballet *Prometeo* op. 43, ambas piezas compuestas en 1800-1801.

Por tanto, Beethoven asimila la música de C. P. E. Bach y Clementi. Este material lo transforma y escribe su Contradanza WoO 14 nº 7. Esta misma melodía vuelve a usarla en su ballet *Las Criaturas de Prometeo* (1800-1801), al año siguiente en sus Variaciones Op. 35 (1802) y finalmente en la Sinfonía Eróica (1803).

ALGUNAS CONSIDERACIONES INTERPRETATIVAS.

Dos cuestiones que son fruto de bastante polémica en la interpretación de Beethoven son el uso del pedal y la elección del tempo correcto.

Beethoven fue pionero en especificar indicaciones sobre éste expresamente en sus partituras. Beethoven comienza a indicar anotaciones de pedal a partir de 1795 (en los borradores de los conciertos para piano op. 15 y op. 19). Uso de los pedales en Beethoven

Una de las preocupaciones de Beethoven era la duración y potencia del bajo para suministrar apoyo armónico mientras es mantenido. La utilidad de mantener el bajo con el pedal era dejar las manos libres para tocar en otro lugar del teclado, aunque esto puede tener el problema del emborronamiento del sonido. De hecho, Czerny recomendaba a los pianistas que ignoraran las indicaciones de Beethoven en aquellas situaciones

en que se produjera emborronamiento y, a propósito del Concierto en Do m op. 37 que Beethoven interpretó en público en 1803 dijo:

Beethoven mantenía el pedal pulsado a todo lo largo del tema, lo que funcionaba bien en los pianos de sonido débil de su época [...]. Pero ahora, con una sonoridad mucho mayor en los pianos recientes, hay que recomendar que el pedal se pise de nuevo en cada cambio significativo de la armonía, pero sin que se aprecie interrupción en la continuidad del sonido. (Newman, 1999, p. 192).

Hay que tener en cuenta que, en los instrumentos de la época de Beethoven, la técnica del pedal era mucho más tosca, la mecánica más pesada, y estaban colocados a mayor distancia del suelo; todo esto hacía más engorrosa su utilización. Por eso, su uso tiene que variar en función del instrumento de que se disponga.

Sin embargo, por otro lado también se puede enfocar el desdibujamiento armónico como un valor estético y un efecto sonoro a conseguir. Por ejemplo, en el Romanticismo, el pedal se usaba sobre todo para mantener los bajos produciendo un enriqueciendo del timbre.

Beethoven ya usaba el pedal con este propósito, pero solía contrastar esta sonoridad con otra más seca, consiguiendo una gran variedad tímbrica. Tomemos como ejemplo las variaciones VIII y IX (ejemplo 13):



Ejemplo 13

En la variación VIII, el pedal tiene tres funciones: 1) mantener el bajo para crear un efecto de bordón; 2) demostrar que la nota del bajo forma parte de la melodía; 3) conseguir el efecto sonoro de una armonía difuminada. Lo que está claro es que la duración de la nota del bajo (Mi b) no está indicada por la notación, ya que el pedal ha de mantenerse a lo largo de los cuatro compases siguientes.

Frente a esta atmósfera de la variación VIII, Beethoven busca el contraste en la variación siguiente persiguiendo una sonoridad mucho más seca a través de los *staccatos* colocados en la mano derecha, mientras que la mano izquierda sostiene el bajo con el dedo, no debiéndose emplear el pedal en este caso.

A la hora de interpretar el significado del pedal en las obras de Beethoven hay que considerar cuatro puntos relacionados:

1. Qué tipo de pedal había en los pianos que él tocaba. Escribía para los pianos que conocía, con menos sonoridad, y no para los instrumentos actuales.
2. Qué uso hacía Beethoven del pedal en sus propias interpretaciones. Siempre deseaba conseguir algo más sobre el teclado de sus instrumentos y usaba el pedal más de lo que indicaba, produciendo efectos de *confusión*. Esto no debe justificar el emplearlo indiscriminadamente, sino que hay que hacer un análisis crítico de cada situación.
3. Hasta qué punto pudo incidir su sordera en sus indicaciones sobre el pedal. Empezó a tener problemas con el oído antes de 1800, con apenas 30 años. En 1822 lo había perdido completamente. Pero parece como si, al deteriorarse su oído externo, percibiera sonoridades y reverberaciones con su oído interior. La pérdida de capacidad auditiva incrementó su agudeza interior. Podría decirse que él *oía* y buscaba el efecto que anotaba con sus indicaciones.
4. Hasta qué punto interpretamos fielmente sus indicaciones de pedal. No sabemos hasta dónde exactamente quería Beethoven que se soltara o se accionara el pedal cuando anota *senza sordino* o *con sordino* en sus borradores.

