



ECO MUSICAL M A



Núm. 2, Año 2 - Mayo 2025

REVISTA DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA
ÓSCAR ESPLÁ DE ALICANTE



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV



CONSERVATORI
SUPERIOR DE
MÚSICA ÓSCAR ESPLÁ
ALACANT



Erasmus+

EN ESTA EDICIÓN.

- 
- 01 **ESTIMADO LECTOR**
- 02 **SONATA N°2 OP 100
PARA VIOLÍN Y PIANO DE
J. BRAHMS**
- 12 **DEDICADO A
MAURICIO
CHARBONNIER**
- 21 **ESTUDIO EMPÍRICO DE
LA OBRA DIÀLEG PARA
TROMPA SOLA DE JUAN
JOSÉ LLIMERÁ DUS**
- 29 **ISABELLA LEONARDA**
- 35 **EL LENGUAJE PIANÍSTICO
DE MANUEL SECO DE
ARPE EN LA GRAN
FORMA: SONATA N° 1**
- 45 **INTERCONEXIONES
MUSICOLÓGICAS EN EL
XI CONGRESO DE LA
SEDEM**

ESTIMADO LECTOR:



Estimado lector, tienes en tus manos el segundo número de Eco musical, la Revista del Conservatorio Superior de Música de Alicante. El segundo escalón de un camino que iniciamos el año pasado con ilusión y determinación. Lo que ayer era tan solo un proyecto se ha hecho realidad y esperamos que se consolide como el foro de encuentro, debate y reflexión que pretende ser.

Esta iniciativa pretende cubrir, aunque sea en parte, la necesidad de informar a la comunidad educativa y a la sociedad en general sobre la labor que se realiza en el conservatorio. También pretende ser un vehículo de transmisión del conocimiento, una herramienta divulgativa que acerque al público general, no solo a personas vinculadas con el CSMA, aspectos de compositores, estéticas y prácticas musicales que no por desconocidos resultan ser menos interesantes.

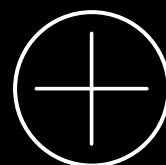
Por ello queremos dar las gracias a todos los que han colaborado y animar a participar en próximas ediciones a todos aquellos que tengan algo que comunicar. Este año especialmente queremos dar las gracias a José Vicente Asensi, impulsor de esta revista y que siempre ha apoyado el proyecto. Deseamos que la nueva y merecida etapa vital que comienza sea fructífera y feliz.

**ESTA INICIATIVA
PRETENDE CUBRIR
LA NECESIDAD DE
INFORMAR A LA
COMUNIDAD
EDUCATIVA Y A LA
SOCIEDAD EN
GENERAL SOBRE LA
LABOR QUE SE
REALIZA EN EL
CONSERVATORIO.**



LA SONATA N°2 OP 100 PARA VIOLÍN Y PIANO DE J. BRAHMS. UN ESTUDIO PERFORMATIVO.

VIOLINISTA: ALBA SIGNES PEDRO
PIANISTA: MARÍA EUGENIA PALOMARES ATIENZA



La obra objeto de estudio es la Sonata nº2 para violín y piano opus 100 de Johannes Brahms, fechada su composición en el año 1886, durante sus vacaciones estivales en el Lago Thun (Suiza). Además de esta obra, ese mismo verano compuso la Sonata nº2 para violoncello y piano opus 99, el Trío nº3 opus 101 y la Sonata nº3 para violín y piano opus 108. Sin duda, fue un verano muy productivo. Los primeros movimientos de estas cuatro composiciones fueron enviados el 8 de agosto de 1886 a su amigo, el cirujano Theodor Billroth, respondiéndole aquel, diez días después, que la lectura de esta música había supuesto una gran fuente de verdadera alegría interior. Se tienen noticias de que Brahms no sólo compuso estas tres sonatas para violín, sino que hubo otras más. Se habla de una sonata muy juvenil, datada en la época de su encuentro inicial con Schumann, cuando Brahms realizaba giras de conciertos junto al violinista húngaro Remenyi. Añadir otras dos sonatas más que, al igual que la anterior, fueron destruidas por el propio compositor, inflexible y autoexigente como era con toda su producción musical.

ESTRUCTURA

Respecto a esta sonata, Clara Schumann dejó escrito: «Ninguna obra de Johannes me ha cautivado hasta ese punto. Hacía tiempo que no era tan feliz».

Billroth le escribe a Brahms en una de sus cartas que el primer movimiento de esta segunda sonata (Amabile), es la palabra más apropiada, donde uno se deleita en las bellas y fluidas líneas de las melodías; un contenido musical alegre y puro.

Brahms le responde el 16 de agosto a través de otra misiva, refiriéndose a la canción “Wie Melodien zieht es mir”, cuyo motivo inicial se escucha modificado en el segundo sujeto del primer movimiento de la sonata. Como hemos comentado anteriormente, la Sonata nº2 para violín y piano opus 100 fue compuesta en el verano de 1886 y estrenada en Viena el 2 de diciembre de 1886 por el violinista Joseph Hellmesberger y el propio Brahms al piano. La respuesta del público a este estreno no fue del todo unánime. Eduard Hanslick apreciaba especialmente la homogeneidad de la estructura compositiva, subrayando la renuncia del compositor a fuertes contrastes en los movimientos individuales y formando, por tanto, estos tres movimientos una tríada pura de estados de ánimo unificados y agradables.

A finales del mes de abril de 1887 se publica la primera edición de la Sonata para violín n.º 2 op. 100, alcanzando rápidamente un gran éxito en los programas de conciertos.



INTERPRETACIÓN 1º mov (piano)

A la hora de afrontar el primer movimiento de esta sonata, debemos definir el tempo con una velocidad metronómica acorde al carácter y agógica indicados por el compositor. En este caso, se podría considerar la figura de negra, unidad de tiempo, igual a 102 (aproximadamente). Se observa también, claramente, la diferencia entre los pasajes que requieren de una técnica en la que la participación de todo el brazo es decisiva, con otros pasajes más rítmicos, pero no por ello ligeros, sino al revés: Brahms concebía las octavas siempre pesadas potenciando la sonoridad, frente a la ligereza que imprimía Liszt ejecutando sus octavas.

Al igual que ocurría con Beethoven, en la música pianística de Brahms la acentuación es parte fundamental en cualquier composición, así como el equilibrio dinámico entre tensiones y distensiones. De igual manera lo es la importancia de la mano izquierda en la melodía.

El uso del pedal que explora Brahms crea atmósferas resonantes y une acordes, lo que contribuye a una calidez y profundidad en el sonido. Respecto a las digitaciones propuestas por la edición Henle Verlag, permiten una ejecución fluida y cantabile, favoreciendo la conexión entre las notas e impidiendo, por tanto, interrupciones abruptas que impidan cantar esas líneas melódicas. En los compases 23, 51 y 165 se produce una sustitución en la digitación de la mano derecha, para así poder lograr esa fluidez, claridad y expresividad en las líneas melódicas sin depender exclusivamente del pedal de resonancia. El uso de digitaciones como 2-3-5 en acordes y octavas permite un apoyo más firme y homogéneo, es decir, el empleo de los dedos fuertes prioriza la estabilidad y proyección del sonido.

Desde el inicio del movimiento, el piano presenta una escritura totalmente vertical, en acordes que han de ser interpretados sin dejar de perder su línea de dirección horizontal. Los acordes presentados en el compás 31, no por estar dispuestos en diferentes registros del piano y con una escritura totalmente rítmica han de ser ligeros, sino que su función será la de reforzar la línea del violín. En el segundo tema, compás 50, la escritura pianística es más ligera, evocando un lied con frases más cantables en la mano derecha y un acompañamiento arpegiado, más ligero y discreto, en la mano izquierda.

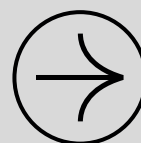
Las entradas en canon entre mano izquierda y derecha son también una constante en este movimiento. Un ejemplo se da una vez que se ha modulado a Fa M en los compases 106 y 107, respectivamente. Lo mismo ocurre a partir del compás 128 entre ambas manos, dejando una línea inferior en ostinato (Sol). Son claras muestras de independencia de líneas creando diálogos entre las voces internas.

Los compases del 219 en adelante, presentan modulaciones suaves y progresiones armónicas delicadas, manteniendo esa riqueza sonora sin sobrecargar la textura pianística.

INTERPRETACIÓN 1º mov (violín)

A continuación vamos a destacar las secciones más interesantes técnicamente de la parte del violín. En primer lugar, se pueden resaltar la cantidad de octavas en doble cuerda que se encuentran, algunas de ellas con saltos a 4ª posición, lo que produce una dificultad técnica considerable. Además, todas ellas se sitúan en secciones fuerte o de gran densidad por la dificultad aún más en su ejecución. Para conseguir estas octavas afinadas y limpias se debe profundizar en la nota grave, construyendo desde esta la afinación de su octava. Asimismo, el arco debe tener una correcta definición en el inicio de ambas notas, de forma que se consiga un ataque claro, directo y conciso.

También aparecen otras dobles cuerdas de quintas y sextas, tanto en la exposición de este primer movimiento como en la reexposición. Estas se sitúan en los compases 79-80 y 215-216, y necesitan de un estudio y preparación previos, puesto que se encuentran en secciones fuertes que pueden crear cierta tensión. Sin embargo, resulta totalmente necesario tener la mano izquierda flexible para perfeccionar la afinación. Por otro lado, el arco debe situarse exactamente entre ambas cuerdas de forma que se aprecie la doble cuerda con claridad.



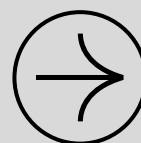
Otro elemento técnico a tener en cuenta son los cambios de articulación con el arco, debido a que tenemos pasajes legato que se fusionan con otros marcato. Un ejemplo de ello lo encontramos desde el compás 117 hasta el 127, donde se mezclan notas con ligadura y legato con otras con punto y marcato. Por ello, en las notas separadas, debemos parar ligeramente el arco, de forma que podamos realizar un inicio de las notas concreto y directo que contraste con las figuras con ligadura y detaché. De todas formas, en las notas que llevan punto, no hay que olvidar la densidad tan característica de la música de Brahms, lo que nos indica que, a pesar de tener dicho punto, se deben ejecutar más bien con punto-rama, de forma que no se pierda en ningún momento la intensidad.

En cuanto al uso del vibrato, debemos diferenciar entre varias secciones. Por un lado están los fragmentos con registros más graves, donde se necesita un vibrato más amplio y denso, propio de la música de Brahms. Sin embargo, en las secciones más agudas, se emplea un vibrato con menor movimiento o más simple, ya que de no ser así podría incluso variar la afinación. Si seguimos con los aspectos relacionados con la afinación, es necesario remarcar algunos fragmentos donde hay que prestar especial atención, debido a su dificultad. Desde el compás 136 hasta el 143, la mano izquierda se encuentra entre la primera y la media posición, siendo esta segunda un tanto incómoda. Por esta razón, es imprescindible hacer un estudio lento y detenido de la afinación. Otro momento a tener en cuenta con la afinación es la bajada desde el compás 239 y el 242, puesto que es una sección donde el piano únicamente ejecuta un acorde sin movimiento armónico, lo que produce que el violín deba construir la afinación desde el acorde pianístico. Una característica de este primer movimiento es la cantidad de saltos o cambios de posición que aparecen, algo que puede dificultar la adquisición de una afinación correcta. Algunos ejemplos se encuentran en los compases 42, 213, 214, 337, 338, 375 y 376. Para lograr una afinación adecuada, necesitamos tener la mano izquierda totalmente relajada y libre de tensión, ya que, de no ser así, se dificulta enormemente su ejecución. Además, en este tipo de pasajes, resulta interesante adelantar el codo izquierdo de forma que la mano se encuentre más cerca de las notas.

En cuanto a las dinámicas, debemos resaltar el único fortepiano de todo el movimiento, situado en el inicio de la coda, en el compás 219. Para ejecutar dicha dinámica, debemos situar el arco en el talón y realizar un inicio de nota claro y conciso que automáticamente se relaja para lograr el piano, el cual incluye un disminuyendo posterior que llega hasta el pianissimo del compás 227. Por otro lado, y en las secciones fuertes, se requiere de un peso considerable en la mano del arco. Ejemplo de ello lo tendríamos desde el compás 41 hasta el 45, donde aparece un forte bastante expresivo. Sin embargo, y al situarse en una tesitura alta, debemos regular la presión del arco, ya que esta no debe ser excesiva, evitando así que suene de forma estridente. Otro ejemplo similar en cuanto a ejecución se encuentra desde el compás 211 hasta el 214. Por último, resulta muy interesante mencionar las partes más cantables como las del compás 66 hasta el 74 y las del 202 hasta el 210. Aquí nos encontramos con ligaduras que se combinan junto a notas separadas, en este caso, con negras con puntillo. Por esta razón, debemos remarcar esta diferenciación, ejecutando las ligaduras legato con detaché las cuales tienen que contrastar con la nota separada.

INTERPRETACIÓN 1º mov (violín y piano)

Tras realizar un análisis previo, nos adentramos en el primer movimiento de esta sonata. El proceso de «montaje» discurre por varios caminos; se hace preciso discernir todos y cada uno de los pasos antes de afrontar una obra musical de tal calibre. Una lectura correcta y exhaustiva del texto musical ha de ser condición previa. Tras este primer abordaje, determinar cuáles pueden ser los puntos más conflictivos en la interpretación, ya sea por dificultad técnica o interpretativa. En casi todas las intervenciones del piano anteriores a las entradas del violín, conviene realizar un pequeño cediendo, como final de motivo. En el compás 79, el piano no debe interpretar un forte como tal, ya que la densidad de la escritura pianística en ese pasaje, unida a un registro muy agudo del violín, corre el peligro de tapar al otro instrumento.



INTERPRETACIÓN 2º mov (piano)

En este segundo movimiento, con indicación agógica de Andante tranquilo, la escritura pianística del c. 1 es melódica, con una dirección totalmente horizontal, doblada, entre ambas manos, a distancia de octava. A partir del segundo compás, esta escritura se vuelve totalmente vertical, y aunque el piano no tiene melodía principal, este debe cantar en su rol de acompañamiento. El piano en esos acordes debe crear un ambiente sereno y casi introspectivo. Se debe buscar un sonido lleno, pero nunca pesado, con un timbre redondo y cálido.

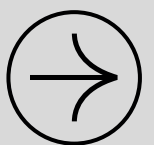
El empleo del pedal debe ser cuidadoso, para mantener siempre esa conexión entre los acordes. Otro aspecto primordial del piano es su función como soporte armónico para el violín, por lo que es esencial cuidar la dinámica para no sobrepasar la línea melódica.

La relación del tempo entre el Andante tranquilo y el Vivace, que no deja de ser un scherzo enmascarado, debe ser de corchea igual a blanca con puntillo, y directamente interpretarlo pensando en la figura unidad de compás.

El Andante del c.72 retoma ideas del inicio, pero ahora en la tonalidad de Re Mayor. Tanto en el Vivace di qui Andante, como en el Vivace di più, las figuraciones de notas más breves exigen una mayor agilidad y un carácter más rítmico en su ejecución. La textura requiere de claridad y de una pulsación constante y ligera en las semicorcheas, una articulación precisa y muy viva. La breve vuelta al Andante tiene incluso un sentido más reflexivo que el del carácter del inicio, ensanchando más el tempo y dotándolo de un tono íntimo y apacible.