Cuando un intérprete se enfrenta al problema de tomar una decisión en relación con el pedal, puede adoptar dos posturas: una es seguir al pie de la letra las indicaciones escritas y atenerse a su Urtext; la otra es enjuiciar críticamente las indicaciones de Beethoven sobre el empleo del pedal, sin adherirse estrictamente a ellas y

teniendo en cuenta la resonancia del instrumento actual. En esta línea, el pianista tendrá que modificar esas indicaciones de Beethoven manteniéndose fiel a la intención de su pensamiento musical, intentando lograr el efecto que Beethoven buscara en cada caso y manteniendo siempre el principio del contraste.

No hay soluciones dogmáticas ni definitivas sólo se puede juzgar el efecto y posibilidades de pedal, probándolos y experimentándolos; y de hecho, frecuentemente hay que añadir pedales a las indicaciones de Beethoven por las siguientes razones: en primer lugar, los pianos actuales apagan el sonido más eficientemente que los de su época, provocando una sonoridad demasiado seca; y por otra parte, la acústica de las grandes salas de concierto actuales hace que el sonido sin pedal no se escuche bien.

Con respecto al *toque* del instrumento, Beethoven siempre inculcaba la siguiente regla:

Colocar las manos sobre el teclado en tal posición que los dedos no necesiten levantarse más de lo necesario. Este es el único método para que el pianista aprenda a generar sonido, y a su vez, hacer que el instrumento cante. (Beethoven, carta a Czerny, Viena 1817, citado por Chiantore, 2001, p. 175).

Una cuestión siempre debatida a la hora de interpretar el **tempo** en Beethoven es la determinación de cuál debe ser el *tempo correcto*, sobre todo teniendo en cuenta que actualmente han cambiado los instrumentos, las salas e incluso los hábitos de escucha.

Beethoven consideraba las indicaciones convencionales (Allegro, Andante, etc.) como determinantes de velocidad; pero por otro lado, pensaba también que tenían connotaciones emotivas, y tendía a usar epítetos como *Allegro con brio*, *Allegro assai*, *Andante con moto*...

El tempo de nuestras Variaciones Op. 35 es *Allegretto Vivace*. Beethoven tenía un concepto de *Allegretto* un tanto ambiguo: para el movimiento lento de la Séptima Sinfonía (*Allegretto* en 2/4) Beethoven indica *negra*=76, pero para el Finale del Cuarteto de Cuerda en Mib Mayor Op. 74 (también *Allegretto* en 2/4) marcó *negra* =100, que parece más un Andante que un Allegro, en el 2º movimiento del Trío en Mib Mayor Op. 70 n° 2

Beethoven marca *negra* =76. Por último, tenemos el Cuarteto en Fa m Op. 95, el movimiento lento lleva la indicación *Allegretto ma non troppo*, y Beethoven marcó *negra* =66.

En resumen, las indicaciones sugeridas por Beethoven para el *Allegretto* con diversos epítetos van desde *negra* =66, para un *Allegretto ma non troppo* hasta *negra* =100. Charles Rosen (2005, p. 115) opina que “*este es un margen suficientemente amplio para sugerir que estos límites no se deben traspasar*”.

Para la Op. 35, marcada con *Allegretto Vivace* tenemos dos ejemplos: el Scherzo de la Sonata en Mib Mayor Op. 31 nº 3 (*Allegretto Vivace* en 2/4) y el Scherzo de la Octava Sinfonía, también *Allegretto Vivace*, ambos marcados con la misma indicación metronómica *negra* =88.

Para el *Finale, Alla Fuga* marcado con *Allegro con brio*, tenemos como referencia el 1^{er} Movimiento de la Sinfonía Eróica marcado con *60 alla breve, blanca con puntillo* o *blanca*, según se trate de un compás ternario (el caso de la 3^a Sinfonía) o binario (el caso de nuestras Variaciones Op. 35).

De todos modos, no debemos olvidar que Beethoven era consciente de las limitaciones que imponían las indicaciones metronómicas que, “*sólo son aplicables a los primeros compases, ya que el sentimiento también tienen su tempo y no puede ser expresado completamente mediante éstas*”. (Thayer, 1967, p. 687)

De hecho, llegó a decir que “*alguien que pueda sentir la música correctamente, no lo necesita; y para alguien que no pueda, nada le sirve*”. (Gerig, 2007, p. 99)

CONCLUSIONES

A través de este trabajo hemos realizado un estudio de las Variaciones para piano Op 35 en Mib Mayor, en su contexto histórico, analítico e interpretativo. Nos hemos centrado en la *manera completamente nueva* (*ganzneuer Manier*) que las Variaciones Op. 35 suponen en el estilo compositivo de Beethoven. Las conclusiones que pueden extraerse del presente trabajo realizado son las siguientes:

1. Lo realmente *nuevo* en las Variaciones Op. 35 frente a las variaciones habituales del s. XVIII, es el uso de elementos estéticos de

la forma sonata sin perder las características del género de *variación*.

2. La música de C. P. E. Bach y Clementi permanece como una idea subyacente en el subconsciente de la mente de Beethoven sirviendo de material de referencia en su Contradanza en Mi b WoO 14 nº7, el ballet *Prometeo Op. 43*, las *Variaciones Op. 35* y la Sinfonía *Eroica*.
3. A la hora de interpretar la música para piano de Beethoven no hay soluciones dogmáticas ni definitivas, pudiendo incluso ser modificadas en el transcurso de la interpretación.
4. En la toma de decisiones interpretativas habrá que tener en cuenta el contexto pianístico (instrumento, acústica de la sala, etc.) y compararlo con el contexto original de los instrumentos de la época de Beethoven.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, EMILY (1961). *The Letters of Beethoven*. London: Macmillan.
- ASOW, HEDWIG M. VON (Ed.) (1992). *Beethoven. Heiligenstädter Testament. Faksimile*. München: VerlagDoblinger.
- BROYLES, MICHAL (1987). *Beethoven. The Emergence and Evolution of Beethoven's Heroic Style*. New York: Exc. Music Publishing Company.
- CHIANTORE, LUCA (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza.
- COOPER, BARRY (1996). *Beethoven and the creative process*. Oxford: Clarendon Press.
- COOPER, BARRY (1996). *The Beethoven Compendium: a guide to Beethoven's life and music*. London: Thames & Hudson.
- DERR, E. (1984). “Beethoven's Long-Term Memory of C.P.E. Bach's Rondo in E Flat, W. 61/1 (1787), Manifest in the Variations in E Flat for Piano, Opus 35 (1802)”. *The Musical Quarterly*, LXX (1), 45-76.

- DOWNS, PHILIP (1970). *The Creative World of Beethoven*. New York: W. W. Norton.
- GERIG, REGINALD R. (1974). *Famous pianists. Their technique*. Bloomington: Indiana University Press.
- HAMBURGER, M. (Ed.) (1992). *Letters, Journal and Conversations*. London: Thames & Hudson.
- KASTNER, EMERICH (1975). *The Influence of the C. P. E. Bach Rondo in E Flat on Beethoven's Memory*. Leipzig: Tutzing.
- KINDERMANN, W. (1995). *Beethoven*. Berkeley: Univ. of California Press.
- LANG, P. H. (1971). *The Creative World of Beethoven*. New York: W. W. Norton.
- LOCKWOOD, LEWIS (1982). *Eroica Perspectives*. En Tyson, A. (Ed.), *Beethoven Studies* (vol. 3, pp. 85-105). London: Cambridge University Press.
- LOCKWOOD, LEWIS (1991). *The Compositional Genesis of the Eroica Finale*. En W. Kindermann(Ed.), *Beethoven's Compositional Process* (pp. 82-101). Nebraska: Nebraska Press.
- LOCKWOOD, LEWIS (1992). *Beethoven. Studies in the Creative Process*. London: Harvard Univ. Press.
- MACARDLE, D. W. (1957). Beethoven and the Bach family. *Music Letters*, XXXVIII, 353-358.
- MASSIN, JEAN y BRIGITTE (2001). *Ludwig van Beethoven*. Madrid: Turner Música.
- NEWMAN, WILLIAM S. (1999). *Uso de los pedales en Beethoven*. En Banowetz, J. (Ed.), *El Pedal Pianístico. Técnicas y uso* (pp.171-196). Madrid: Pirámide.
- REYNOLDS C. (1982). *Beethoven's Sketches for the Variation in Eb, Op. 35*. En Tyson, A. (Ed.), *BeethovenStudies* (vol. 3, pp. 47-84). London: Cambridge University Press.
- Rosen, Charles. (1986). *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Música.
- ROSEN, CHARLES (2006). *La Sonatas para Piano de Beethoven*. Madrid: Alianza Música.
- SCHÜNEMANN, G. (1939). *Czernys Erinnerungen an Beethoven*. En Sandberger Adolf (Ed.) *Neues Beethoven Jahrbuch*. Brunswick: Benno Fischer.
- STOWELL, R. (1994). *Performing Beethoven*. London: Cambridge University Press.
- THAYER, A. W. (1967). *The Life of Beethoven*. Princeton: Princeton University Press.

EL BAJÓN EN ESPAÑA

Manuel Valero Gallego

Profesor de Fagot en el CSM de Jaén.
Maestro en Educación Musical y Licenciado en Historia y
Ciencias de la Música por la Unuversidad de Granada.