Ejemplo del pequeño cediendo antes de una entrada del violín en el compás n°14 y 15 del primer movimiento



INTERPRETACIÓN 2º mov (violín)

El segundo movimiento es característico por situarse en una tesitura media, a excepción de dos secciones más contrastantes en las que Brahms escribe una tesitura aguda para la voz del violín. Estas secciones son desde el compás 88 hasta el 90 y el inicio del Andante final, desde el compás 150 hasta el 155. Dicho primer fragmento es en forte por lo que debemos prestar especial atención en no exceder de presión con el arco para evitar romper con el sonido. Además, ambos fragmentos son con ligaduras bastante largas, lo que provoca un aumento de dificultad en la ejecución, siendo necesario interpretarlo de forma fluida y con un detaché continuo. Asimismo, es evidente que la afinación es un elemento a tener en cuenta en estos pasajes, debiéndose estudiar de forma muy precisa.

El elemento técnico más característico de este segundo movimiento son los pizzicatos, los cuales aparecen en acordes, dobles cuerdas y en notas sueltas. Los primeros aparecen al inicio del Vivace di più (compás 94) hasta el compás 108. Entre este último compás y el siguiente, que ya es con arco, únicamente hay un silencio de negra para situar el arco en la cuerda, por esta razón, es importante tener en cuenta este espacio de tiempo tan reducido y preparar la mano izquierda para el ataque con el arco. Dicho ataque o inicio de nota no debe producirse nunca hasta que el arco no se encuentre situado encima de la cuerda, puesto que de no ser así sería imposible que el inicio de nota se apreciase limpio y claro. Lo mismo ocurre en los pizzicatos desde el compás 121 hasta el 133.

Por otro lado, en los últimos pizzicatos del movimiento situados desde el compás 162 hasta el 166, nos encontramos con una dificultad a la inversa, ya que la última nota antes de los pizzicatos es una blanca siendo inexistente un espacio de tiempo real para preparar el pizzicato. Sin embargo y debido a la agógica del momento, se realizará un cediendo en esta última blanca que ayude a preparar el inicio de la nota del compás 162 la cual debe coincidir con la del piano.

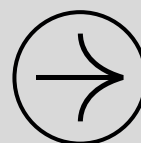
En general, todos los pizzicatos se encuentran en una tesitura media-grave para el violín, lo que produce que en ocasiones sea casi inaudible al ejecutarse junto al piano. Por esta razón, aunque nos indique piano en la partitura, debemos tener en cuenta este aspecto y ejecutar los pizzicatos más fuerte, sin salir de la dinámica global de los fragmentos.

Por otro lado, es necesario remarcar los compases 113, 114 y el 119, puesto que aparecen ligaduras de dos corcheas en síncopas, lo que puede producir cierta inestabilidad. Por ello, se deben estudiar lentamente, marcando bien el inicio de cada ligadura y parando el arco al final, de forma que se escuche el pasaje limpio y definido.

En este segundo movimiento también es necesario mencionar las notas con punto. Estas empiezan en el inicio del Vivace en el compás 19 hasta el 29, desde el 41 hasta el 52, del 60 hasta el 71 y para finalizar desde el compás 138 hasta el 149. Todas estas notas vienen con el arco hacia arriba, por lo que es imprescindible realizar un ataque conciso y corto, diferenciándose así de las notas legato. Al inicio del Vivace las notas con punto son con doble cuerda, por lo que el arco tendrá que situarse exactamente entre ambas cuerdas, de forma que el ataque sea limpio y directo.

La mayoría de estas notas con punto son negras, sin embargo, desde el compás 41 hasta el 47, la nota con punto son corcheas, por lo que debemos marcar esta distinción siempre que aparezca el punto en las corcheas.

Por último es imprescindible mencionar la dificultad de las terceras en dobles cuerdas que se sitúan en los compases 160 y 161. Estas son dos blancas en disminuyendo y con apenas movimiento pianístico, ya que en el primer tiempo de los compases únicamente toca el violín, siendo la afinación de estas algo muy complejo. Además y al estar en piano, no emplearemos apenas vibrato, algo que vuelve a reforzar la necesidad de que estas notas estén totalmente afinadas.



INTERPRETACIÓN 2º mov (violín y piano)

Es primordial saber diferenciar ese contraste de carácter, la tranquilidad del Andante en Fa Mayor en 2/4 frente a la vivacidad ligera del Vivace en Re menor en 3/4 sin perder el sentido de unidad estilística.

Se requiere, por parte del pianista, un uso del pedal muy refinado y cuidadoso para mantener la transparencia. En este movimiento el piano colabora estrechamente con el violín siempre atento a su respiración y rubato, como por ejemplo, en el c.150 en adelante. Este segundo movimiento es un ejemplo perfecto del Brahms más íntimo y camerístico. Para el pianista, implica sensibilidad, control dinámico y la capacidad de dialogar constantemente con el violín, destacando su riqueza armónica sin imponerse.

En cuanto a la sección de Vivace, en su c.16 se debe pensar en 1-2-3, siendo el primero el tempo forte, mientras que en el c.37 ese orden se invierte dirigiéndose hacia el segundo tempo, quedando 1-2-3. Es necesario interpretar ese Vivace con un carácter danzante y caprichoso. En el c.49 el violín toca en un registro intermedio y por tanto la dinámica del piano ha de ser incluso más piano que la que indica el propio compositor para no quedar por encima del violín tapando su sonoridad.

El equilibrio y diálogo son una constante atendiendo continuamente al balance dinámico entre ambos instrumentos. En las secciones de Vivace, las imitaciones y juegos rítmicos, donde existen intercambios de motivos y frases obligarán a escucharse a ambos instrumentos. Aunque en el Vivace las dinámicas crecen, nunca debe desaparecer el carácter ligero y ágil en estos compases. En las secciones de Andante la respiración entre el violín y el piano debe ser compartida, y este último acompañarla con cierta flexibilidad y fluctuación.



Ejemplo del compás n°49 y 50 del segundo movimiento



INTERPRETACIÓN 3º mov (piano)

El tercer movimiento contiene un gran refinamiento pianístico, donde el piano desempeña un papel clave en la construcción de la atmósfera íntima y elegante. Su interpretación requiere un dominio del color sonoro, balance dinámico y claridad rítmica, permitiendo que el diálogo con el violín fluya con naturalidad y expresividad.

Los desafíos a los que se puede enfrentar un pianista en este tercer movimiento son varios. Por un lado, en lo que respecta al balance y a la claridad debe evitar que el acompañamiento resulte pesado o invasivo respecto al violín. La distribución del peso entre manos debe ser controlada, para lograr un sonido homogéneo.

El uso del pedal debe ser discreto y sutil para mantener la transparencia. Sobre todo en secciones más densas, el pedal debe usarse con cautela para no emborronar la textura. Sobre el fraseo y expresividad es fundamental que el pianista ejecute las líneas melódicas bien definidas y con un rubato discreto. El piano debe responder con sensibilidad a los cambios de carácter del violín.

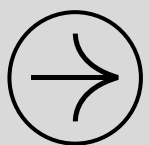
En cuanto a la estructura, el piano alterna entre acordes sostenidos, arpeggios y figuraciones en semicorcheas, creando un efecto de ligereza y fluidez, evitando un sonido mecánico en cuanto a su ritmo y articulación. La textura es generalmente transparente y aérea, con momentos más densos en la sección de desarrollo. El piano explora modulaciones sutiles que enriquecen la expresión sin romper la cohesión del movimiento. Brahms utiliza acordes extendidos y progresiones cromáticas, aportando riqueza al lenguaje armónico.

INTERPRETACIÓN 3º mov (violín)

Este tercer movimiento podría considerarse con una tesitura más grave que los dos anteriores. Brahms finaliza la Sonata con un movimiento de gran densidad y expresividad, lo que produce la necesidad de un vibrato continuo y amplio. Sin embargo, podemos resaltar algunos pasajes más agudos como el del compás 132 el cual viene dado por un salto de quinta. Este momento es muy delicado en cuanto a la afinación y sonoridad, ya que al igual que se ha mencionado en los otros movimientos, no debemos de excedernos en cuanto a presión del arco, ya que puede sonar sucio o estridente si ejercemos demasiada presión en estas notas agudas y fuertes.

De la misma manera que se ha explicado anteriormente, es interesante adelantar el codo izquierdo para realizar dichos cambios de posición para el compás 132, ya que esto ayuda a la flexibilidad de la mano y brazo izquierdo para ejecutar las notas correctamente afinadas. Otro pasaje complejo y a tener en cuenta a la hora de la afinación es desde el compás 48 hasta el 53, donde aparecen cambios de posición junto a alteraciones accidentales que lo dificultan. Es una sección para estudiar lentamente y con detenimiento, buscando la mejor afinación posible. En este movimiento, es necesario señalar los seisillos del compás 104 y 106, los cuales se encuentran en segunda posición y con cambios de cuerda, lo que dificulta enormemente su ejecución. Para que se escuchen todas las notas claras y con la misma dinámica es imprescindible regular la presión del arco según en qué cuerda nos encontremos, ya que las cuerdas más graves necesitan mayor presión que las más agudas. De esta forma, lograremos que se escuchen todas las notas por igual. Además, resulta interesante ejecutar estos pasajes en la mitad inferior, evitando así un menor movimiento con el arco. Desde el compás 112 hasta el 221 también volvemos a encontrar cambios de cuerda, debiendo de ejecutar este pasaje de la misma manera que los seisillos anteriores, regulando la presión del arco en las cuerdas según su tesitura y en la mitad inferior del mismo.

Por último y para finalizar el movimiento, Brahms escribe 11 compases de dobles cuerdas con el violín, empezando desde la anacrusa del compás 146 hasta el último compás de la Sonata. Es totalmente necesario detenerse en el estudio de estas dobles cuerdas, buscando una afinación precisa y constante. Además el arco siempre debe situarse exactamente entre ambas cuerdas. Por otro lado, en medio de este pasaje, aparece un piano súbito en el compás 150 que va en crescendo hasta el final del compás 153 que llega a forte y se queda en esta dinámica hasta el final. Conseguir el piano súbito resulta difícil con las dobles cuerdas, siendo necesario minimizar la presión del arco para lograrlo, aunque sin dejar de tener presencia. En el penúltimo compás, tanto de este último movimiento, como en el primero y segundo, Brahms escribe unos acordes, los cuales deben ejecutarse siempre sin excesiva presión del arco y buscando cierta resonancia de las notas. En general, este movimiento es el más expresivo, lo que nos lleva a encontrar secciones mucho más legato y detaché que en los dos movimientos anteriores.



INTERPRETACIÓN 3º mov (violín y piano)

Este tercer y último movimiento lleva la indicación agógica de Allegretto grazioso (quasi Andante). Precisamente el quasi Andante sugiere un tempo más contenido y expresivo, en lugar de un cierre enérgico o virtuosístico. El movimiento sigue una estructura ternaria ampliada (A-B-A'-Coda), con variaciones y modulaciones que enriquecen la forma.

Se trata de un movimiento lírico, elegante, amable y casi pastoral, que debe interpretarse con sobriedad emocional, cuidado tímbrico y un diálogo constante entre violín y piano. El carácter de este movimiento requiere un fraseo cuidadoso sin sobrecargar el sonido, buscando siempre la naturalidad y elegancia. Debe ser flexible, permitiendo pequeñas libertades para resaltar las cadencias y los giros melódicos.

Acerca de los motivos y desarrollos temáticos Brahms emplea pequeñas células melódicas que se transforman y desarrollan en el transcurso del movimiento.

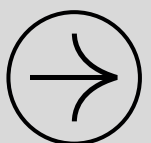
Precisamente, hay un uso refinado del contrapunto y variaciones en la textura, lo que enriquece el diálogo entre ambos instrumentos.

El uso de las dinámicas es delicado y sutil, empleando muchos matices intermedios (mezzo piano, piano dulce, espressivo). El pedal utilizado por Brahms como recurso para el color tímbrico consigue suavizar las transiciones armónicas dotando de un sonido más cálido y cantáble, que empasta perfectamente con el piano. El uso del pedal derecho ayuda a resaltar el legato en los pasajes melódicos, así como en la conexión entre acordes.

En este movimiento, los diferentes cambios de carácter en secciones contrastantes demandan sensibilidad para las transiciones suaves. El uso de un rubato discreto puede ayudar a realzar la expresividad, pero sin perder la sensación de continuidad y fluidez.



Ejemplo del compás n°49 y 50 del segundo movimiento



CONCLUSIONES

Brahms logra en esta sonata un equilibrio entre el virtuosismo pianístico y la expresión camerística, manteniendo la riqueza sonora y el carácter lírico que le caracterizan. Los saltos amplios, acordes plenos y pasajes con octavas que Brahms demanda a los pianistas requieren de una gran destreza técnica. Sin embargo, consigue combinar estos desafíos con momentos de lirismo y expresividad.

El empleo frecuente del contrapunto, con imitaciones entre el violín y el piano, o entre ambas manos del pianista, alcanza esa independencia de voces, creando una textura rica y compleja.

El piano en esta sonata se acerca al lenguaje sinfónico de Brahms, con el uso de acordes amplios, octavas y arpeggios expansivos y una gran variedad de dinámicas. A menudo, el piano sostiene la estructura armónica y rítmica, aportando una profundidad sonora característica en el lenguaje brahmsiano.

Brahms fue un excelente pianista y este conocimiento del instrumento confiere a su música de cámara con piano una solidez tal vez no igualada en su época. El estilo romántico de un Brahms ya maduro confiere a la obra una intensidad emocional, pero siempre con cierta sobriedad y nobleza. No se trata de una emoción desbordada, sino más bien interiorizada.

Además, para el abordaje camerístico de esta obra se ha seguido como punto de referencia una grabación del violinista Leonidas Kavakos y la pianista Yuja Wang interpretando la Sonata. Asimismo, también se han seguido las indicaciones del catedrático de violín Vicente Antón, quien impartió una masterclass con todo tipo de pautas y recomendaciones para abordar la Sonata con éxito.

Esta obra es un ejemplo de la madurez y refinamiento melódico de Brahms, donde la interpretación debe resaltar la belleza de las líneas melódicas, la elegancia rítmica y el equilibrio dinámico entre los instrumentos.



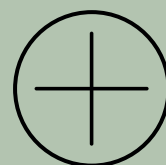
Bibliografía

BRAHMS, J. Sonata n°2 para violín y piano en La Mayor op. 100: G. Henle Verlag
TRANCHEFORT, F.R. (1995). Guía de la música de cámara. Madrid: Alianza Diccionarios



DEDICADO A MAURICIO CHARBONNIER.

TRABAJO FIN DE GRADO COMO INICIO DE UNA NUEVA ETAPA MUSICAL
POR SANDRA JIMÉNEZ



En primer lugar, me gustaría dar el sentido real a este artículo, que no solo abarca con la culminación de mis estudios de Grado en la modalidad de interpretación-canto en el Conservatorio Superior de Música de Alicante mediante la propuesta interpretativa de una obra plasmada en un Trabajo Fin de Grado, sino que se inicia una andadura de investigación musical y de trabajo conjunto entre intérprete y compositor.

Por ello, he de decir que cuando me propusieron escribir este artículo acepté encantada, ya que no sólo da visibilidad a mi labor de investigación sino también al de grandes compositores que tenemos en nuestros días.

Este trabajo, que comenzó de manera casual en octubre de 2023, hoy en día es el responsable de la dedicación de gran parte de mi labor como intérprete, que consiste en la divulgación de composiciones de reciente creación y, a ser posible, de compositor viviente.

Uno de los motivos de búsqueda de este repertorio tan concreto es la exploración y difusión de las nuevas corrientes musicales que se dan en forma lied, apoyando así a los músicos de nuestros días. Se promueve un entorno profesional entre intérprete y compositor donde existe una comunicación que da lugar a trabajos de calidad y perdurables en el tiempo, contribuyendo así al desarrollo de la música del s.XXI.