RESUMEN

El presente artículo pretende realizar un acercamiento a las características que rodearon al bajón en España, haciendo un repaso por sus características organológicas, las funciones que desempeñó, las primeras referencias que tenemos de este instrumento en nuestro país y destacando la extraordinaria longevidad de la que gozó este instrumento en nuestro país en comparación con otros.

En este sentido cabría destacar que el bajón supuso toda una revolución tecnológica con respecto a otros instrumentos de viento, construyéndose en una extensa gama de tamaños, destacando entre los más usados al bajón bajo y los diferentes tipos de bajoncillos (instrumentos agudos de la familia), así como haciendo referencia a la evolución que sufrió este instrumento a lo largo de su extensa vida.

Un hecho muy destacable es que las primeras referencias que se tienen de él, ya desde el primer tercio del siglo XVI, se encuentran en el ámbito español.

En lo referente a las funciones que desempeñó el bajón, éstas fueron principalmente vinculadas a la música vocal, asociado principalmente a las capillas musicales como refuerzo de los bajos del coro, entre otras muchas otras funciones, aunque también formó parte de las bandas de ministriles que se usaban fuera de las iglesias y de las bandas militares.

La gran longevidad del bajón, que lo llevó a estar presente incluso en los inicios del siglo XX, hizo que en España conviviera el bajón con el fagot, vinculando el primero a la música vocal y eclesiástica y al segundo con la música orquestal. El bajón iría dejando paso progresivo al fagot debido al desuso de éste por la supresión de plazas en las capillas musicales y la sustitución de éste por otros instrumentos más evolucionados como el oficleido o el ya mencionado fagot.

EL BAJÓN

Cuando nos referimos al bajón, podemos hablar de él como el instrumento que sería el antecesor más directo del moderno fagot, el cual tuvo una gran importancia en España y una tremenda longevidad, abarcando desde el siglo XVI hasta los inicios del siglo XX.

Según la catalogación de Hornbostel y Sachs¹, se puede definir al bajón como un aerófono en el cual el sonido es producido por una doble caña que se inserta en uno de sus extremos.

En cuanto a sus características constructivas y organológicas, el instrumento original estaba construido en una sola pieza de madera, normalmente en madera de arce o algún tipo de frutal como manzano, haya, boj, cedro, cerezo, ébano, azufaifo, roble, olivo, peral, ciruelo, palo de rosa, serbal, abeto, nogal o tejo² y el taladro se horadaba de manera cónica.

En el extremo más estrecho de dicho tubo cónico se introduce una pieza de metal en forma de «S» llamada tudel, en el cual se inserta la caña, y en el otro extremo se inserta el pabellón o campana, que a su vez podía ser abierta o cerrada a modo de sordina.

La campana a su vez también podía construirse en el mismo bloque que el resto del bajón, sin que se encontrara separada de éste.

Parece que la creación del bajón respondería a la necesidad de un instrumento que realizara la voz grave de la familia del viento y que reuniera ciertas características en cuanto a una mayor agilidad que el sacabuche, mayor sonoridad que la flauta baja y mejor manejabilidad que la bombardita³.

El bajón supuso toda una revolución tecnológica en cuanto a su construcción, ya que permitió reducir a la mitad la longitud del instrumento con el sistema de doble taladro, interconectado sobre una misma pieza de madera, que se unía en la base del instrumento. Esto hizo posible que fuesen mucho más fáciles de trans-

¹ HORNBOSTEL, E. Y SACHS, C., «Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Claus P. Wachsmann», *The Galpin Society Journal*, XIV (1961), págs. 3 – 29.

² KILBEY, Maggie. *Curtal, Dulcian, Bajón: A History of the Precursor to the Bassoon*. Wiltshire, AntonyRoweLtd, 2002, pág. 13.

³ Versión grave de las chirimías.

portar y de tocar que otros instrumentos de dimensiones similares pero contruidos sin esta tecnología, como es el caso de la bombardita baja.

De esta manera, la longitud del instrumento quedó reducida a un tamaño de un metro aproximadamente.

Otro detalle importante de esta nueva construcción es el hecho de taladrar los agujeros para los dedos de manera oblicua, de forma que podían alcanzarse distancias considerables en el instrumento sin la ayuda de llaves y con una posición natural de la digitación. A pesar de esto, el bajón original presenta dos llaves para producir aquellas notas que no se pueden conseguir por la distancia propia del instrumento.

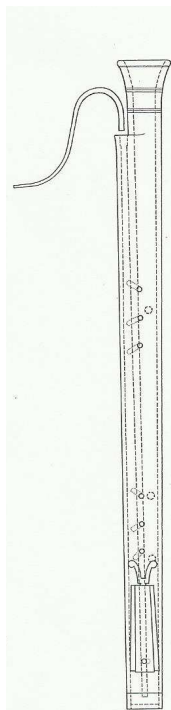


Imagen 1. Diagrama de un bajón, mostrando el taladro cónico interno y los taladros oblicuos de los agujeros tonales, así como la conexión de ambos tubos en la parte inferior del instrumento⁴

Los bajones se construyeron en una gama importante de tamaños, aunque el que gozó de mayor importancia y perduró más en el tiempo, dando lugar al posterior fagot, fue el bajón bajo.