Cabe destacar que las posibilidades que tiene un cantante de trabajar con grupo de cámara u orquesta sinfónica son menores que si lo hace únicamente con acompañamiento de piano, es por ello por lo que mi trabajo se centra en composiciones para soprano y piano, o transcripciones de solista y conjunto instrumental.

El TFG presentado en julio de 2024 surge de la necesidad de la creación de una trayectoria profesional una vez culminados los estudios de Grado en el Conservatorio Superior de Música, y aborda las dificultades y riesgos que entrañan interpretar obras de las que no existen referencias, siendo, a su vez, un reto la realización de estrenos musicales en un contexto tan significativo e importante como es la de un Recital Fin de Grado. Se plasma una propuesta interpretativa de la obra Canciones Sagradas de Mauricio Charbonnier, que, por ser de reciente creación, carece de estudios documentales, ediciones o críticas; únicamente existe una referencia audiovisual en el canal de YouTube del propio compositor. Por otro lado, es necesario establecer contacto directo con él para obtener la partitura, por lo que el trabajo se realiza de forma muy particularizada.

Aunque a priori la escasez de información pueda verse limitante, lejos de desechar la idea, se abraza y, se enfoca como oportunidad para crecer profesionalmente, profundizando y analizando los diferentes enfoques tanto de intérpretes como de compositores, dando como resultado una propuesta interpretativa fundamentada y justificada.

Para el estudio de todo lo relacionado con la obra, así como su interpretación, se establece contacto directo con Charbonnier a través de diferentes canales, culminando en una entrevista en donde habla de su visión general y particular no solo de las Canciones Sagradas, sino de las líneas de composición generales que se siguen en la actualidad.

Contextualización y génesis

La idea de realización del TFG nace de un concierto que realicé durante el Festival Internacional de Música y Artes Escénicas de Linares (FIMAE) el 7 de octubre de 2023 junto con la Orquesta Sinfónica “Castvlym” bajo la batuta del maestro Alfredo Catalán Casado, en la capilla del Hospital de los Marqueses de la ciudad de Linares con el lema Senderos Hispano-Argentinos, donde tuve la oportunidad y el privilegio de interpretar obras de estreno mundial y europeo de compositores actuales argentinos y de la tradición de los siglos XIX y XX, entre ellos Lucio Bruno Videla (1968-) y Mauricio Charbonnier (1979-). El ciclo de conciertos se realizó en colaboración de la Asociación Argentina de Compositores (ACC) y la Asociación Multidisciplinar “La Amalgama” de Málaga.

Esta experiencia, unida a mi incansable deseo de aprendizaje por lo desconocido, han hecho que mi carrera profesional se desvíe hacia la investigación de un repertorio muy poco explorado o del que ni siquiera existen referencias. El hecho de que se trate de obras escritas de forma reciente se mueve por mi curiosidad de conocer cuáles son las inquietudes y las circunstancias que rodean al compositor y que, por tanto, marcan su escritura musical e interpretativa, y esto únicamente es posible conocerlo de la mano del propio compositor.



Estudio interpretativo de la obra **Canciones Sagradas de Mauricio Charbonnier**

Mauricio Charbonnier (Buenos Aires, Argentina 1979-), es compositor, pianista y gestor cultural. Es uno de los compositores con más proyección mundial de su país natal, muy apreciado en los países de Latinoamérica y Europa. Realizó su formación académica en el Conservatorio Superior de Música “Astor Piazzolla” de Buenos Aires (Argentina), y en la Universidad Nacional de las Artes en los campos de composición, piano y música de cámara. Actualmente combina la composición con la gestión cultural.

Su creación **Canciones Sagradas** es el título de la obra que marcó en mí una nueva etapa de crecimiento y desarrollo musical. Se trata de un ciclo compuesto de tres canciones para soprano y piano, con textos basados en el Propio de la misa y en el Evangelio, también autoría del maestro Charbonnier. Fueron escritas en 2018, fruto del amor que siente el compositor por el lied romántico y por la fe cristiana que desde pequeño cultivó en el seno de su familia, cuyos títulos son: en primer lugar *Sálvame, oh, Señor*; le sigue *Luz eterna*; y finalmente termina con *Oh, Madre Santa*.

Como compositor, su interés por recuperar las formas clásicas, así como restablecer el lirismo melódico en sus construcciones temáticas, hace que su lenguaje compositivo, predominantemente tonal, esté vinculado con la tradición académica del romanticismo, de forma que ha marcado las líneas generales de escritura que caracterizan al tríptico de canciones, siendo esta su primera composición para voz solista y piano. En la obra, la musicalidad ha sido llevada a los dos instrumentos haciéndolos igual de importantes, creando así un diálogo entre dos voces. Los cambios de compás, agógicas y tonalidad unidos a los textos, dan lugar a una experiencia sacra a la vez que musical única.

Según sus propias declaraciones en el año 2020: «La primera canción es un pedido de salvación, una exclamación de perdón; la segunda una oración y recuerdo hacia los que ya no están, y la tercera es el amor hacia María, como símbolo de paz, cuidado y protección».

Hasta la fecha, la obra ha sido escuchada en Argentina (país natal del compositor), y en Polonia, en mayo de 2020 durante el homenaje a Juan Pablo II a cargo de la soprano polaca Dominika Zamara acompañada por el pianista Stanislaw Deja.

En España, las canciones fueron escuchadas por primera vez el 31 de mayo de 2024, en el salón de actos del Conservatorio Superior de Música de Alicante durante el Recital Fin de Grado de la soprano Sandra Jiménez (mi propio recital), acompañada por la pianista Sonia Vallès. Siendo este hecho una primicia no solo a nivel artístico contextualizado en un examen, sino a nivel investigador, que marca un enfoque de trabajo conjunto y diferente entre intérprete y compositor.

PROGRAMA

PARTE I

HENRI DUPARC

Chanson triste

L'invitation au voyage

MAURICIO CHARBONNIER

CANCIONES SAGRADAS

Tres canciones para soprano y piano

Sálvame, oh Señor

Luz eterna

Oh, Madre Santa

(ESTRENO EN ESPAÑA)

PARTE II

RICHARD WAGNER

Wesendonck Lieder

Der Engel

Stehe still!

Im Treibhaus

Schmerzen

Träume



«Es un tríptico cuyos textos evocan el misterio de la Fe. Aquí comparto el segmento final del tercer y último número, Oh, Madre Santa dedicado a María, contiene un bello recitativo a modo de epílogo final». Mauricio Charbonnier (2020).

Canciones Sagradas fragmento de Oh, Madre Santa
compositor Mauricio Charbonnier.

Canciones Sagradas. Relación música-texto

Cada una de las canciones hace referencia a figuras religiosas. La primera, Sálvame, oh Señor, hace referencia a Dios, la segunda Luz eterna se centra en los difuntos y la tercera Oh, Madre Santa, es un canto dedicado a la Virgen María. Sus textos son:

1. Sálvame, oh Señor

Sálvame, oh Señor
Ten piedad de nosotros,
danos la Paz que hay en Ti
oh Señor danos tu Paz.
Concédenos oh, Señor
el perdón a tus hijos,
donde la Fé nos guiará
hacia Ti oh Señor.

Y así tu amor será siempre
la luz que ilumine,
la luz que ilumine mi alma
en la eternidad
y así mi corazón renacerá.
Sálvame, oh Señor,
ten piedad de nosotros
oh dame la Paz
oh dame la Paz
oh Señor
concédenos oh Señor
el perdón a Tus hijos
y danos la Paz
oh danos la Paz
y así tu amor será siempre
la luz que ilumina
la luz que ilumine mi alma
en la eternidad
y así mi corazón renacerá,
renacerá.
Sálvame, oh Señor,
Sálvame
Oh Señor.



2. Luz eterna

Luz eterna sólo dales, Señor,
gracia plena sólo dales,
Señor sólo dales, Señor
y no tengas en cuenta nuestros pecados
y llévalos a la eternidad
te lo pedimos Señor, Señor.

Luz eterna sólo dales, Señor,
gracia plena sólo dales,
Señor, sólo dales, Señor.
Las auroras del día su morada serán...
En sus almas un tiempo de Paz llegará,
Llegará hacia el descanso final.
Luz eterna dales, Señor.

3. Oh, Madre Santa

Oh, Madre Santa
Llévanos al refugio de tu amor,
A un cielo sin temor junto a Ti,
y así lograr la paz
Oh, madre pura llévanos al refugio de tu amor
a un cielo de perdón junto a Ti,
Y así ser feliz.

Oh, Madre no nos abandones,
cuídanos de todo mal.
Oh, Madre no nos abandones,
cuídanos de todo mal.
Oh, ten piedad de nuestras almas
Y llévanos hacia la verdad.

No nos dejes

Oh, Madre Santa
Llévanos al refugio de tu amor,
A un cielo sin temor junto a Ti, y así lograr la paz
Oh, madre pura llévanos
Al refugio de tu amor a un cielo de perdón junto a Ti,
Y así ser feliz

Oh, Madre no nos abandones,
cuídanos de todo mal.
Oh, Madre no nos abandones,
cuídanos de todo mal.

Oh, ten piedad de nuestras almas
Y llévanos hacia la verdad.

No nos dejes,
No nos dejes oh, Madre Santa,
Cuídanos,
Cuídanos,
Oh madre no nos dejes.



Haciendo una visión general de la obra existen elementos particulares y otros compartidos.

Como elementos comunes:

Uso de figuras rítmicas recurrentes a lo largo de cada una de las canciones. Generalmente se trabaja la forma ternaria unida a episodios conectores de transición o puentes, alojando compases musicales al inicio de cada obra a modo de introducción y al final a modo de coda. Se repiten cada uno de los temas (tema A y tema A') con variaciones de ritmo, texto y tonalidad dando especial énfasis a partes del texto que el compositor quiere resaltar.

La textura de su escritura, en ocasiones de melodía acompañada y otras polifónica con utilización de acordes al estilo coral a cuatro partes, en la que cada uno de los instrumentos adquiere el mismo protagonismo e importancia.

Se comparte una estructura similar en cada una de las canciones, es decir, existe una introducción, tema A, tema A' y coda, cuyas proporciones numéricas en cuanto al número de compases de cada una de las partes se hacen con respecto al número total de cada una de las canciones.

Las palabras que el compositor considera importantes las escribe con mayúsculas, como son: Señor, Fe, Ti, Paz o Madre Santa.

En el caso de las modulaciones, se hace uso de la enarmonía, acordes pivote cuyos puertos tonales son trabajados por terceras. Se hace presente la tonalidad evolutiva, donde el tema principal se inicia en un tono y después se conduce a otro.

Se hace uso de notas agregadas en los acordes como son sextas, séptimas, novenas mayores y menores dejando ver el estilo compositivo del lenguaje neorromántico o post romántico, lenguaje que el compositor se siente identificado.

Una nueva melodía da a lugar a una tonalidad y a un nuevo material armónico y rítmico.

Como elementos particulares principales:

Sálvame, oh Señor es una oración en la que la devoción es expresada con melodías acompañadas de ritmos lentos en contraste con ritmos más rápidos y cambios de tonalidad.

El material motivico principal que está basado en las tonalidades de La menor y Do Mayor ha sido adaptado al sentido profundo del texto.

El uso del patrón rítmico  en las frases: <Sálvame, oh Señor, Ten piedad de nosotros, concédenos oh Señor y el perdón a tus hijos> da tiempos más largos a las palabras que se quieren resaltar, que, además, se acompañan de la máxima tensión armónica de cada frase.

El rol pianístico contribuye realizando un despliegue armónico en el acorde de tónica, aunque en ocasiones abandona ese rol para hacer un contracanto melódico, a modo de voz principal.

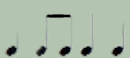


Luz eterna, en contraste, por remitirse a los difuntos tiene su principal característica en una melodía de matices oscuros, haciendo uso de una tesitura media-grave, cuyo principal objetivo es pedir al Señor la Gloria y Descanso Eternos de los seres queridos ya fallecidos.

El material motivico principal está basado en la tonalidad de re menor y en los propios de la Misa del Requiem, la prosodia en latín crea la rítmica protagonista de la canción encontrándose en los textos: <Luz eterna sólo dales, Señor, gracia plena sólo dales, Señor sólo dales, Señor>...con la

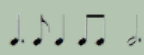
rítmica 

El mayor énfasis es desarrollado en la palabra Señor con el

uso de la rítmica. , siendo, además, escrita dicha palabra en mayúscula y al final de frase otorgando esplendor e integridad a la palabra.

Para terminar el ciclo, se crea un contraste en la última canción, Oh Madre, Santa que es un rezo a la Virgen con sonoridades brillantes en su melodía y acompañamiento, que de algún modo refleja la divinidad como Madre Santa resaltando su simbolismo maternal.

El material motivico principal está basado en la consecución

rítmica  en las frases <Oh, Madre Santa> y <Oh, Madre pura>, todo ello en la tonalidad de Sib Mayor, que, según el propio Charbonnier cuenta en la entrevista realizada en abril de 2024: «Elegí el tono de Sib M que habitualmente en otras obras da muchísima luz, claridad y también dulzura. Es una tonalidad que engloba ternura y tiene un color muy particular, me parece que era lo que necesitaba para el texto de la canción».

El piano acompaña a la voz en dicha rítmica en su mano derecha; en cambio, en la izquierda, pasa a hacer arpeggios otorgando contundencia al tempo y al significado del texto.

Por lo general, la canción mantiene un carácter dulce y luminoso en su melodía, con cambios de tiempo y fraseos donde se describe a una figura retórica como es la Madre Santa que cuida y protege a sus hijos, pero que a su vez da independencia a sus hijos con el objeto de enseñarles su autocuidado.



ENTREVISTA AL COMPOSITOR MAURICIO CHARBONNIER.

Se realiza una entrevista al compositor el lunes, 29 de abril de 2024 a las 21.00 (hora española), cuyos aspectos más relevantes tratados son las influencias del compositor en el momento que escribió las Canciones Sagradas, las figuras a las que están dedicadas cada una de las canciones, su visión particular sobre ellas, y cuáles son los detalles que él considera más relevantes. Con este objetivo se plantean una serie de preguntas iniciales:

¿Cómo surgió la idea de componer las Canciones Sagradas?

¿Cuáles fueron las fuentes de inspiración e influencias de la escritura compositiva en las Canciones Sagradas?

Háblame de tu visión particular sobre las Canciones Sagradas.

Alguna vez hemos comentado que las Canciones Sagradas no se han interpretado en muchas ocasiones, ¿Cuál crees que puede ser la causa de esto?

Como compositor de mayor proyección de tu país a nivel nacional e internacional, ¿cuál crees que es la tendencia actual de composición del lied?

Por último, si tuvieras que quedarte con un detalle de las Canciones Sagradas, ¿Cuál es la aportación que, como compositor, destacarías de este ciclo?

La entrevista completa puede leerse en el TFG que se encuentra en la biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Alicante, aunque he aquí una sinopsis de los aspectos más relevantes:

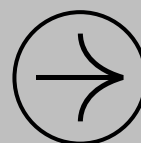
Según explica Charbonnier, su escritura «está cargada de un gran perfume francés» en lo que a la base armónica se refiere, él mismo se declara un amante del romanticismo, de las formas clásicas como la sinfonía o concierto en especial del lied cuyo propósito es devolver el lirismo a la voz y a la música de cámara.

Para él no existe una única fuente de influencia: compositores como Schubert, Mahler o Brahms están en su estudio diario y escucha de música, pero reconoce que los compositores de su Argentina natal, también le han dado una gran fuente de inspiración.

Aunque considera que la sociedad actual ha dejado de lado el formato lied y más concretamente la música sacra, el maestro sigue trabajando en este género con la misma ilusión que el primer día.