Imagen 2. Réplicas actuales de la familia de bajones⁵.

Michael Praetorius aportó una valiosa información al respecto, como puede observarse en la siguiente ilustración, donde describía a toda la familia de bajones, los cuales fueron empleados en las capillas musicales españolas, especialmente el bajón bajo y los diferentes tipos de bajoncillos, instrumentos agudos de dicha familia.

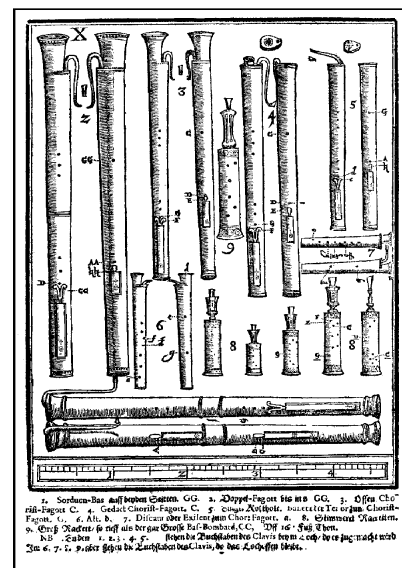


Imagen 3. Familia de bajones descrita por Michael Praetorius⁶.

⁴Detalle de imagen extraída de WATERHOUSE, William, «Bassoon». En: SADIE, S. (editor), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Grove/Macmillan, 1980. pág. 875.

⁵Imagen extraída de

<http://www.earlymusicshop.com/product.aspx/en-GB/1002835-moulder-dulcian-alto-in-f-with-2-keys>

⁶ PRAETORIUS, Michael. *Syntagmamusum*. 2º Volúmen, *TheatrumInstrumentorum*, capítulo X. Edición facsimil de la

La enorme longevidad de la que gozó el bajón en España hizo que, con el paso del tiempo, adquiriera características constructivas más propias del Fagot, instrumento con una tecnología mucho más evolucionada, construido totalmente articulado, con una tesitura más amplia que la del bajón, tanto en el registro grave, aumentando el rango un tono entero, de Do a Sib, por la adición de una campana de mayores dimensiones y una llave que permitía controlar esta nueva nota, como por el registro agudo, ya que las nuevas características constructivas le permitieron tener mayor flexibilidad y ligereza en el registro tenor. Al mismo tiempo, se añadieron nuevas llaves, que irían incrementándose poco a poco, pasando, en un primer momento, de las dos llaves que poseía el bajón, a las cuatro que poseía el fagot primitivo, aunque progresivamente este número fue incrementándose y, con ello, las posibilidades técnicas y sonoras, mucho más limitadas en el bajón.

Como consecuencia, se construyeron bajones articulados en dos o tres piezas, y con más de dos llaves. En el Museo Nacional de Antropología de Madrid hay un bajón mucho más tardío, probablemente de finales del s. XVIII, de tres piezas, con cinco llaves, dos abiertas y tres cerradas. También hay documentos del s. XVIII en España que hacen referencia a bajones de dos piezas, aunque no sobrevive ningún ejemplar de este tipo⁷.

Otra característica significativa, común a otros instrumentos de la época, es la construcción bastante frecuente de las llaves con la peculiar forma bifurcada de «cola de golondrina» en el extremo que debía pulsarse. Este hecho permitía la posibilidad de tocar el instrumento tanto hacia a un lado como al otro del instrumentista aunque, con la adición de llaves que fijaron la posición definitiva, esta característica se mantuvo como hecho únicamente ornamental del instrumento.

Las dos llaves se fijaban al instrumento mediante especies de caballetes metálicos atornillados a la madera o mediante bandas de

metal que rodeaban el cuerpo del instrumento y éstas, a su vez, estaban protegidas por placas metálicas cuadradas o semicilíndricas agujereadas que también se atornillaban al cuerpo del bajón. En el ámbito español estas protecciones solían poseer bisagras, lo que permitía un mejor acceso a las llaves.



Imagen 4. Ejemplo de llave bifurcada y protección de dicha llave⁸.

El rango del bajón abarcaría desde el Do1 hasta el Sol3, aunque se tiene el ejemplo de una excepción en la música de Bartolomé de Selma y Salaverde⁹, donde en su obra *Canzoni, fantasie et correnti*, de 1638, el bajón descende hasta el Si bemol, fuera de la tesitura del bajón, lo que podría dar a pensar que se tratase de un protofagot o un bajón con una campana que permitiese ampliar el registro grave del instrumento.