Según cuenta, las Canciones Sagradas son fruto de su gran admiración por el lied, cuyos textos, también de su autoría, están basados en las lecturas del Evangelio. La primera canción Sálvame, oh, Señor es una alabanza a Dios, Luz eterna es una canción dedicada a los difuntos, mientras que Oh, Madre Santa tiene una doble vertiente: la primera es un rezo a la Virgen y la segunda pretende ser un homenaje a la madre como persona que da a luz, cuida y ama a sus hijos a lo largo de toda su vida.

Su visión particular sobre el trabajo que debe hacer un compositor con un intérprete o viceversa deja claro que esta relación es pura simbiosis, de donde se obtiene el llamado feedback casi inexistente en la actualidad.



Conclusiones

Para un intérprete siempre es un desafío hacer música de la que no se dispone de referencias, que se ve incrementado cuando trata de hacer música de compositor viviente, en las que las corrientes musicales actuales no se encuentran claramente definidas y resultaría erróneo encasillar una obra en un estilo concreto o corriente musical. Es por ello que el contacto directo con el compositor resulta trivial para que una propuesta interpretativa sea fundamentada, y que, además, se justifiquen las decisiones que en ocasiones no pueden ser escritas en la partitura, sino que son más bien una cuestión desde las emociones y sentimientos.

Dado esto anterior, la propuesta performativa presentada en el Trabajo Fin de Grado aporta un valor significativo ya que, durante la investigación, análisis musical y fraseológico, y el trabajo conjunto con el compositor dota de herramientas al intérprete con las que podrá trabajar a lo largo de su carrera musical creando un espacio musical único y genuino. Además, se aportan las sugerentes ideas de cómo piensan los compositores, cuáles son sus intenciones, así como sus debilidades muy valiosas para el estudio de nuevo repertorio.

En este caso, y gracias a la generosidad del maestro Charbonnier, fue posible proponer una interpretación con criterios estilísticos claros y que justificaban las decisiones tomadas, siendo esta una propuesta no condicionada a una interpretación cerrada, sino que fuese en evolución en función de circunstancias dadas como pueden ser momentos personales o profesionales, y lugar y contexto de interpretación.

El trabajo supone, también, una profunda reflexión entre los roles que intervienen de primera mano en una obra, relación, que en la mayoría de las ocasiones no existe la oportunidad de interactuar directamente con el compositor y se recurren a referencias de otros intérpretes condicionando la interpretación final.

Por último, destacar que, este Trabajo Fin de Grado supuso un inicio y un impulso a seguir estudiando, reflexionando e interpretando música de compositores vivos, no solo para mantener activo el género del lied, sino para revivir mirando desde otros ángulos los géneros del pasado.

Bibliografía

Agencia Informativa Católica Argentina (AICA) – La obra de un compositor argentino en el concierto homenaje a San Juan Pablo II en Polonia. Disponible on-line en: <https://aica.org/imprimir-noticia.php?id=3705> [Fecha de consulta: 12.11.2023]

Asociación Argentina de Compositores – Mauricio Charbonnier. Disponible on-line en: <https://argentinacompositores.com.ar/socios/mauricio-ariel-charbonnier/> [Fecha de consulta: 12.11.2023]

Coros de Chile. Mauricio Charbonnier, Compositor-Argentina. Disponible on-line en: <https://www.corosdechile.com/mauricio-charbonnier-compositor-argentina/> [Fecha de consulta: 12.11.2023]

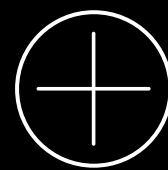
Información proporcionada por el propio compositor

Mauricio Charbonnier (@mauriciocharbonnier.compositor) • Fotos y videos de Instagram. Disponible on-line en: <https://www.instagram.com/mauriciocharbonnier.compositor/> [Fecha de consulta: 14.11.2023].

Mauricio Charbonnier – YouTube. Disponible on-line en: https://www.youtube.com/channel/UCItL9EpZyt8_9cf2sUmUFkA/videos?app=desktop&view=0&sort=da&flow=grid [Fecha de consulta: 14.11.2023]

Web oficial Mauricio Charbonnier. Disponible on-line en: <https://mauriciocharbonnier.com/> [Fecha de consulta: 10.01.2024]

ESTUDIO EMPÍRICO DE LA OBRA DIÀLEG PARA TROMPA SOLA DE JUAN JOSÉ LLIMERÁ DUS.



JOSÉ ESCORIHUELA HERRERO

joseescorihuelaherrero@gmail.com



Foto junto a Juan José Llimerá tras interpretar su obra Diàleg en el concierto de Jóvenes talentos del CSMV.



Resumen

En este artículo de investigación se ha llevado a cabo un estudio empírico junto a una exploración y descripción detallada de la obra *Diàleg* para trompa sola de Juan José Llíma Dus (Llíria 1958-). Esta obra está dedicada al que fuera su profesor de trompa en el Conservatorio Superior de Valencia y posterior compañero en el citado centro, D. José Rosell Pons. Para ello, se ha elaborado una indagación exhaustiva del repertorio de música española contemporánea para este instrumento, poniendo un mayor énfasis en el uso de determinadas técnicas extendidas que el compositor. Esta incluye efectos sonoros de la trompa que se pueden lograr a lo largo de la obra. Dentro del repertorio de música contemporánea para trompa, esta composición desempeña un papel fundamental como vehículo para el estudio y difusión de estas técnicas, permitiendo ampliar y promover el uso de su aplicación en el ámbito musical.

Palabras clave: Juan José Llíma Dus; repertorio de trompa; música española contemporánea; técnicas extendidas; efectos sonoros.

Resum

*En aquest article d'investigació, s'ha dut a terme un estudi empíric, a més d'una exploració i descripció detallada de l'obra *Diàleg* per a trompa sola de Juan José Llíma Dus (Llíria 1958-). Aquesta obra està dedicada al seu antic professor de trompa al Conservatori Superior de València D. José Rosell Pons i posterior company en el citat centre. Per a això, he realitzat una indagació exhaustiva del repertori de música espanyola contemporània per a aquest instrument, mostrant un major èmfasi sobre l'ús de determinades tècniques esteses que va utilitzar el compositor sobre els efectes sonors de la trompa i que es poden aconseguir al llarg d'aquesta obra. Aquesta composició juga un paper fonamental dins del repertori de música contemporània per a trompa, com a vehicle per a l'estudi i difusió d'aquestes tècniques, permetent ampliar i promoure l'ús de la seua aplicació en l'àmbit musical.*

Paraules clau: Juan José Llíma Dus; repertori de trompa; música española contemporània; tècniques esteses; efectes sonors.

1. INTRODUCCIÓN

Diàleg es una obra para trompa sola compuesta en enero de 1998 por Juan José Llimerá Dus y dedicada al que fuera su profesor, D. José Rosell Pons. Su publicación se erige como una contribución a la literatura trompística española contemporánea del siglo XX, y destaca por su gran cantidad de recursos técnicos y sonoros, con continuos cambios de color, así como por el uso de todo el registro de la trompa, extendido a lo largo de 4 octavas.

El título de la pieza y su idea musical buscan la creación de un diálogo reflexivo e imaginario entre el intérprete, su instrumento y la idea musical expuesta a lo largo de su discurso. Una de las principales particularidades de la obra reside en la diversidad del uso de las técnicas extendidas en el instrumento y en los efectos sonoros que exhibe, así como la necesidad de una preparación minuciosa para afrontarla con éxito. Diàleg combina la politonalidad con elementos de música aleatoria, apartándose deliberadamente de las estructuras formales académicas predefinidas. Está concebida como una unidad continua, es decir, la obra no se interrumpe, aunque se pueden apreciar tres secciones o secuencias que la componen, diferenciadas por pequeñas pausas entre ellas.

2. ESTRUCTURA DE LA OBRA

Esta obra está estructurada en tres secciones interconectadas: Exposición (compás 1 al c. 36), Desarrollo (c. 37 al c. 48) y Reexposición (c. 49 al c. 84), separadas por pausas. Permite aportar nuevos elementos de improvisación, como la cadenza, que germinan en una nueva idea musical como consecuencia evolutiva de la anterior. La primera sección empieza con la exposición del tema principal en un movimiento Andante enérgico, un poco *ad libitum*. En este, el compositor da cierta libertad al intérprete en el aspecto rítmico, ya que no requiere un rigor excesivo en la medida. Este sujeto melódico, de carácter marcado y establecido al inicio de la obra, reaparece a lo largo de la pieza en diversas formas y variaciones rítmicas fácilmente reconocibles, culminando en un Allegretto que concluye con un diálogo entre los registros medio y grave del instrumento.

La segunda sección, «A modo de cadencia», destaca por ser la parte más colorista. Empleando gamas interválicas con posiciones fijas, acercándonos, de este modo, al uso de los antiguos «tonillos», y alternando sonidos abiertos y tapados; glissando; trinos de semitono con la mano; frullato y otros recursos que evocan el universo sonoro de la trompa natural. El clímax de esta sección se alcanza con una breve improvisación en el centro de la obra, donde el intérprete exhibe su virtuosismo aportando elementos que enriquecen la idea ya plasmada. La cadencia (*cadenza*), concluye con un animato que sirve de enlace con la siguiente parte.

La tercera sección presenta una reexposición del primer tema en la tonalidad principal, con modificaciones y variaciones en su célula característica. La obra acaba con una breve coda en tiempo Allegro, donde el instrumentista, una vez más, muestra su dominio técnico. Diàleg se revela así como una obra reflexiva, imaginativa y desafiante.

3. ESTUDIO TÉCNICO-PEDAGÓGICO

Al adentrarnos en la partitura de Diàleg, podemos observar los aspectos técnicos que requiere la obra desde la perspectiva de la interpretación musical. Para ello, nos sumergimos en los requisitos técnicos esenciales para abordar la pieza con destreza, con el fin de realizar una interpretación fiel a la idea del compositor. El estudio se centra en los diversos parámetros musicales implícitos y en sus exigencias técnicas, y en particular, en los siguientes puntos:

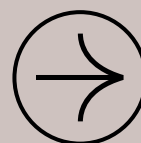
Registro y tesitura.

Agógica.

Articulaciones.

Dinámica.

Efectos sonoros y técnicas extendidas.



3.1. Registro y tesitura

A lo largo de la obra podemos observar que el compositor emplea una tesitura muy amplia, abarcando tres octavas y una quinta del registro de la trompa: desde el fa 2 hasta el do 6. No se llega a las notas más extremas del instrumento, pero su dominio necesita una dedicación especial en el estudio, con el fin de lograr una uniformidad sonora.

3.2. Agógica

La agógica tiene gran importancia. Para ello, se debe lograr un equilibrio intercalando indistintamente velocidades lento, andante, tranquilo, moderato y otras como allegretto y allegro.

3.3. Articulaciones

Al observar la partitura, podemos ver que el compositor utiliza una gran variedad de articulaciones para enriquecer la interpretación, añadiendo expresión, claridad, contraste y carácter a la música. Al mismo tiempo, es una herramienta fundamental para el intérprete en busca de una ejecución musical expresiva y convincente. Entre todas estas articulaciones encontramos:

Acento
Tenuto
Acento y tenuto
Acento y bouché
Staccato
Tenuto y staccato
Marcato
Triple picado

A la hora de practicar estas articulaciones, es importante dedicar tiempo y esfuerzo a desarrollar habilidades que mejoren nuestra interpretación musical. Esto nos permitirá expresarnos con mayor claridad y precisión en nuestro instrumento.

3.4. Dinámica

Se utiliza toda la gama de dinámicas, que van desde el pianísimo (pp), piano (p), mezzo-piano (mp), mezzo-forte (mf), forte (f), y fortísimo (ff). Aunque, en este caso, en un afán por explotar las dinámicas y el timbre propios de la trompa, hace uso también de las indicaciones extremas, como el pianísimo (ppp).

Se muestra, en la siguiente ilustración, la amplia variedad dinámica que se emplea: en apenas dos pentagramas, utiliza un rango dinámico que abarca desde el pp hasta el ff, ayudándose en todo momento de los crescendos y decrescendos.

Compás 37.

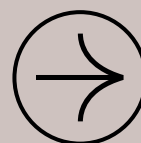
3.5. Efectos sonoros y técnicas extendidas utilizadas

Juan José Llímerá Dus es un trompista de gran experiencia en el ámbito musical valenciano que tiene un gran conocimiento de los recursos que se pueden realizar en la trompa. Su comprensión acerca de las posibilidades y limitaciones del instrumento, sumada a su destreza técnica y creatividad, se fusionan para crear una obra repleta de matices y sonoridades especiales. Además, posee un profundo entendimiento acerca de la tradición musical, y una gran capacidad para combinarla con elementos contemporáneos que se manifiestan de manera excepcional en su obra *Diàleg*.

Una de las mayores singularidades de esta composición es la manipulación elaborada del sonido, creando una obra que rompe barreras y redefine los límites de la trompa como instrumento. De este modo, convierte a este instrumento en un medio versátil y expresivo que trasciende las expectativas musicales convencionales.

Definición de técnicas extendidas

En el ámbito de la interpretación musical, el término «técnicas extendidas» se refiere a los nuevos recursos instrumentales que surgieron a partir de la segunda mitad del siglo XX, y que continúan desarrollándose. Inicialmente, desafiaron las normas de la armonía tradicional, dando lugar a la música atonal.



Las melodías carecen ocasionalmente de un carácter cantabile e incluyen sonidos no entonados, como por ejemplo, ruidos producidos por golpes con distintas partes del cuerpo, glissandos y voces. Además, se buscan nuevos efectos sonoros, lo que ha llevado a la creación de nuevas grafías de notación musical.

En lo referente a los instrumentos de viento metal, como es el caso de la trompa, los compositores utilizan las técnicas extendidas posibilitando al intérprete que genere nuevos sonidos y efectos no convencionales que van más allá de los sonidos estándar propios del instrumento. Estas técnicas pueden englobar el empleo de la respiración circular, vibrato extremo, half-valve para producir notas de afinación indefinida, así como la aplicación de efectos como el flutter-tonguing, entre otros.

Es importante tener en cuenta que no existe una definición precisa y exacta de las técnicas extendidas y en qué consisten. Por ende, intérpretes, compositores e incluso referentes como los diccionarios ofrecen descripciones que pueden presentar ciertas contradicciones. Por un lado, hay quienes argumentan que estas técnicas no deben ser etiquetadas como extendidas debido a que sus sonoridades han sido empleadas en la música tradicional. Por otro lado, hay quienes consideran cualquier producción sonora de un instrumento de manera no convencional como una técnica extendida.

No obstante, estas definiciones coinciden en que, clasifiquen o no una técnica como «extendida», y sea o no convencional la manera de llevarla a cabo, el resultado es, igualmente, una amplia diversidad de sonidos y efectos sonoros, que a su vez permite expandir la capacidad expresiva y creativa de los intérpretes.

Notación y grafías

Es importante tener en cuenta que las técnicas extendidas evolucionan constantemente debido a su naturaleza experimental. Para dominarlas, es fundamental no solo practicarlas, sino también familiarizarse con su ejecución. Uno de los desafíos principales que enfrentan los intérpretes al abordar obras que emplean estas técnicas es la comprensión de las notaciones y las grafías específicas.

Aunque la mayoría de los compositores proporcionan un glosario detallado que explica el significado y el modo de ejecución de cada técnica, en ocasiones nos encontramos con obras que carecen de esta guía y que presentan notaciones poco comunes o incluso desconocidas.

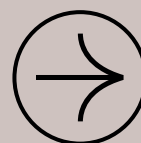
En el caso de la partitura *Diàleg*, el compositor incluye una leyenda detallada que explica las técnicas menos usuales utilizadas, facilitando así la comprensión.