Atendiendo a la historia de este instrumento, curiosamente las primeras referencias que se tienen de él se encuentran en el ámbito español. La primera de la que se tiene constancia corresponde a la catedral de Pamplona, donde en sus Actas Capitulares aparece un documento de 1530, en el cual se indica que se pagaron dos

⁸ Imagen extraída de <http://www.dulcian.de>

⁹ Ver las voces de STEVENSON, R., «Bartolomé de Selma y Salaverde». En: SADIE, S. y TYRRELL, J. (Editores) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Grove/Macmillan, 2001, Vol. 23, págs. 60-61 y KENYON DE PASCUAL, B., «Bartolomé de Selma y Salaverde». En: CASARES, E. (Editor) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, Vol. 9, págs. 916-917.

edición Wolfenbütel de 1619, Kassel, Editorial Bärenreiter, 2001.

⁷ KENYON DE PASCUAL, B., «Bajón». En: CASARES, E. (Editor) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, pág. 63.

ducados a Juan de la Rosa por la compostura de bajones¹⁰.

Posteriormente a esa fecha, aparecen otras referencias en España. Concretamente en la catedral de Palencia, hay constancia de que en junio de 1560 se recibió a Juan Andrés como músico bajón; en la catedral de Ávila, el cabildo aprueba en agosto de 1565 que César de Sardeña ayudara con el bajón a los contrabajos (cantores bajos); en Aragón aparecen noticias de bajonistas a partir de 1574 y, en 1577, se contrata a Melchor del Rey como bajonista de la catedral de Huesca. En Jaca, el bajón sería introducido en el año 1588¹¹.

Con respecto al origen del término, también hay numerosas dudas y para el mismo instrumento se ha aplicado diferente terminología en función del ámbito geográfico: bajón, basson, fagot, fagott, fagotto, fagati, dulzin, dulcián y curtall, entre otros. Este hecho ha llevado a confusión en numerosas ocasiones ya que a veces el término «basson» o «bajón» hacía referencia a la versión grave de la familia de algún instrumento, no necesariamente al bajón y el término «fagot» no hacía referencia necesariamente al instrumento moderno, sino que seguía refiriéndose al instrumento primitivo. En España esta confusión es aún mayor ya que a la versión moderna del instrumento, en este caso el fagot, se le seguía llamando «bajón» o, como lo denomina Pere Rabassa, «bajón dulce»¹².

La presencia principal del bajón ha sido asociado a las capillas musicales y, como afirma Kenyon de Pascual, probablemente, la función principal de los bajones en dichas capillas musicales fuera el refuerzo de los bajos del coro en la música vocal polifónica, por su capacidad de empaste con dichas voces, así como el sustento de la afinación, aunque también realizó otro tipo de funciones tales como el glosado, la participación

en el canto llano, la salmodia y el fabordón, además de actuar en procesiones dentro y fuera de la iglesia y tocar en la torre junto a los ministriles. También es digno de mención la existencia de monjas bajonistas que usaban este instrumento para sustituir las voces graves que, por razones obvias, no existían en sus conventos¹³.

Al mismo tiempo, es necesario señalar que, en sus inicios, este instrumento fue uno de los más utilizados en las bandas de ministriles fuera de las iglesias, además de usarse también en las bandas militares, aunque por desgracia no se poseen muchos datos ni obras que permitan dar a conocer mucho más de estas funciones¹⁴, aunque sí existen numerosas referencias iconográficas.



Imagen 5. Detalle de una obra de Antoon Sallaert (1594-1650)¹⁵.

Un hecho muy particular en la historia del bajón en España es su extraordinaria perdurabilidad en comparación con otros países, ya que mientras que fuera de nuestras fronteras el bajón fue dejando paso progresivo al fagot, en España convivieron ambos instrumentos hasta el siglo XX. Esta situación fue debida al fuerte vínculo del bajón con la voz humana y la música polifónica desarrollada en ambientes eclesiásticos,

¹⁰ KENYON DE PASCUAL, B., «Bajón». En: CASARES, E. (Editor), *Diccionario de la música española e hispanoamericana...*, pág. 63 y KENYON DE PASCUAL, B., «El Bajón español y los tres ejemplares de la catedral de Jaca» Nassarre, II/2 (1986), págs. 109-110.

¹¹ KENYON DE PASCUAL, B., «El Bajón español y los tres ejemplares de la catedral de Jaca»...pág. 110.

¹² RABASSA, Pere, *Guía para los principiantes*, 1724, Edición facsímil a cargo de BONASTRE, F., MARTÍN, A., CLIMENT, J., Barcelona, Sevei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1990, pág. 505.

¹³ KENYON DE PASCUAL, B., «Bajón». En: CASARES, E. (Editor), *Diccionario de la música española e hispanoamericana...*, pág. 65.