Debemos tener en cuenta que la creación de nuevas grafías es común, especialmente en la composición contemporánea, ya que de este modo, los compositores pueden escribir sus ideas sonoras de manera más precisa. Además, al incluir elementos innovadores y de experimentación, están generando un enfoque original a la interpretación, proporcionando a los instrumentistas nuevos retos sonoros y técnicos. Es por ello que los glosarios cobran una gran importancia, proporcionando información detallada sobre aspectos técnicos, la ubicación del intérprete encima del escenario, diferentes formas de emitir el sonido, tipos específicos de sordina que se deben usar, las digitaciones adecuadas para momentos concretos, dinámicas, pausas expectantes, entre otros términos que requieren una aclaración.

Técnicas extendidas empleadas

A lo largo de la composición, se emplean las siguientes técnicas extendidas:

Trinos
Glissando
Glissando ascendente a una nota indeterminada
Pasar de sonido abierto a tapado produciendo un glissando con la mano.
Half-valved glissando
Bouché
Frullato
Accelerando rápidamente
Vibrato de intensidad
Bending
Improvisación «ad libitum»
Microtonalidad
Multifónicos
Sonidos indeterminados



4. PLANIFICACIÓN DEL ESTUDIO DE LA OBRA

Para empezar, diré que lo primero que hay que tener presente para abordar con éxito la interpretación de una nueva obra musical es una buena planificación de estudio. Esta hoja de ruta ha de servir para distribuir equitativamente el tiempo y esfuerzo dedicado a cada uno de los aspectos técnicos y expresivos de la pieza musical teniendo en cuenta las necesidades específicas de la obra. Tras una valoración de la misma, el plan de estudio me permitirá obtener una comprensión más profunda de *Diàleg*. De este modo, primero me facilitará el proceso de aprendizaje y además, me permitirá establecer una meta más realista y medible para cada sesión. Segundo, dividiendo el estudio por secciones, podré tener una mayor consciencia del progreso, debido a que de este modo se ajustará el enfoque de la obra e interpretación de la misma. Asimismo, reduciré el tiempo de esfuerzo en el estudio de la obra ayudando a obtener mayor calidad en su interpretación.

En consecuencia, al estudiar una nueva obra para trompa sola, es esencial llevarla a cabo de manera integral, considerando aspectos técnicos, musicales e interpretativos para así, lograr una interpretación completa y convincente.

5. CONCLUSIONES

Tras realizar este artículo, se ha conseguido aportar una nueva visión de la obra *Diàleg* entre el compositor y el intérprete. Además, esperamos que pueda ayudar objetivamente a futuros trompistas a la hora de adentrarse en el estudio de esta obra.

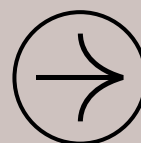
Podemos afirmar que la entrevista, las conversaciones y las clases realizadas con el compositor, nos han aportado información imprescindible para poder entender cuáles eran las intenciones y pensamientos de Juan José Llímerá Dus durante el proceso de composición. Del mismo modo, ha resultado de gran interés la aproximación biográfica realizada, dado que hemos podido ampliar nuestro conocimiento sobre la personalidad del compositor así como su trayectoria musical.

Además, el estudio realizado sobre su obra, nos ha permitido explorar detalladamente el empleo de diversas técnicas extendidas y efectos sonoros. De esta manera, hemos podido entender la importancia que contienen en la creación de texturas sonoras únicas que enriquecen notablemente la pieza musical.

Por otro lado, a lo largo de la elaboración de este artículo han surgido ciertas cuestiones entre las cuales resalta la siguiente: ¿deben unificarse el lenguaje y las grafías que representan las técnicas extendidas empleadas por los compositores en las obras contemporáneas? Es una cuestión que ha sido punto de discusión a lo largo del tiempo. Debemos ser conscientes de los beneficios que puede conllevar emplear un lenguaje y unas grafías unificadas, pero también tener presente que existen diversos argumentos en contra de esta idea. Por un lado, el lenguaje unificado y una grafía uniforme podrían facilitar la comprensión de las partituras y su interpretación. En cambio, es importante que tengamos presente que la música es un arte que se presta a la creatividad y a la experimentación, por lo que la variedad, la creación y la diversidad en la notación del lenguaje permite a los compositores plasmar y expresar con mayor fidelidad sus ideas.

Es innegable la existencia de manuales y textos que se han encargado de recoger y clasificar numerosas técnicas extendidas empleadas en la trompa. Un buen ejemplo es el tratado de Douglas Hill, pero debemos tener en cuenta que en ocasiones, los compositores combinan el empleo de diversas técnicas, o incluso crean una nueva, la cual no tiene ningún tipo de notación, por lo que necesitan nuevas grafías.

Por último, deseamos que los datos, reflexiones y sugerencias que han formado parte de este artículo, puedan servir como punto inicial para futuras investigaciones que traten de la escritura contemporánea, el empleo o ejecución de estas técnicas y la literatura contemporánea en la trompa.



ENTREVISTA PERSONAL.

¿En qué se inspiró para elaborar esta composición?

El proceso fue intuitivo, sin una inspiración específica inicial. La composición surgió a partir de mis experiencias personales como trompista, impulsado por el deseo de contribuir con alguna novedad al repertorio para trompa sola, en un ámbito creativo que consideraba poco explorado en ese momento. La investigación de diferentes estilos artísticos fue fundamental para la creación de esta composición.

¿Por qué no compuso más obras?

Además de esta obra, he compuesto otras piezas que aún no han sido publicadas. A pesar de ello, no me identifico plenamente como compositor al uso, ya que mi enfoque principal en mi carrera ha sido la interpretación, la enseñanza y la investigación. La composición requiere una dedicación considerable; sin embargo, cuando tengo la oportunidad de disponer de tiempo, disfruto dedicándome a la creación musical como una forma de distracción y placer.

Qué aspecto o recurso compositivo cree que puede caracterizar Diàleg respecto otras obras para trompa sola?

Su enfoque en la interacción entre la trompa y otros elementos musicales puede ser distintivo en comparación con otras obras para trompa sola. También puede destacarse por el empleo variado de la estructura formal y la inclusión de elementos temáticos muy personales. Aunque no se haya concebido específicamente para la trompa natural, su sección central evoca ciertas características sonoras y explora las capacidades técnicas específicas del instrumento.

Al componer esta obra ¿en qué se centró más? ¿Qué trató con mayor importancia, la melodía, la armonía, el ritmo, los efectos sonoros...?

En términos generales, al tratarse de una obra para trompa sola, procuré equilibrar meticulosamente todos los elementos musicales que esto implica. Mi enfoque se centró en la exploración de diversas texturas y timbres, utilizando efectos sonoros para generar una variedad de atmósferas evocativas. Asimismo, presté especial atención al ritmo, procurando desarrollar patrones rítmicos interesantes y variados.

¿Cuál fue su motivación principal para componer esta obra?

La motivación principal era componer una obra que pusiera a prueba mis habilidades instrumentales en este ámbito y que ofreciera una nueva experiencia musical tanto para el intérprete como para el público.

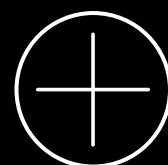
En este sentido, adopté un enfoque innovador y contemporáneo, al tiempo que presentaba un desafío para el intérprete al exigirle estudiar y dominar ciertas técnicas extendidas.

¿Cuánto tiempo tardó en componer esta pieza?

La idea inicial para darle forma no me tomó mucho tiempo, sin embargo, hubo períodos de reflexión y revisión durante el proceso creativo. Se alternaron momentos de intensa concentración con períodos de descanso para refrescar la mente. Durante este tiempo, exploré diversas ideas y enfoques musicales, ajustando y refinando cada aspecto para lograr el resultado deseado.

¿Qué aspecto considera más importante en un músico que se dispone a interpretar su obra?

La expresividad y la capacidad de transmitir emociones a través de la interpretación son aspectos clave que valoro en un músico. Es fundamental que el intérprete comprenda la intención del compositor y tenga la habilidad para comunicar esa visión al público de manera convincente. Además, considero crucial que el trompista posea un dominio técnico sólido para abordar los desafíos musicales y técnicos que exige la obra. En el caso de esta pieza en particular, también es importante tener la capacidad de adaptación y creatividad para agregar sugerencias personales en la sección central «a modo de cadencia», manteniendo al mismo tiempo la esencia de la composición.



¿Cuáles serían sus dos o tres pequeños consejos para interpretar correctamente su obra?

Es fundamental prestar especial atención a los detalles de dinámica, articulación y tempo para captar la expresividad de la pieza. Además, es importante trabajar los glissandos de mano para asegurar que sean regulares y no resulten precipitados, controlando al mismo tiempo la afinación. También se debe respetar estrictamente los silencios, ya que estas pausas son fundamentales para dar coherencia a la obra y permitir transmitir su desarrollo y cohesión al público durante la interpretación. Por último, es necesario mantener un equilibrio entre la precisión técnica y la expresividad musical para ofrecer una interpretación emocionalmente convincente.

Como docente, ¿ha observado un cierto interés académico creciente en relación con la música contemporánea?

Es evidente un creciente interés académico hacia la música contemporánea, particularmente entre los estudiantes que desean explorar nuevas formas de expresión musical. Esta tendencia se refleja en la elección de este tipo de repertorio y en realizar investigaciones en este campo, donde se exploran la evolución y la diversidad estilística de las nuevas tendencias musicales, así como su relevancia cultural en el ámbito académico.

En su partitura aparecen anotaciones y correcciones respecto a la edición de la obra. ¿Tiene pensado hacer una edición nueva? ¿Qué cuestiones cambiaría?

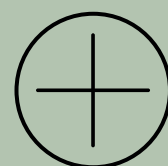
Sí, dado que la primera edición está agotada, actualmente estoy revisando la partitura con la intención de realizar una nueva edición que refleje con mayor fidelidad mis intenciones creativas. Mi objetivo es que sea lo más precisa posible y aborde cualquier aspecto que pueda mejorar la experiencia de interpretación para los músicos.





ISABELLA LEONARDA.

CARLOTA FRANCO GOSÁLVEZ





Resumen

El artículo destaca la importancia de visibilizar a las compositoras en la historia de la música, centrándose en Isabella Leonarda, una monja y compositora barroca con un extenso catálogo de obras. Se analiza el contexto en el que las mujeres podían dedicarse a la música, principalmente en conventos, donde muchas lograron desarrollar su arte, aunque bajo restricciones impuestas por la Iglesia y la sociedad patriarcal.

Leonarda, quien llegó a ser abadesa, compuso más de 200 obras y fue pionera en la escritura de sonatas instrumentales. El artículo examina tres de sus composiciones interpretadas en un concierto del CSMA el 8M: Domine, ad adiuvandum me festina, Dixit Dominus y Confitebor, destacando su sofisticación armónica y su equilibrio entre la tradición renacentista y la libertad expresiva barroca.

A través del estudio de su obra, se evidencia la necesidad de incluir más compositoras en el repertorio académico y musical, desafiando la narrativa histórica que las ha relegado al olvido. Leonarda es presentada como un símbolo del talento femenino que ha existido siempre, aunque muchas veces haya sido silenciado.

Palabras clave: Isabella Leonarda, Barroco, compositoras.

Si existe un hecho objetivo sobre la igualdad de género en el ámbito musical es que nos falta normalizar y divulgar las obras compuestas por mujeres. Y no me refiero solo a Clara Schumann, Fanny Mendelssohn o Nadia Boulanger, que son maravillosas, sino que pienso en compositoras barrocas que tenían que enclaustrarse en conventos si querían poder trabajar tranquilas, sin tener que dedicarse solo al marido o contemporáneas a las que se ignora porque parece que la música contemporánea nace y muere con John Cage. Esto lo observamos sin ir más lejos en la lista de obras recomendadas en la prueba de acceso de nuestro conservatorio, el CSMA (Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante). El documento que explica la prueba de acceso de piano, por ejemplo, propone 19 obras distintas para interpretar, de las cuales 19 han sido compuestas por hombres.

Nos falta incluir compositoras, musicólogas, pedagogas y directoras en las guías docentes de todas nuestras especialidades, porque “haberlas, haylas”, pero por mucho que se haya investigado y divulgado al respecto, como suelen afirmar, “ya mucho”, no es suficiente teniendo en cuenta que solo se las interpreta en nuestro conservatorio prácticamente una vez al año. Pensamos que se debe hacer un poco de autocritica y no limitarse a este tipo de eventos, sino que sería necesario mantener esta narrativa todo el año. Dicho esto, estoy enormemente agradecida de poder publicar este artículo en la revista del CSMA (Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante) y de poder dar voz a una música enormemente silenciada durante demasiado tiempo, concretamente la música de Isabella Leonarda. Esta compositora es un ejemplo clave dentro del Barroco y aquí vamos a explorar su figura.

La importancia de la mujer en la composición radica en su aporte a la diversidad y riqueza del repertorio musical. Al rescatar y estudiar las obras de compositoras a lo largo de los siglos, se amplía la comprensión de la historia de la música como las situaciones históricas de las personas desde una perspectiva de género y se desafía la narrativa predominante que excluye sus contribuciones. Además, reconocer el trabajo de mujeres en la composición inspira a nuevas generaciones de creadoras, promoviendo una mayor equidad en la industria musical y asegurando que sus voces sean escuchadas en la actualidad y en el futuro.

Históricamente y para sorpresa de nadie, la composición musical ha sido un campo dominado por hombres, invisibilizando a la mayoría de compositoras, hecho que queda retratado por Sadie en el *New Grove* (1980). Según esta misma entrada del diccionario, a pesar de los obstáculos, las mujeres han encontrado maneras de contribuir significativamente al desarrollo musical, mayoritariamente en entornos religiosos o privados, donde podían explorar su creatividad sin desafiar abiertamente las normas sociales pese a tratarse de entornos muy controlados por las normas religiosas y sociales de cada época.

En pleno Barroco, a las familias aristocráticas les encantaba enviar a sus hijas a los conventos, como quien acomoda un mueble valioso en el mejor rincón de la casa. Esto aseguraba un estatus social respetable para la joven y en ciertos casos eximía a la familia de pagar dote. Tal como explica Walker (1980), la dote era ese sistema tan conveniente en el que la familia de la mujer debía entregar parte de su patrimonio al futuro esposo o al convento, garantizando así su manutención y todos los gastos maritales. Sin embargo, en la cuestión de los conventos, esta no era la única vía. Mientras que en el matrimonio era algo prácticamente obligatorio sobre todo entre las clases acomodadas, en los conventos y monacatos había ciertos grupos de mujeres que se libraban de este pago.

Tal como expone Manson (2010), el cargo más alto al que podían aspirar estas músicas celestiales era el de abadesa o madre superiora, cargo que ocupó Leonarda en un convento en Novara, al norte de Italia, aunque la mayoría de monjas no pasaban de vicaria de coro, un puesto por debajo de maestra de capilla y dos por debajo de madre superiora. Las capillas musicales monásticas, lejos de ser aburridas, contaban con una buena colección de instrumentos y monjas tañedoras que, a juzgar por las composiciones que dejaron, bien podrían haber dado cátedra a muchos músicos de la época.

Tampoco pretendemos idealizar los conventos ni los monacatos, ya que estos, desde una perspectiva feminista y musicológica actual, eran espacios mediados por la religión y los sistemas religiosos de la época. Aunque muchas monjas desarrollaron una notable actividad musical, su encierro no solía ser una elección libre, sino una imposición familiar y social. Su creatividad estaba restringida por la Iglesia, que regulaba su producción musical y les impedía, en muchas ocasiones, aunque no en todas, recibir reconocimiento comparable al de los compositores hombres. Como indica Monson (1995), los conventos no eran solo lugares de encierro, sino también de producción musical donde las monjas «desarrollaron un repertorio sorprendentemente rico y sofisticado».

Leonarda alcanzó el cargo de abadesa (el máximo para una mujer, como ya se ha comentado), aunque la mayoría de las monjas no superaban el rango de vicaria de coro, que está por debajo de maestra de capilla. Como dice Bowers (1986), la producción musical femenina en conventos «era a la vez una manifestación de talento y una prueba de las limitaciones impuestas por la sociedad». Aunque muchas monjas tuvieron una notable proyección musical, su aislamiento no solía ser una elección libre, sino una imposición familiar y social. Su creatividad estaba limitada por la Iglesia, que controlaba su producción musical y les impedía recibir el reconocimiento equivalente al de los compositores hombres. Cusick (2009) ha estudiado cómo las monjas compositoras debían «[...] navegar entre la obediencia y la autoexpresión musical [...]», mostrando las contradicciones de su situación.

Lejos de ser comunidades igualitarias, los conventos mantenían jerarquías de clase: las monjas de familia noble ocupaban los puestos más altos, mientras que las de origen humilde eran relegadas a tareas serviles, incluso en el ámbito musical. Por ejemplo, en el artículo «La función económica y social del trabajo de las monjas indígenas»; se describe una jerarquización vertical en los conventos femeninos de la Nueva España, donde la abadesa constituía la figura de mayor poder, seguida por las monjas de velo negro, las monjas legas, las novicias, las donadas, las sirvientas y las esclavas.



Esta estructura reflejaba una división de labores basada en el estatus social y económico de las monjas. Además, aunque algunas lograron cargos como maestra de capilla, su autoridad no iba más allá de las paredes del convento ni desafiaba el orden patriarcal. Su trabajo artístico se justificaba como devoción, no como una forma válida de creación independiente. Este artículo parte de la transcripción de tres obras de Isabella Leonarda que se interpretaron el 8M (8 de marzo de 2025) en el CSMA. Estas han sido transcritas por Eduardo Melero y Álvaro Mondragón como parte de su proyecto de editorial musical. También se hizo una breve ponencia previa al concierto cuya investigación y redacción estuvo a mi cargo.

Isabella Leonarda es la prueba viviente de que las mujeres siempre han tenido habilidad para la composición, aunque el mundo se haya empeñado en ignorarlas. En pleno siglo XVII, cuando la música era un club casi exclusivo de hombres con peluca y aires de superioridad, ella se coló con más de 200 obras y dejó claro que el talento musical no tiene género. Su *Sonate da chiesa*, Op. 16 (1693) es una de las primeras colecciones de sonatas escritas por una mujer, lo que la convierte en una auténtica pionera.

Por eso, Isabella Leonarda es una representante ideal para hablar del papel de la mujer en la composición. No solo rompió moldes en su época, sino que su legado sigue resonando siglos después. Su historia es un recordatorio de que el talento femenino siempre ha existido, aunque muchas veces haya tenido que ocultarse detrás de hábitos o del anonimato.

En este panorama es donde encontramos a unas monjas bastante adelantadas a su tiempo, como Claudia Rusca (1593–1676), Lucia Quinciani (fl. 1611), Bianca Maria Meda (c. 1665–1700), Sulpitia Ludovica Cesis (1577–c. 1617), Caterina Assandra (c. 1590–c. 1618) o Maria Xaveria Perucona (c. 1652–c. 1709). Estas monjas no solo se limitaban a rezar, sino que se metían de lleno en la creación musical, tanto instrumental como polifónica, demostrando que en los conventos había más que campanas sonando.

Como ya hemos comentado, el convento era uno de los pocos espacios donde una mujer podía dedicarse a la música de manera sistemática. Sin embargo, no era el único. Existen figuras como Barbara Strozzi (1619–1677) o Francesca Caccini (1587–1641) con su *La liberazione di Ruggiero* (1625), una ópera barroca, una de las compositoras más destacadas del primer Barroco, que lograron desarrollar sus carreras fuera del ámbito religioso.

Las mujeres compositoras de la época podían también a veces aprovechar el apoyo aristocrático, mientras que algunas mujeres nobles o de familias influyentes lograban tener carreras como compositoras o intérpretes en círculos privados. También había la opción de pertenecer a academias musicales, aunque de manera muy limitada. En ciertos casos, las mujeres se involucraban en la música de forma indirecta a través de su pertenencia a familias de músicos, recibiendo educación de sus padres o hermanos.

Y claro, mientras los compositores del Barroco tardío (1700–1750) como Vivaldi o Corelli dejaban su marca con sonatas y conciertos para violín (la figura principal del siglo XVIII), Isabella, quien vivió en la inestable península itálica donde la economía veneciana ya estaba bastante débil según Nieto-Carmago (2022), se estableció como una figura destacada entre las monjas compositoras. Así que, mientras la ópera italiana y los conciertos en Londres o París llenaban los auditorios, en un convento veneciano Isabella Leonarda lograba combinar la devoción religiosa con una pasión musical que, a pesar de tener obstáculos, mostró que la creatividad femenina también podía hacerse notar, aunque no fuera en los grandes escenarios.

Imaginemos ser una mujer en el siglo XVII, rodeada de clérigos, reglas estrictas y un mundo musical controlado por hombres. ¿Dejar la música? Nunca. Isabella Leonarda no solo creó más de 200 obras, sino que fue una de las pocas mujeres de su tiempo que consiguió publicarlas. Y todo esto desde un convento. Nacida en 1620 en Novara, en la actual Italia, Isabella ingresó a los 16 años en el convento de las ursulinas, pero en vez de limitarse a rezar y bordar, decidió que también se dedicaría a escribir música celestial (y no en sentido figurado). Alcanzó el puesto de madre superiora y nunca permitió que la clausura la apartara de su arte. Su música incluye desde motetes hasta sonatas instrumentales, destacando por su expresividad y solidez estructural. Sus composiciones muestran un equilibrio entre la tradición renacentista y la libertad expresiva barroca.



Durante el Barroco (1600-1750) hubo un gran debate entre la prima pratica y la seconda pratica. La prima pratica, representada por compositores como Palestrina, seguía las reglas estrictas del contrapunto renacentista. Se evitaban las disonancias y la estructura armónica se basaba en una melodía clara. Por otro lado, la seconda pratica, defendida por Monteverdi, buscaba mayor expresión en la música. Aquí las disonancias podían usarse de forma más libre, siempre que estuvieran justificadas por la expresión del texto. Este enfoque llevó a una mayor independencia de las melodías y a un cambio en la forma de componer. Como dice Stras (2018), «las composiciones de las monjas italianas del siglo XVII muestran un mundo musical más amplio de lo que la historia tradicional ha reconocido».

Leonarda, aunque se sitúa dentro del *stylo antico*, adoptó ciertas características de la seconda pratica, como la mayor libertad en la relación entre texto y música y el uso de disonancias expresivas. Su obra representa una combinación de ambas corrientes.

Las tres obras que he analizado de esta compositora y que han transcrito Eduardo Melero y Álvaro Mondragón son de *stylo antico*. Concretamente son *Domine, ad adiuvandum me festina* (1698), *Dixit Dominus* (1698) y *Confitebor* (1698) de Isabella Leonarda, compositora destacada en el ámbito de la música sacra del siglo XVII.

»Through music analysis of selected works by Leonarda and Peruchona, their musical intelligence and aesthetics are rediscovered and better understood» (Yong, 2022, pg 10)1.

La primera obra, *Domine, ad adiuvandum me festina* (1698), es un ejemplo de los *Salmi concertati*, género típico del periodo. Escrita para cuatro voces con acompañamiento instrumental de violines, violón o tiorba y bajo continuo con órgano, presenta una estructura concertante que alterna entre unas secciones más homofónicas y otros pasajes contrapuntísticos. Armónicamente predomina el sistema tonal con progresiones propias del Barroco, destacándose el uso frecuente de cadencias perfectas y semicadencias. El bajo continuo desempeña un papel esencial en la base armónica. Históricamente, esta pieza se inscribe dentro de la tradición de la música sacra italiana del siglo XVII, con influencias de Monteverdi y Carissimi, y forma parte de la *Opera XIX* de Leonarda, publicada en 1698, en un periodo de transición hacia el estilo galante. A nivel melódico, la obra exhibe saltos de tercera y cuarta, con progresiones cromáticas típicas de la época.

Su contrapunto, aunque simple, se basa en imitaciones entre las voces y en una relación estructurada entre las voces y los instrumentos. El texto, tomado del Salmo 70, enfatiza la urgencia de la súplica mediante ritmos vivos y cambios dinámicos.

La segunda obra, *Dixit Dominus* (1698), sigue la estructura de un motete barroco, con alternancia entre secciones solistas y corales. Su instrumentación es similar a la anterior, con violines y continuo en el acompañamiento vocal, y presenta secciones contrastantes en tempo y textura. En el plano armónico, se observan progresiones de quintas y modulaciones a tonalidades cercanas, con el uso de disonancias controladas en las cadencias para generar tensión y resolución. Asimismo, algunas secciones incluyen pasajes en estilo fugado. Históricamente, el texto del *Dixit Dominus*, tomado del Salmo 110, ha sido ampliamente musicalizado en la tradición sacra, con ejemplos notables en las obras de Vivaldi y Händel. La versión de Leonarda sigue un enfoque barroco temprano, aunque con algunos gestos renacentistas, con un gran énfasis en la declamación textual. Melódicamente priman los intervalos de segundas y terceras en pasajes melismáticos, alternando entre movimiento conjunto y saltos amplios en las cadencias. La relación entre música y texto se refuerza mediante repeticiones y variaciones en la textura vocal.

Finalmente, *Confitebor* (1698), se inscribe en el género de los salmos concertantes, con alternancia entre secciones solistas y corales. Su instrumentación sigue la línea de las otras piezas, y se destacan contrastes dinámicos y cambios de tempo que realzan la expresividad del texto. En el ámbito armónico, la obra se mantiene dentro del marco tonal barroco, con modulaciones bien definidas, el uso de retardos y notas de paso que aportan expresividad, y una estructura armónica más elaborada en comparación con las otras piezas del programa. Históricamente, *Confitebor* (1698) forma parte del repertorio sacro de Leonarda, compuesto para conventos y liturgias, y refleja la influencia del estilo policoral veneciano, adaptado a un formato más reducido. A nivel melódico, se observa un amplio uso de segundas aumentadas y cuartas justas en las voces superiores, con un carácter más ornamentado.



El texto, tomado del Salmo 111, enfatiza la acción de gracias a Dios, destacándose su musicalización a través de cambios de textura y repeticiones estratégicas. En el plano rítmico, predomina el pie dactílico (larga-corta-corta), confiriendo fluidez y un carácter declamatorio, mientras que la aparición de espondeos (larga-larga) refuerza la expresividad de ciertas frases del texto.

Isabella Leonarda falleció en 1704, pero su música sigue presente en la actualidad, desafiando el olvido y recordándonos que siempre ha habido mujeres brillantes, solo que el mundo tardó en reconocerlo. En conclusión, estas tres obras representan ejemplos significativos de la música sacra barroca, evidenciando un tratamiento sofisticado de la relación entre texto y música, así como un dominio estructural, armónico y melódico que refuerza la expresividad y la funcionalidad litúrgica de cada composición.

Notas al pie:

1 Es a través del análisis musical de una selección de obras de Leonarda y Peruchona como se redescubren y entienden mejor su inteligencia y estética musicales. (Yong, 2022, pg 10)



Bibliografía

Libros:

- Bowers, J. *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950*. University of Illinois Press, 2001.
- Cusick, S. G. *Francesca Caccini at the Medici Court: Music and the Circulation of Power*. University of Chicago Press, 2009.
- Grove, G., y Sadie, S., eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers, 1980.
- Monson, C. *Nuns Behaving Badly: Tales of Music, Magic, Art, and Arson in the Convents of Italy*. University of Chicago Press, 2010.

Artículos en revistas:

- Morales, L. «Ángeles y anónimas: la profesión de monja música y sus límites». *Hipogrifo*, vol. 9, n.º 2, 2021, pp. 327-343.
- Nieto-Camargo, G. E. «La función económica y social del trabajo de las monjas indígenas». *Revista de Especialización en Estudios de Género*, vol. 4, n.º 1, 2022. Disponible en: https://www.depfe.unam.mx/especializaciones/revista/4-1-2022/05_GE_Nieto-Camargo_2022.pdf.

Documentos en línea:

- Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante. *Estructura y contenido de la prueba de acceso específica a primero de grado superior de enseñanzas artísticas de música. Especialidad: Interpretación: Piano*. Alicante, 2025. Disponible en: https://www.csmalicante.com/files/Acceso/prueba_piano.pdf.

Tesis o investigaciones académicas:

- Yong, M. *The Style, Analysis, and Performance Practices of Selected Choral Works by Isabella Leonarda*, 2022.

EL LENGUAJE PIANÍSTICO DE MANUEL SECO DE ARPE EN LA GRAN FORMA: SONATA N° 1

ALBERTO PICÓ SORIANO

Conservatorio Profesional de Música
Ana María Sánchez de Elda,
Universitat Politècnica de València
ORCID: 0009-0006-6348-8447
albertopico5@outlook.es





Resumen

Manuel Seco de Arpe (1958) posee más de 180 obras en su catálogo de composiciones. Ha sido catedrático de composición en el Conservatorio Superior de Música Manuel Massotti Littel de Murcia y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y Vicedirector de ambos centros, además de haber recibido diversos premios por sus obras, tales como el Premio de Roma (1981).

A lo largo de su producción ha estado presente el piano, en su gran mayoría, con piezas de pequeño formato. No obstante, es a partir del año 2021 cuando inicia la escritura de una serie de seis sonatas para piano solo. Estas sonatas, de gran formato, muestran una escritura depurada y con un gran sello de su personalidad. La primera sonata de este ciclo, paralelo a su ciclo de sinfonías, fue estrenada por mi parte en el año 2023. En este artículo realizaremos un análisis musical y de dificultades técnicas de esta pieza, enfocado tanto a musicólogos como a intérpretes que quieran acercarse a esta obra.

Resum

Manuel Seco de Arpe (1958) posseïx més de 180 obres en el seu catàleg de composicions. Ha sigut catedràtic de composició en el Conservatori Superior de Música Manuel Massotti Littel de Múrcia i en el Real Conservatori Superior de Música de Madrid, i Vicedirector dels dos centres, a més d'haver rebut diversos premis per les seues obres, com ara el Premi de Roma (1981).

Al llarg de la seua producció ha sigut present el piano, en la seua gran majoria, amb peces de petit format. No obstant això, és a partir de l'any 2021 quan inicia l'escriptura d'una sèrie de sis sonates per a piano sol. Estes sonates, de gran format, mostren una escriptura depurada i amb un gran segell de la seua personalitat. La primera sonata d'aquest cicle, paral·lel al seu cicle de simfonies, va ser estrenada per la meua part l'any 2023. En aquest article realitzarem una anàlisi musical i de dificultats tècniques d'aquesta peça, enfocat tant a musicòlegs com a intèrprets que vulguen apropar-se a aquesta obra.

INTRODUCCIÓN

En la actualidad, sólo las tres primeras sonatas de las seis han sido estrenadas en público. Por orden cronológico, Darío Llanos, concertista, estrenó su segunda sonata en octubre del año 2022, dentro del Festival COMA 1. Posteriormente, yo mismo estrené su primera sonata en el Auditorio de ópera y conciertos de Elda, ADOC, en septiembre del 2023, dentro de un programa de compositores españoles del Siglo XX y XXI 2. El estreno más reciente es el llevado a cabo en la edición 2024 del ya mencionado Festival COMA donde Darío Llanos interpretó su tercera sonata.

El propio compositor divide las sonatas de la siguiente forma: de la uno a la cuatro, dentro de un lenguaje tonal no funcional, la quinta como una sonata de transición, donde se combinan elementos tonales y atonales, y la sexta en un lenguaje completamente atonal.

La consonancia, la expresividad sencilla y la simplificación de un lenguaje neotonal son características de una gran parte de la obra para piano de Seco de Arpe. Sin embargo, resultaría erróneo generalizar respecto a su extenso y variado repertorio. Encontramos, por ejemplo, obras atonales (Gestos Op. 21, Sonata Lucentum) u obras con un lenguaje neo-nacionalista destilación del lenguaje de Albéniz (1860-1909) entre otros, (Sonata Española op. 69). Cada pieza del compositor posee su propia identidad, por lo que se debe de profundizar en cada una de ellas para poder catalogar su lenguaje. Es por ello que actualmente estoy realizando mi tesis doctoral, en la Universitat Politècnica de València, sobre toda la obra para piano solo de Seco de Arpe, compaginándola con mi labor docente como profesor en el Conservatorio Profesional de Música Ana María Sánchez de Elda.

FORMA

La bibliografía en relación a la forma musical, y en específico a la forma sonata, es muy extensa. La peculiaridad que reside en esta sonata es que los tres movimientos que la conforman están conectados entre ellos sin pausas. Existen múltiples ejemplos en la literatura pianística de obras en varios movimientos interconectados entre ellos (véase el Primer concierto para piano o la Sonata, de Franz Liszt (1811-1816) o el Preludio, coral y fuga de Cesar Franck (1822-1890), entre otras muchas piezas.

La división interna de los movimientos es muy clara debido a la escritura: dobles barras, cambios de agógica, de compás y de la articulación. A continuación se tratará sobre los tres movimientos, comentando sus características formales generales más importantes.

El primer movimiento de la op. 160 de Manuel Seco se amolda a la forma sonata en tres partes (exposición, desarrollo y reexposición) 5. Este movimiento se construye a través de un motivo de semicorcheas en la mano derecha, que trata de imitar la escritura barroca del violín: se repite una nota a modo de nota pedal y se combina con otra voz que realiza el movimiento melódico de mayor importancia. Esta aporta la sensación de polifonía implícita.

Ej. 1. Seco de Arpe, Sonata nº1, comienzo primer movimiento. Editorial Brotons & Mercadal, 2024, p. 3.

Este motivo de inspiración barroca unificará todo el primer movimiento, apareciendo de manera recurrente, y sufrirá diversas modificaciones: aparece por transporte, en los cc. 7, 9, 28 o 52, 6 expuesto en distintas tonalidades. También se encuentra por movimiento contrario en los cc. 32-33, 70, 75-81... Además, aparece por movimiento en espejo (cc. 52-59, 89- 106 y 120- 127) y en diversas escrituras distintas a la primera (octavas partidas, en forma de escalas...).

Se puede obtener el siguiente dato sobre todas estas modificaciones y recurrencias al motivo principal: el compositor logra la unificación y desarrollo del discurso melódico a través de muy poco material melódico temático. Su elaboración motivico-temática se acerca a la llevada a cabo por Ludwig Van Beethoven (1770-1820) o Joseph Haydn (1732-1809). 7

Solamente en los primeros 16 compases figuran 9 cambios de compás (10/8, 8/8 y 6/8). Posteriormente, a partir del c. 38 (un fuerte punto de apoyo tras el crescendo que construyen las escalas y los bajos octavados), se introduce un motivo de tresillos de semicorcheas, que servirá de contraste al continuum de semicorcheas. La escritura en forma de polifonía implícita se combinará con estos tresillos a lo largo del movimiento, aportando mayor riqueza melódica y rítmica.

Como se puede observar, la escritura y textura de este movimiento es muy rica. Esto radica en su contrapunto, imitando una escritura barroca desde una perspectiva actual. Seco de Arpe recurre a la escritura de músicas pretéritas 8 en numerosas ocasiones, creando un lenguaje ecléctico y muy personal.



SONATA n.º 1 para piano



MANUEL SECO DE ARPE
2021

Leggero e legato

© 2024 by Manuel Seco de Arpe
Edició autoritzada per a tots els països a
B&M Llevant Edicions Musicals, SL (Tavernes de la Valldigna)



El desarrollo (cc.52-82) es relativamente breve si se compara con la duración de la reexposición (99 cc.). En esta sección, Manuel continúa construyendo el discurso melódico mediante material temático ya existente. El comienzo del desarrollo se acerca al minimalismo. El minimalismo es heterogéneo y sería erróneo generalizar 9, no obstante, la repetición es una de las características más comunes y representativas de este 10. Seco de Arpe toma un patrón que repite continuamente transportándolo por segundas ascendentes (cc.52-59).

SONATA n.º 1. Manuel Seco de Arpe

Ej. 2. Seco de Arpe, Sonata nº1, inicio del desarrollo, cc. 51-54. Editorial Brotons & Mercadal, 2024, p. 8.

El compositor reexpone en el c. 83 en la tonalidad de sol menor, de la cual rápidamente huirá modulando. Esta sección viene preparada a través de rit, dim., un cambio de compás y una modulación. A estos se le suman el a tempo y el espressivo. Se puede observar cómo se hace gala de todos los recursos existentes (armónicos, rítmicos, agógicos...) para cimentar la estructura de la obra. En esta sección aparecen pasajes minimalistas (cc.106), fugados (cc.128-132) y progresiones cromáticas (c.155-160), otra muestra más del eclecticismo del autor, logrando aunar lenguajes dispares de una forma orgánica y natural.

Es a través de un enlace mediante la célula principal (de f a p, repetida de manera continua hasta que acaba desvaneciéndose) cuando se llega al segundo movimiento (cc.183-282). En este predomina una textura de melodía acompañada: la melodía toma más protagonismo frente al contrapunto. Es sólo en esta parte donde el compositor escribe ligaduras de expresión y donde el legato toma mayor protagonismo. Seco de Arpe combina elementos melódicos con largos trinos y trémolos, creando densas texturas y explotando al máximo los recursos expresivos del piano.



Ej. 3. Seco de Arpe, Sonata nº1, transición hacia el segundo movimiento, cc.178-189. Editorial Brotons & Mercadal, 2024, p. 20.

Mediante la transformación del grupo de fusas junto a los trinos 11 se crea el motor rítmico del tercer movimiento. Mientras que la mano derecha porta el acompañamiento, la mano izquierda presenta en una tésitura media (la2-la3) el tema principal. Este podría englobarse dentro de la, en este caso, lidio, ya que se forma con las notas de la escala diatónica de la mayor, a las que se le suma el re sostenido. Manuel combina secciones melódicas con secciones donde usa el ostinato a modo de atmósfera sonora atemática (cc.301.312). Se erige como un movimiento rítmico, vital e impetuoso.

Ej. 4. Seco de Arpe, Sonata nº1, transición hacia el tercer movimiento, cc. 273- 284. Editorial Brotons & Mercadal, 2024, p. 27.

Se cierra la sonata a través de una coda (c.458) de grandes contrastes en la escritura y se finaliza en ffff mediante un acorde de la menor.

LENGUAJE ARMÓNICO

Una de las constantes en el lenguaje armónico de Seco de Arpe es la consonancia. Gran parte de su obra se construye a través de un lenguaje diatónico 12, circunscribiéndose dentro del diatonalismo libre. En gran parte de sus obras se nos presentan acordes tipificados dentro de la armonía funcional, sin embargo, estos no se enlazan de la manera tradicional, por lo que podemos hablar de un tipo de tonalidad no funcional 13.

En la sonata en concreto, se observa que su armonía se engloba dentro del diatonismo libre: podemos diferenciar cadencias, acordes y ejes tonales, sin embargo, dentro de una perspectiva no funcional. En la obra encontramos melodías con las notas diatónicas de escalas mayores y menores (re mayor c.1, do# menor c.3, do menor c.73, etc.) y arpeggios de acordes perfectos mayores y menores (do menor c. 38, sib menor c.73, la menor c.75, etc.).

Otra de sus características más reseñables es la predilección por las sucesiones de acordes menores 14. La sonoridad producida por largas secciones de acordes menores es muy característica del compositor. En la sonata existen múltiples ejemplos: c.51: do menor, mib menor, sol menor, si menor, re menor, fa menor y mib menor; o los cc.73-81: do menor, sib menor, la menor, sol menor, fa menor, mib menor, sol menor...





Ej.5. Seco de Arpe, Sonata nº1, primer movimiento, cc.73-75. Editorial Brotons & Mercadal, 2024, p. 10.

En la primera progresión se observa una relación, en su mayor parte, de terceras ascendentes entre las tonalidades, mientras que en la segunda predomina un movimiento descendente de segundas.

DIFICULTADES TÉCNICAS

A la hora de tratar los problemas técnicos de esta obra se dividirá en varios bloques: articulación, fraseo y pedalización. A pesar de tratar cada uno de ellos por separado, se observará que están relacionados entre sí.

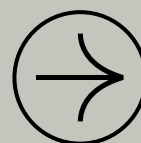
Articulación y fraseo

Una de las principales problemáticas que surgen al pianista al enfrentarse a la obra es qué articulaciones escoger y cómo realizarlas posteriormente. Puesto que la articulación es una de las herramientas de expresión musical más importantes, el intérprete que se acerque a esta obra deberá de sopesar cuáles elegir y trabajarlas concienzudamente 15.

Se plantea el siguiente problema: no existen ligaduras de expresión o staccati en todo el primer movimiento. El compositor escribe *leggero* e *legato* al comienzo del primer tiempo, *lento* en el segundo y *vivace* e *legato* en el tercero.

Por un lado ofrece completa libertad al intérprete de realizar los toques y fraseos que él considere oportunos; por otro lado, a la hora de enfrentarnos a la partitura, nos falta información y nos encontramos ante un vasto paisaje ante el cual el pianista puede sentirse abrumado.

Como intérprete, al leer y tocar las obras, es fundamental la notación de la articulación a gran, media y pequeña escala. Estas indican la técnica a usar, la gestualidad, la respiración..., aspectos en los cuales invertimos horas de estudio ante el piano para pulir y perfeccionar.



Pienso que en el tipo de toque del barroco, en especial en la articulación non legato, se encuentra la clave para trabajar el primer movimiento. Al igual que en el barroco, las anotaciones respecto a articulación son escasas 16. Otro paralelismo que se le suma es el lenguaje de la sonata: mayoritariamente contrapuntístico.

Es por ello que, de manera general, aconsejo utilizar diferentes articulaciones para cada figura, aunque ello contravenga en algunos casos las indicaciones del compositor. Las corcheas (motivo y) y figuras de mayor valor que estas serán tocadas non legato, mientras que las semicorcheas (motivo x) y figuras de menor valor se ligarán. Estoy generalizando para una obra tan densa y con cambios de escritura, pero considero esta pequeña indicación como un punto de partida para el trabajo de la articulación del primer movimiento.

Pude interpretar esta sonata en la casa del compositor antes de su estreno, dándome el visto bueno tras mi interpretación, por lo que no resulta tan descabellado incluir articulaciones distintas a las que se indican en el comienzo.

El segundo movimiento ofrece una menor problemática, ya que las ligaduras son mucho más concisas y guían al intérprete sobre dónde respirar y la dirección melódica que se busca. A partir del tempo primo y sonoro del c. 227, aunque no aparezcan ligaduras, el compositor recomienda tocar legato este tema.

En el tercer tiempo se vuelve a indicar legato. El acompañamiento de la mano derecha (cc.280-230) recomienda tocarlo legatissimo, sin embargo, cuando la armonía cambia recomendando respirar y cortar mínimamente la ligadura entre los cambios (yendo en sincronía con el cambio del pedal) (cc.301-312).

El tema principal, ubicado en la mano izquierda (dividido en 7+7, cc. 283-300), debe de ser articulado también, no englobarlo dentro de una extensa ligadura romántica de 14 cc. En primer lugar, se debe de respirar (con el gesto y con la muñeca) entre los siete primeros cc. del tema y los siete posteriores. Dentro de cada parte, entre las anacrusas que lo comprenden y después de las notas largas, también se debe de hacer una pequeña respiración (antes de las corcheas y sobre todo de los tresillos). A continuación, se añadirá la segunda parte del tema con mis indicaciones para que sea más fácil de comprender. Este es un ejemplo de los múltiples fraseos que se pueden realizar, sin contravenir la indicación legato del compositor.

The image shows a musical score snippet with two systems. The first system starts at measure 294 and the second at 297. Red annotations include slurs, breath marks (V), and phrasing slurs.



Ej. 6. Seco de Arpe, Sonata nº1, tercer movimiento, cc. 294-299.

No obstante, el intérprete jamás debe de perder la sensación de unidad en la frase 17: estas ligaduras forman parte de una forma mayor, que en este caso sería la segunda parte de una frase de 14 cc.

Tras la doble barra (c.313) recomiendo tocar las negras de la mano izquierda sueltas, con pequeños apoyos en cada una de ellas, coincidiendo de nuevo con los cambios de pedal.

Estas indicaciones pueden aplicarse a gran parte del tiempo, y al igual que en el primero, las notas más largas deberán de tocarse sueltas (en este caso negras con puntillo), mientras que las corcheas, generalmente, se tocarán legato. Este tipo de articulación es coherente también con la realizada en el primer movimiento.

En algunos pasajes no cabe duda que el compositor quiere que se realicen largas frases sin respirar, como en el c. 436 donde se escribe *expressivo molto legato* para la mano derecha y *pp legatissimo* para la mano izquierda 18.

No obstante, en otros pasajes surgen dudas. ¿En los cc.461-464 es más correcto tocarlos ligando cada tres notas o en ligaduras mucho más largas? ¿El pesante (c.428) se tocará también la mano derecha ligada en su totalidad (dentro de las posibilidades) o se respirará después de cada negra? No poseo la verdad absoluta, y la casuística es tan grande que dependerá de muchos factores (tipo de piano, tipo de sala, o en algunos casos incluso la fisionomía del pianista...).

Procedo a explicarme: si una sala es muy seca, recomiendo tocar los cc.461-464 lo más legato posible 19 y no cada tres notas. Sin embargo, si hay mucha reverb recomiendo ligarlo cada tres, incluso acentuando la primera nota de cada grupo con el pulgar.

Pedalización

En uno de nuestros primeros encuentros, antes de interpretar por primera vez su Sonata Española op. 69, Seco de Arpe me habló sobre su libertad a la hora de escribir los pedales. Él aboga por la autonomía del pianista al usar estos. Al igual que con las inexistentes digitaciones en los estudios de Claude Debussy (1862-1918), el autor se acerca a esta libertad al escribir muy pocos pedales en sus obras para piano.

En la sonata sólo escribe un pedal al comienzo del segundo movimiento (cc.183-185), con el que trata de mezclar las disonancias, no sólo manteniéndolas con los dedos, sino enriqueciéndolas con los armónicos.

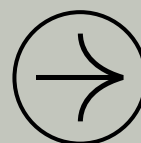
Resultaría absurdo pensar que sólo se deben de realizar los pedales indicados por el compositor. Véase el caso de Frédéric Chopin (1810-1849): ningún pianista con criterio tocaría sus obras sin poner pedal donde no lo indique.

La técnica del pedal se erige como uno de los elementos más difíciles a tratar, y sólo el oído guiará al pianista para usarlo correctamente 20. Diferentes factores harán que el uso de este varíe: tipo de piano, tipo de sala, el propio ejecutante... 21

Recomiendo escuchar mi grabación de la sonata, no porque esta sea correcta ni sea la única forma de interpretarla, sino porque a través de la escucha el oyente puede hacerse una idea de cómo concibo la pedalización de la obra 22. Es por ello que se tratará grosso modo sobre el pedal, ya que la casuística es muy amplia.

El primer movimiento es el que más cambios totales 23 y parciales requiere debido al entramado melódico que posee tan denso. No obstante, si se usan medios o cuartos de pedal y se lleva especial cuidado, el movimiento cobra gran riqueza sonora y armónica. Recomiendo el uso de pedal rítmico en algunas secciones para aportar mayor contraste, sobre todo en los pasajes fugados (cc.39-41, cc.128-130, c. 148...).

El segundo movimiento admite una cantidad más abundante de pedal debido a su textura. No obstante, y como premisa en la técnica del pianista, el pedal no deberá de suplir las carencias del intérprete: se deberá de ligar al máximo siempre mediante los dedos. En este movimiento el pedal puede mantenerse durante más tiempo, en general, que en el primero. El cambio más común a usar en este movimiento es el cambio por armonías (cuando esta varíe se levantará el pedal, total o parcialmente). No obstante, siempre se debe de prestar atención a la melodía. Por ejemplo, si encontramos apoyaturas no deberemos de mantener el mismo pedal (c.189, c. 192...). En estos casos usar un pedal manual en la mano izquierda, sobre todo con los bajos, puede ayudar a mantener la resonancia de estos y a que no se mezcle la melodía.



Para concluir, el tercer movimiento se encontraría en un punto intermedio entre ambos movimientos: admite más pedal que el primero pero menos que el segundo. El uso de la gradación del pedal 24 es muy interesante en este. Para lograr el gran crescendo hacia el c. 381, incrementar la cantidad de pedal ayuda a llegar a este punto culminante. De igual manera el ir levantando progresivamente el pie hasta el c. 386 también ayudará a realizar este progresivo disminuyendo.

Por último, aquellos que quieran trabajar la sonata pueden adquirirla a través de la editorial Brotons & Mercadal, la cual recientemente ha publicado varias composiciones de Seco de Arpe.

Notas al pie

1. *Festival Internacional de Música Contemporánea de Madrid*.
2. *Incluyendo obras de Óscar Esplá (1986-1976), Manuel de Falla (1976-1946) y Xavier Montsalvatge (1912-2002)*.
3. GONZÁLEZ, Alberto. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2012, p. 273. ISBN: 978-84-375-0675-3.
4. PICÓ, Alberto. *Manuel Seco de Arpe (1958) y su lenguaje pianístico: Sonata Española op. 69 (1991). Grabación, análisis y propuesta performativa. Trabajo fin de máster, Conservatorio Superior de Música de Alicante, 2021*.
5. KUHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Idea Books, Huelva, 2003, p. 236. ISBN: 84-8236-281-X.
6. Para mayor comodidad, se abreviará el término compás por c. y su plural por cc. tal y como se recoge en la tabla de las páginas 72 y 73 de *Escribir sobre música*, de Luca Chiantore, Áurea Domínguez y Silvia Martínez.
7. KUHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Idea Books, Huelva, 2003, p. 236. ISBN: 84-8236-281-X. p. 95.
8. *Barroca en Contornos de Púrpura y Escarlata, romántica en Estudios quasi románticos, o de otros autores como Igor Stravinsky (1882-1971) o Alfred Schnittke (1934- 1998) en El Álbum de Maricarmen Fiastre*.
9. AUNER, Joseph. *La música en los siglos XX y XXI*. Akal Música, Madrid, 2017, p. 331. ISBN 978-84-460-4506-9.
10. *Íbidem*, p. 335.
11. *Ambos elementos presentes a lo largo del movimiento*.
12. *Por otro lado, obras como Gestos opus 21, escrita en Roma en 1982 y estrenada en octubre de 1990 por Antonio Narejos (1960), o su reciente sexta sonata pertenecen a un atonalismo libre*.
13. PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del siglo XX*. Real Musical, Madrid, 1985, p.251. ISBN 84-387-0141-8.

14. Por ejemplo, su preludio Waterdrop op. 139 (2011) está escrito en su totalidad sobre acordes menores.
15. BERMAN, Boris. *Notas desde la banqueta del pianista*. Boileau: Barcelona, p. 70. ISBN: 978-84-8020-893-2.
16. *Íbidem*, p. 77.
17. *Íbidem*, p.76.
18. Otro ejemplo de que los acompañamientos son puramente atmosféricos y colorísticos, sin tener ninguna importancia melódica. Es por ello que se tocarán prácticamente en doble escape, lo más lejano posible.
19. Usando un pedal manual, prestando especial atención a ligar el final de cada grupo con el principio del siguiente. Recomendando digitar el final de cada tresillo alternando entre en el dedo 4 y 5, para lograr un legato más efectivo.
20. BANOWETZ, Joseph. *El pedal pianístico. Técnicas y uso*. Ediciones Pirámide, Madrid, 1985. ISBN: 84-368-1284-0.
21. *Íbidem*.
22. Disponible en <https://youtu.be/VoH363OEsrY?si=r1RcHKz85Z-hOZCR> Fecha de consulta [27/01/2025].
23. Jugando también con pedales cortos para cada corchea por ejemplo (cc.63-72, c.114, c. 142...).
24. Ir jugando con el recorrido de este e ir de menos a más o al revés.

Bibliografía

- AUNER, Joseph. *La música en los siglos XX y XXI*. Akal Música, Madrid, 2017. ISBN 978-84-460-4506-9.
- BANOWETZ, Joseph. *El pedal pianístico. Técnicas y uso*. Ediciones Pirámide, Madrid, 1985. ISBN: 84-368-1284-0.
- CHIANTORE, Luca, A. Domínguez, S. Martínez. *Escribir sobre música*. Musikeon books, Barcelona, 2016.
- GONZÁLEZ, Alberto. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2012. ISBN: 978-84-375-0675-3.
- PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del siglo XX*. Real Musical, Madrid, 1985, p. 251. ISBN 84-387-0141-8.
- PICÓ, Alberto. *Manuel Seco de Arpe (1958) y su lenguaje pianístico: Sonata Española op.69 (1991). Grabación, análisis y propuesta performativa. Trabajo fin de máster, Conservatorio Superior de Música de Alicante, 2021*.
- KUHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Idea Books, Huelva, 2003, p. 236. ISBN: 84-8236-281-X.

INTERCONEXIONES MUSICOLÓGICAS EN EL XI CONGRESO DE LA SEDEM: UN ANÁLISIS SISTEMÁTICO DE CONTENIDOS Y METODOLOGÍAS.

CARLOTA FRANCO GOSÁLBEZ
EDUARDO MELERO VERDÚ



Cada vez nos vamos dando más cuenta de la gran carencia que existe en la investigación musical. Éste es el problema que trata de resolver la Musicología, rama de la música muy poco valorada, sobre todo teniendo en cuenta todo lo mucho que tiene que aportar. Y es gracias a los musicólogos que se han descubierto repertorios de grandes compositores que no se conocían como suyos (como la reciente adjudicación de una obra a Mozart, por ejemplo), y gracias a los que podemos tener una perspectiva más amplia del impacto emocional y social de nuestro arte. Para llenar éste vacío investigativo entran en acción asociaciones de investigadores, como es la SEdeM (Sociedad Española de Musicología).

La SEdeM es una asociación científica, cultural y docente. Tiene por objeto el estudio y la enseñanza de la Musicología y de la música en general, con especial énfasis en el conocimiento, la recuperación y difusión del patrimonio musical español y sus ramificaciones históricas y geográficas. Promueve toda clase de tareas musicológicas relacionadas con el mismo, tales como organizar congresos, simposios o jornadas de estudio, fomentar la investigación musicológica y ayudar, en la manera posible, a la publicación de trabajos especializados.

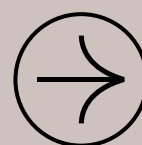
El pasado 23 al 26 de octubre tuvo lugar, precisamente, la onceava cita cuatrienal del congreso de musicología organizada por dicha sociedad, cuyo título fue Musicología: Historias (Inter)Conectadas. ¿Por qué inter-conectadas? El y la autora de este artículo pensamos que se debe a que la temática del congreso se enfocaba a generar conexiones de ideas, y su consecuente expansión de la investigación individual al hacer uso de la intertextualidad. Se buscaba encontrar puntos de encuentro entre músicos y dar una oportunidad de conexión además de aprendizaje mutuo a través de compartir investigaciones propias.

El Congreso se estructuró en 60 sesiones. De ellas, 36 se dedicaron a comunicaciones libres; siete, a paneles temáticos; tres, a tesis doctorales; y cuatro, a proyectos de investigación. Hubo además otras dos sesiones vertebradas por las comisiones de trabajo.

Las comisiones de trabajo son realmente los elementos vertebradores del gran mecanismo (o mejor dicho, instrumento), que es la SEdeM. Éstas se encargan de estudiar distintas áreas que la música toca y, al mismo tiempo, son de interés social -las encrucijadas entre nuestro arte y la sociedad: la música y la prensa, los estudios de género, la música y la danza, las bandas... entre muchas otras.

Por fortuna este congreso contó con una amplia participación ya que el número de propuestas recibidas fue de casi 350. En los cuatro días de congreso hubieron casi constantemente 4 salas ocupadas con 4 ponencias simultáneas lo cual nos da un total de 238 ponencias entre los cuatro días. Aparte de las ponencias, al realizarse el congreso en Elche, uno de los principales eventos fue la asistencia por parte de oyentes y ponentes a presenciar una representación del Misteri d'Elx. Por desgracia, no disponemos del espacio físico en esta revista para hablar de todas y cada una de estas ponencias pero vamos a mencionar algunas a las que pudimos asistir, al solaparse tantas a la vez.

El miércoles, en la sala 2, pudimos ver un ciclo de ponencias recogidas bajo el título Sonidos del Pasado: Iconografía y Organología Medieval en la Biblia de San Luis. Este fascinante volumen fue realmente un libro de texto para el príncipe Luis IX de Francia, y contiene gran cantidad de ilustraciones y datos sobre la vida en el siglo XIII, como la ciencia de la época o el punto de vista sobre las relaciones homosexuales. Y, por supuesto, sobre la música e instrumentos musicales: una de las investigaciones más interesantes que se presentaron sobre el manuscrito, de hecho, comprende la reconstrucción de una fídula (viola ovalada), que fue mostrada al público -con una demostración sonora, por supuesto. En contraste con este ciclo tuvimos también el de Creación y producción sonora, audiovisual y transmedia el cual destacó por recoger, por ejemplo, la obra del compositor de bandas sonoras, centrado en películas de anime, Susumu Hirasawa (en particular Millennium Actress, 2001), entre otras muchas investigaciones rodeando al mundo de la composición audiovisual.



El jueves el congreso dió un pequeño giro al centrarse en la Etnomusicología, rama de la Musicología centrada en la música alternativa, no académica y en la popular y tradicional. Un claro ejemplo fue la ponencia "¡Buenas noches, Benidorm!" Análisis musicológico de los orígenes del Festival de Benidorm a través de la prensa española (1959-1962), la cual exponía la gran influencia del festival recientemente resucitado. Efectivamente, este tradicional evento, sustituido intermitentemente por una votación popular de los concursantes del programa televisivo Operación Triunfo, fue una forma para el Franquismo de promocionar la creciente y turística España de los años '60, y lanzó a los escenarios uno de los géneros más populares en la época, la canción española. Pese a lo caduco y cañí que puede parecernos hoy en día, es también una muestra de la gran influencia que la música es capaz de ejercer en la sociedad, llevando a España a la internacionalidad. Relacionado con esto vimos también la ponencia del siguiente día, "Música popular y cultura urbana en el franquismo (1936-1975): sonidos cotidianos, dinámicas locales, procesos transnacionales".

El viernes giró alrededor de la sociología y la transnacionalidad, como hemos mencionado en la ponencia del párrafo anterior, haciendo especial incapié en la cultura y tradición musical latinoamericana. Por otro lado este mismo día presenciábamos la representación del Misteri, del que hablaremos después. Queremos hacer especial mención al Centro de Educación Especial Tamarit el cual fue el encargado del almuerzo de este día, lugar y momento de puesta en común de ideas por parte de ponentes y asistentes, lo cual, recordemos, que es el objetivo final de este congreso.

El sábado como tentempié pudimos leer la cita de Agustí Borguñó i Garriga (compositor del siglo XX): "A mí me carga mucho de escribir toda esta mierda de Bailables, One Steps y Fox-trots, pues musicalmente son una losa, si lo hago es para poder ganar algún dinero". Dicha peculiar cita formó parte de la ponencia "Repertorios hemerográficos de la música popular foránea en España". La recepción del ragtime y sus variantes a principios de siglo XX a través de la práctica compositiva de autores españoles y su publicación en revistas, que trató sobre la introducción de la música estadounidense en la era del jazz en España -y el poco valor que ésta representaba para los compositores serios patrios. Acorde al carácter alternativo del evento, pudimos ver y escuchar fragmentos musicales de estos géneros tan poco estudiados en el repertorio de nuestro país.

La tarde final del congreso, de hecho, contuvo muchos de estos estudios sorprendentes y poco publicitados, destacando, entre muchas otras, la ponencia sobre la historia e impacto social del grupo inglés The Darkness (y el investigador hizo el gran esfuerzo de venir desde Estados Unidos para poder exponer su trabajo). Las ponencias llegaron a crear tanta conversación entre socios de la SEdeM que, de hecho, ¡tuvieron que irse del Centro de Congresos porque cerraba!

Una de las piezas centrales del congreso, otra manera de crear puntos de encuentro para l@s músic@s, fue la exposición de AVAMUS, la Asociación Valenciana de la Musicología, por parte del musicólogo Ferran Escrivà. El objetivo de AVAMUS es dar cabida y salida a las investigaciones en nuestro territorio, muchas veces frenadas por la falta de recursos -o de interés-, de nuestras autoridades. Espacialmente, a todas las iniciativas jóvenes o que traten temas propios de la Comunidad Valenciana, donde hay tanto por estudiar.

Como se avanzaba en párrafos anteriores, el colofón al XI congreso de la SEdeM fue la posibilidad de asistir al Misteri d'Elx la noche del viernes, en uno de sus exclusivos ensayos abiertos donde se ofrece el resumen de este teatro cantado medieval. Para quienes todavía no lo conozcan, el Misteri es una obra de arte Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por parte de la UNESCO, e implica la colaboración de actores-cantantes adultos y niños.

¿Qué decir de una obra que tanto merece la pena ser vista? El Misteri es una experiencia inigualable, representada casi enteramente a capella y en directo, con impactantes momentos que representan la bajada de los ángeles -y subida de María-, hacia los cielos. La Basílica de Santa María, donde se representa todos los años, es única en España debido a estar diseñada en favor de la obra y los artilugios (completamente mecánicos), que escenifican la emocionante historia; y, por supuesto, para la bella música fruto de distintas tradiciones españolas y valencianas.

Poder participar en este congreso ha sido una experiencia esencial en nuestra formación como musicólogos que recomendamos a cualquier músico ya que da una perspectiva mucho más informada sobre el panorama artístico e investigador de nuestro país y del panorama musical. Cabe destacar, a fuerza de ser pesados, una última vez la relevancia de este tipo de eventos y de los espacios de conexión entre intérpretes, compositores, directores y, principalmente, musicólogos como base de una mayor interconectividad y conocimiento conjunto.

EQUIPO DE REDACCIÓN

Redacción y edición: Sandra Jiménez, Álvaro Mondragón,
Irene Noguera Vidal, María del Carmen López García,
Sebastián Bairon Silva Fuentes, Aitana Izquierdo Verdú,
Juan José Herrera González, Rubén Escrivá Ivars.
Coordinación: Rubén Pacheco.

LUGAR DE EDICIÓN

Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante.
C/ Jaume Mas i Porcell, 2. 03005 Alicante

ENTIDAD EDITORIAL

ISSN 3020-8076 Revista Digital Eco Musical. Conservatorio
Superior de Música Óscar Esplá de Alicante

GRACIAS POR LEERNOS