¹⁴ KENYON DE PASCUAL, B., «El Bajón español y los tres ejemplares de la catedral de Jaca»...pág. 116.

¹⁵ SALLAERT, Antoon, *Les Archiducs Albert et Isabelle assistant à la procession des Pucelles du Sablon à Bruxelles*. N° 173, Muséed'artancien, Bruselas, Bélgica.

mientras que el evolucionado fagot fue fundamentalmente empleado en la música orquestal. Como apunta Josep Borrás: «[...] se asocia al primero [al bajón] con el soporte de la música vocal, y el fagot adquiere un protagonismo muy destacado en la música instrumental, así como en las “nuevas” formas derivadas del ámbito europeo en el campo de la ópera, el oratorio y el repertorio solístico [...]»¹⁶.

Sin embargo, aunque la inmensa mayoría de la música que sobrevive para bajón se encuentra en el entorno eclesiástico y asociado a la voz, también se pueden encontrar obras con voz independiente para el bajón, así como sonatas para este instrumento, tratado como solista.

Este es el caso de dos ejemplos, que se encuentran en la Real Capilla, de música profana escrita para bajón solista, que se piensa que se tratan de obras compuestas para ser interpretadas en oposiciones. Una de las obras es una *Sonata para Bajón*¹⁷, compuesta en 1791 por Miguel de Lope y la otra, una *Sonatina*¹⁸ compuesta en 1819 por Miguel Sánchez García.

Del siglo XVII se conservan importantes obras de música de cámara para bajón que, por su dificultad, demuestran el dominio y el grado de virtuosismo que se llegó a conseguir con este instrumento. En este sentido, cabe destacar la importante obra del español Bartolomé de Selma y Salaverde, *Canzoni Fantasie et correnti Da suonar ad una 2. 3. 4. Con basso continuo*, publicada en Venecia en 1638 y que se supone que es la obra más antigua conservada para el bajón como instrumento solista.

Mención especial merece la figura de este personaje, hijo y nieto de constructores de instrumentos (algunos de los cuales sobreviven hoy día), que vivió en la primera mitad del siglo XVII y que obtuvo gran fama como virtuoso del bajón, teniendo especial importancia en el estudio de este instrumento su ya mencionada obra *Canzoni, Fantasie et correnti*.

La alta consideración de la que gozaba el bajón en la época hizo que hubiese una importante actividad constructora en España.

Actualmente están catalogados dieciséis instrumentos españoles entre bajones y bajoncillos, de los cuales ocho poseen la firma del constructor. De este modo, hay que mencionar un bajoncillo en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York que posee las aparentes siglas «MTNZ», que pueden hacer referencia a un constructor apellidado Martínez del que no se tienen noticias; un bajón en el convento de la Encarnación de Ávila y un bajoncillo en el Museo del Pueblo Español de Madrid que presentan la posible marca «SELM», con casi total seguridad obra de la familia Selma; un bajón en el Musée Instrumental du Conservatoire de París con la marca grabada «A DAO», probablemente de Pedro Aldao y un bajón en El Escorial y dos bajoncillos contraltos y un tenor en el Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles con la inscripción MELCHOR con una corona encima y RS debajo, obra de Melchor Rodríguez.¹⁹

Los bajoncillos merecerían una atención especial, siendo éstos, como se comentó anteriormente, los instrumentos que completan la familia del bajón en su registro agudo. De este modo, se podían encontrar bajoncillos tenores, contraltos y sopranos.

Está ampliamente documentado el empleo de bajoncillos en España, aunque su vida fue mucho menor que la de los bajones. Las primeras referencias a bajoncillos son posteriores a las de los bajones, entrando en desuso, a su vez, antes que estos últimos. En un primer momento, el uso mayoritario que se le dio a estos instrumentos fue formando parte de los consortes o conjuntos de instrumentos, mientras que, posteriormente, pasó a ser utilizado como instrumento solista obligado²⁰.

Siguiendo con la historia del bajón, hay que decir que, a pesar de la importancia del bajón en la música religiosa, éste fue cayendo en desuso debido a la supresión de plazas o a la sustitución de este instrumento por otros más evolucionados como el fagot o el fígle u oficleido.

La historia de este instrumento llegaría a su fin a principios del siglo XX, donde aún se podía oír en algunos reductos de la geografía española.

¹⁶BORRÁS I ROCA, Josep, «El fagot en Aragón a finales del siglo XVIII: bajón versus fagot», Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999, pág. 7.

¹⁷KILBEY, Maggie. *Curtal, Dulcian, Bajón ...*, pág. 97.

¹⁸*Ibidem*, pág. 99.

¹⁹BORRÁS I ROCA, Josep, «El fagot en Aragón a finales del siglo XVIII: bajón versus fagot»,..., pág. 7.

²⁰KENYON DE PASCUAL, B., «Bajoncillo». En: CASARES, E. (Editor), *Diccionario de la música española e hispanoamericana...*, pág. 66.



Imagen 6. Detalle de un bajonista en la Catedral de Córdoba²¹.

BIBLIOGRAFÍA

BORRÁS I ROCA, Josep, «El fagot en Aragón a finales del siglo XVIII: bajón versus fagot» », Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999

CASARES, E. (Editor) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.

HORNBOSTEL, E. Y SACHS, C., «Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Claus P. Wachsmann», *The Galpin Society Journal*, XIV (1961), págs. 3 – 29.

KENYON DE PASCUAL, B., «El Bajón español y los tres ejemplares de la catedral de Jaca» *Nassarre*, II/2 (1986), págs. 109-133.

KILBEY, Maggie. *Curtal, Dulcian, Bajón: A History of the Precursor to the Basson*. Wiltshire, AntonyRoweLtd, 2002.

PRAETORIUS, Michael. *Syntagmamusicum*. Edición facsímil de la edición Wolfenbütel de 1619, Kassel, Editorial Bärenreiter, 2001.

RABASSA, Pere, *Guía para los principiantes*, 1724, Edición facsímil a cargo de BONASTRE, F., MARTÍN, A., CLIMENT, J., Barcelona, Sevei de Publicacions de la UniversitatAutònoma de Barcelona, 1990.

SADIE, S. (editor), *The New GroveDictionary of Music and Musicians*, London, Grove/Macmillan, 1980.

SADIE, S. y TYRRELL, J. (Editores) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Grove/Macmillan, 2001.

Recursos de la Red

<http://www.dulcian.de>

<http://www.earlymusicshop.com>

<http://www.dulcians.org>

²¹ Imagen extraída de <http://www.dulcians.org/iconography.htm#cordoba>

CÓMO ABORDAR UNA INTERPRETACIÓN VIOLINÍSTICA EN EL ÚLTIMO CICLO DE ENSEÑANZAS PROFESIONALES Y SUPERIORES.

Celia Ruiz Bernal

Directora del RCSM “Victoria Eugenia” de Granada

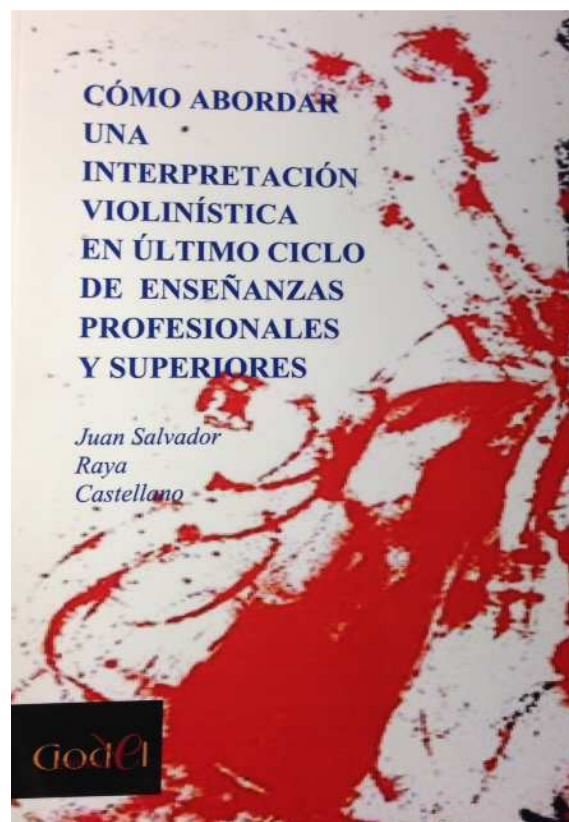
RESEÑA

En esta reseña, presento el libro escrito por Juan Salvador Raya Castellano “*Cómo abordar una interpretación violinística en el último ciclo de Enseñanzas Profesionales y Superiores*”, lectura que recomiendo a todos los estudiantes de violín, por su múltiples valores e interés.

Se trata de un compendio de enseñanzas de grandes pedagogos que tiene como novedad la sistematización ordenada de las dificultades en función del proceso de enseñanza.

No sólo se expone de forma detallada la organización del aprendizaje de una partitura, sino que se detallan las propuestas de solución de los problemas técnicos e interpretativos, inteligentemente estructuradas.

El autor, llega a su obra tras realizar una seria investigación sobre la ordenación del proceso, que va desde el trabajo mental previo al estudio técnico, recursos técnicos del instrumento, proceso de estudio, memoria y puesta en escena. Trabajo perfectamente armonizado gracias a la experiencia violinística del autor.



Autor:
Juan Salvador Raya Castellano.

Editorial:
Dodel

LEITMOTIV

Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada