

EL USO DEL ALLEGRO Y ANDANTE EN MOZART *

Nikolaus Harnoncourt

Pocos compositores se han preocupado tanto como Mozart por indicar claramente sus ideas y deseos en relación con el *tempo* de sus obras. Esta preocupación se puede comprobar si atendemos al número excepcionalmente elevado de indicaciones distintas de tempo que Mozart emplea en su música. Hallamos al menos 17 grados diferentes de *adagio*, más de 40 grados distintos para el *allegro* y otros tantos para el *andante*, etc. Observamos asimismo que Mozart trata de emplear indicaciones de tempo idénticas para tempi idénticos -y a menudo para idénticos efectos emocionales- a lo largo de un periodo de tiempo relativamente dilatado.

Con el fin de clarificar algunas de estas indicaciones, las ofreceré en una lista ordenada, de la más lenta a la más rápida:

- Andantino sostenuto (caminando, andando, ligeramente contenido), esto es, más lento aún que el andantino, que de por sí es próximo al adagio; utilizado por Mozart fundamentalmente para piezas de carácter triste;
- Andantino (andando grácilmente);
- Andante ma Adagio 3/4 (moviéndose, pero de manera reposada): parece ser añadido durante el proceso de composición para definir siempre un tempo en ambas direcciones;
- Andante un poco Adagio 3/4 (andando, pero algo reposado);
- Andante ma un poco sostenuto 6/8 (andando, pero algo contenido);
- Andante ma sostenuto (andando, pero contenido);
- Andantino grazioso (con cierto movimiento hacia adelante, gracioso);
- Andante moderato 3/4 (andando, moderadamente): Mozart empleó esta indicación en sus canciones en alemán;
- Un poco Andante moderato 3/4 (andando, moderado);
- Andante Maestoso 3/4 (andando, majestuoso);
- Andante 3/4 (andando, con un sentido de movimiento hacia adelante, no excesivamente lento);

* *Gedanken zu "Allegro" und "Andante" bei Mozart*, perteneciente al libro *Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*. © 1984 Residenz Verlag, Salzburgo y Viena.

- Andante grazioso 3/4 (andando, con gracia -quizá con un leve brinco);
- Un poco più Andante (algo más rápido, con independencia del tempo anteriormente indicado);
- Più Andante (más rápido);
- Andante con moto (con movimiento, andando);
- Molto Andante **C** (con gran apremio);
- Andante agitato (andando, con agitación).

Hay varios términos más para señalar tempi de *andante*, pero sobre todo existen dentro de cada una de las designaciones numerosas subdivisiones en distintos tipos de metros; la distinción entre **C** y **♩** debía de ser aquí especialmente importante para Mozart.

Veamos ahora algunas gradaciones de *allegro* empleadas por Mozart (traduzco *allegro* como “rápido” aunque Mozart emplee la palabra “alegre” en sus canciones, pues en modo alguno se aplica únicamente a movimientos de carácter alegre).

- Grazioso un poco Allegretto (gracioso y algo rápido);
- Allegretto ma moderato 6/8 (algo rápido, pero moderado);
- Allegretto maestoso 3/4 (algo rápido, majestuoso);
- Allegretto **C** (algo rápido): este tempo es muy cercano al Andante, con el que Mozart lo vincula verbalmente con no poca frecuencia: el Andante *piuosto* Allegretto, en el que *piuosto* puede traducirse como “más bien” o “algo”;
- Allegretto vivo **C** (con cierta rapidez y vivacidad);
- Un poco Allegro 2/4 (algo rápido);
- Allegro moderato (moderadamente rápido);
- Allegro comodo (tempo cómodo, [pero] rápido);
- Allegro maestoso **C** (majestuoso, rápido): indicado casi siempre en ritmos con puntillo, es señal de majestuosidad;
- Allegro aperto **C** (allegro abierto): este concepto, difícil de definir, parece implicar inocencia o cierta inteligibilidad natural: no hay nada que ocultar, ningún secreto. El tempo es algo contenido;
- Allegro vivace **C** (vivaz, rápido): en los movimientos señalados como vivace, esta vivacidad es referida a las figuras de valores breves: éstas no se deben tocar con excesiva rapidez, para que se pueda así dar vida a sus detalles. Esto tuvo su origen en la primera mitad del siglo XVIII;
- Allegro risoluto **C** (enérgico, rápido);
- Allegro (alegre, jovial): el significado de los términos vernáculos italianos es siempre decisivo, pese a que en muchos momentos *allegro* signifique simplemente “rápido”, sin aludir al aspecto emocional;
- Allegro spiritoso (ingenioso y alegre): aquí el significado real de allegro es acentuado por el adjetivo *spiritoso*;
- Allegro vivace assai (rápido y bastante vivaz);
- Allegro assai (bastante rápido, o suficientemente rápido) –para algunos compositores, muy rápido–;
- Allegro con brio (brioso o ardiente);
- Allegro agitato (agitado, inquieto, rápido con excitación);
- Molto Allegro (muy rápido): en el uso que Mozart hace de él, este es el tempo de allegro más rápido, cercano ya al presto.

Aunque podríamos discutir acerca del orden preciso de ciertos grados intermedios como *allegro vivace*, *allegro spiritoso* y otros, resultan claros a la luz de esta selección la minuciosidad y preciosismo con que Mozart distinguía entre diversos tempi. Que estos matices eran importantes y en absoluto casuales para Mozart viene demostrado por las correcciones que con frecuencia hacía en las indicaciones de tempo de sus manuscritos, unos cambios que parecen tan insignificantes que apenas suponen diferencia alguna para la mayoría de los músicos actuales.

En último término, hemos de basarnos en enfoques comparativos para la música de Mozart; en otras palabras, debemos comparar todos aquellos pasajes que presentan las mismas indicaciones de tempo. Algunos de ellos exigen por su naturaleza un determinado tempo, lo cual ayuda a desvelar el sistema empleado por Mozart. Algunas veces, especialmente en las óperas, las interrelaciones -y con ellas los significados precisos- pueden ser deducidos a partir de las conexiones a mayor escala, como pasajes *accelerando* o *ritenuto* dilatados en el tiempo. A veces, como en el caso de la *Sinfonía "Haffner" K. 385*, el compositor explica verbalmente cuál es su intención. El 7 de agosto de 1782, Mozart escribe a su padre: "el primer allegro (*allegro con spirito* ♩) debe ser bastante fogoso; el último (*presto* ♩) tan rápido como sea posible". Pero una investigación de este tipo no puede ni debe separarse del acontecer musical. En último término, la musicalidad o instinto musical debería excluir el tipo de errores que puede surgir de una consideración puramente teórica.

A modo de ejemplo, podría citarse la gran *Sinfonía en sol menor K. 550* de Mozart. Los movimientos primero y último de esta obra estaban señalados originalmente como *allegro assai* ♩. El compositor corrigió más tarde la indicación del primer movimiento al reemplazarla por *molto Allegro* ♩. Es evidente que Mozart consideraba importante señalar de manera muy clara la diferencia de *tempo* entre los dos movimientos. También es obvio que las dos designaciones habían de representar claramente *tempi* distintos -de lo contrario, la corrección no habría sido necesaria-. La cuestión de si es *allegro assai* ♩ o *molto allegro* ♩ la indicación que señala un *tempo* más rápido no puede tener una respuesta definitiva sobre la base de consideraciones exclusivamente lingüísticas. Éste era un asunto debatido incluso en el siglo XVIII y a principios del XIX. Aunque nunca existió duda acerca del significado de *molto* ("mucho"), *assai* también podía y puede aún traducirse como "mucho", pero como la voz francesa "*assez*" también significaba "más bien" o "suficientemente". Así, frecuentemente era empleado para indicar tan sólo una ligera aceleración o intensificación del *allegro*. Hallamos este uso hacia comienzos del siglo XVIII en el *Dictionnaire de musique* de Sébastien de Brosard (1703), y cien años más tarde lo encontramos aún en Beethoven, quien encima de *Allegro assai* escribe "*ziemlich geschwind*" ("bastante rápido").

En su *Dictionnaire de musique*, publicado en 1767, Rousseau adopta una posición muy polémica frente a los puntos de vista de Brossard:

“Assai” es un adverbio comparativo cuando aparece asociado a palabras de tempo: presto assai, largo assai..., que significan muy rápido, muy lento. El Abbé Brossard malinterpretaba de modo típico esta obra al reemplazar su verdadero y único sentido por ‘una medida significativa y moderada de lo lento y lo rápido’. Pensaba que ‘assai’ significa ‘assez’.¹ Podemos así admirar la singular peculiaridad de este autor, quien para su vocabulario prefería un idioma que no entendía a su propia lengua materna.

Volvamos a la *Sinfonía en sol menor*. Puesto que el *molto allegro* ♩ es en Mozart el *allegro* más rápido, el primer movimiento debe ejecutarse con mayor rapidez que el último. Esto es confirmado también por argumentos de carácter musical basados en la propia obra. Resulta claro que las corcheas de las violas en el primer movimiento no establecen el tempo; en realidad el movimiento no comienza hasta la anacrusa: los violines, la cuerda grave y las violas producen un febril y trémulo sonido en sol menor que está “suspendido” en el espacio y es audible poco antes del comienzo del movimiento propiamente dicho; esto exige un *tempo* muy rápido. A diferencia de la rítmica y emotiva aria de Cherubino *Non so più* (que probablemente está indicada *allegro vivace* ♩ debido sencillamente a la dicción exigida por el texto), el primer tema consta casi exclusivamente de apoyaturas, las cuales transmiten una sensación de apresuramiento y agitación. No hay sensación de paz, de relajación armónica y melódica.

Temáticamente, el movimiento final no sólo se deriva del minueto, sino que también está relacionado con la *bourrée*, un movimiento de danza, realizado en este caso en la forma sonata. La danza comienza de un modo bastante correcto y estricto. Las partes primera y segunda de los ocho compases iniciales se repiten (no son repetidos en la reexposición); sólo después, tras el c. 23, evoluciona la danza hacia un movimiento de sonata. Además, cada una de las dos partes de danza está estrictamente dividida en segmentos de dos compases; en términos de coreografía musical, el par de estrofas a solo (copla) es respondido por el *tutti* a modo de estribillo. Esta forma estricta probablemente debería tener su reflejo en un tempo moderado. Queda excluido el desenfrenado frenesí de un movimiento final *presto*. El ostinato melódico y rítmico de los pasajes *forte* y la fogsidad del segundo tema (cc. 71-101) pueden ser representados de un modo mucho más convincente empleando un *tempo* controlado.

Las correcciones en el tempo también pueden interpretarse como si Mozart quisiese prevenimos en el primer movimiento contra un corriente *allegro* llevado a la corchea, pero también contra el fácil efectismo de un movimiento final basado únicamente en la velocidad. Las diferencias deseadas en el efecto pueden lograrse aun cuando los propios tempi sean muy similares.

1. Y tenía razón [aclaración del autor].

Existe otro argumento que considero importante en conexión con el significado de estas relaciones de tiempo. Las tres últimas sinfonías de Mozart, escritas en julio de 1788 en un efluvio de creatividad ajeno a todo encargo y aparentemente sin ninguna razón clara, constituyen en mi opinión un ciclo íntimamente entrelazado. En este contexto, la *Sinfonía en sol menor* presenta un efecto retardante en lo que atañe a su propio *tempo*, esto es, cada uno de sus movimientos es métricamente algo más lento que el anterior. En la *Sinfonía "Júpiter"*, que concluye el ciclo, sucede a la inversa: aquí cada movimiento es ligeramente más rápido que el anterior, un *accelerando* escrito en dirección al último movimiento. La \downarrow del primer movimiento, la \downarrow del segundo, la \downarrow del tercer movimiento y la \downarrow del cuarto son, en todos los casos, un poco más rápidos que el valor anterior.

Para comprender las intenciones del compositor en cuanto al tiempo no basta con conocer las palabras que lo designan, puesto que su significado ha cambiado repetidamente en el curso de los siglos. En lugar de ello debemos tratar de comprender estas designaciones tal y como se entendían en la época de la composición. Naturalmente, esto es especialmente importante en el caso de designaciones cuyo significado ha cambiado en tal medida que no podemos reconocer una aceleración o deceleración necesarias sin poseer conocimientos históricos precisos. Por ejemplo, *andante* es considerado hoy normalmente un *tempo* lento, y de este modo *molto andante* significa muy lento y *più andante* más lento aún. Sin embargo *andante*, concepto que ha sido empleado desde finales del siglo XVII, significa simplemente "andando", con el significado de un tempo moderado, algo balanceante, algo así como un movimiento que camina -no se arrastra- hacia adelante. Si se asocia con otras voces relativas al tempo, significa una aceleración (por ejemplo, *largo andante* será un largo en un tempo andariego). *Andante* tenía aún otro significado, relacionado sólo indirectamente con el tempo. Señalaba movimientos con un bajo que camina en corcheas, en los que éstas han de tocarse de modo igual ("égale", frente a "inégale"). Esta forma, sin embargo, ya no es empleada por Mozart.

Es muy importante saber dónde se encuentra el *andante* en la paleta de los tempi mozartianos, y sobre todo si las modificaciones aceleran o retardan este tempo. Para Mozart, y de modo general en el siglo XVIII, el *andante* sigue estando incluido entre los tiempos rápidos. Así, *andantino*, un "pequeño andante", significa más lento (como *meno andante*), mientras que *più andante* o *molto andante* significan mayor rapidez.

Fue precisamente en la época de Mozart cuando se inició el cambio de significado que transformó el *andante* en un *tempo* lento, cambio que alteró las repercusiones de estas modificaciones. Hacia 1813, Beethoven escribía a un "proveedor de melodías" inglés:

Si los andantinos se incluyen en las melodías que en el futuro me envíe para componer, desearía preguntarle si es su intención que andantino sea más lento o más rápido que andante, puesto que esta expresión, como

muchas otras en la música, tiene un significado tan impreciso que a veces puede aproximarse al allegro, pero en otras ocasiones puede ser casi un adagio.

En 1833, Carl Gollmick escribió en su terminología musical lo siguiente:

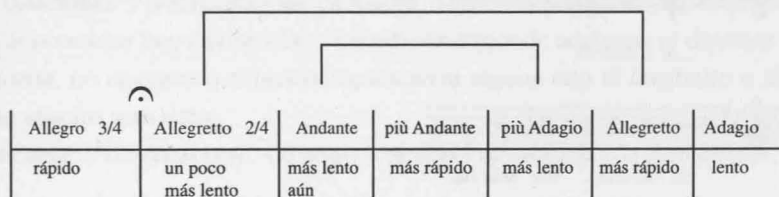
La traducción literal de andante con el significado de “andando” ha dado como resultado serios malentendidos. Andante corresponde de manera indudable al grupo de los tempi lentos [...].

Está claro que el significado hoy aceptado se había asentado ya, y existía la preocupación de que pudiese ser mal entendido en conformidad con la antigua acepción dieciochesca.

En el día de hoy se ha invertido este significado. El *andante* es entendido en su significado decimonónico de tempo lento; de este modo los *andantes* del siglo XVIII, más bien rápidos, se tocan con excesiva lentitud. Me gustaría clarificar estas relaciones entre tempi mediante el empleo de dos ejemplos tomados de composiciones de Mozart. El cuarto movimiento de los coros y piezas del entreacto de *Thamos, König in Ägypten* contiene una dramaturgia musical íntimamente ligada al texto, en la cual los tempi también desempeñan su papel, pues la pieza es un melodrama. Sobre la base de fragmentos de texto insertos por Leopold Mozart, podemos utilizar el libreto para reconstruir la relación exacta entre el texto y la música. Al inicio aparece la indicación *Allegro 3/4*, en una agitada introducción: el público acaba de presenciar la traición de Pheron y Mirza. La sección finaliza (cc. 22-29) con un extraño e insistente ritmo *piano* en la cuerda: $\dot{\bar{m}} \text{ } \ddot{z} \text{ } \dot{\bar{m}} \text{ } | \text{ } \dot{\bar{m}} \text{ } \ddot{z} \text{ } \dot{\bar{m}} \text{ } | \text{ } \dot{\bar{m}} \text{ } \ddot{z} \text{ } \dot{\bar{m}} \text{ } | \text{ } \dot{\bar{m}} \text{ } \ddot{z} \text{ } \dot{\bar{m}} \text{ } |$. La indicación escénica del libreto reza: “Sais sale sola de la casa [...], mira a su alrededor para ver si está sola”. La música representa de este modo el ansioso latido de su corazón. Ahora, en el compás del calderón, dice: “Nadie está aquí. Las puertas del templo están cerradas. Nada impedirá mis intenciones”. A esto suceden cinco compases de *Allegretto 2/4*, frescos y decididos: Sais tiene intención de hacer un voto. Siguen veintiocho compases de *andante*; en este pasaje Leopold Mozart escribe: “Tiene dudas”. En el libreto aparece escrito “*nachdenkend*”, “reflexionando”. Aquí *andante* es respecto al *allegretto* un retraso en el tempo que explica claramente la nueva emoción: “Pero ¿puedo llevarlo a cabo? ¿Es Sais dueña de sí?”. A medida que avanza la pieza, una visión alentadora surge de una especie de invocación a su padre muerto: “¡Sí! ¡Me oyes! Mi intención está otra vez reforzada. Tú, sí, tú y no otro ha inspirado mi decisión”. Y ahora llega el *più andante* del c. 63: “Yo, ¿instrumento de traidores? [...] ¡No, [el cetro] permanecerá en sus manos!”. Aquí recupera Sais su anterior determinación, pero su ánimo es ahora más heroico que al inicio -*più andante* es claramente una aceleración-. Los compases siguientes (73-79) están íntimamente ligados en lo temático a la parte media del primer *andante* (cc. 40-42), y el texto es solemne en ambos lugares. El pasaje está indicado *più adagio*, o más lento. Este adverbio

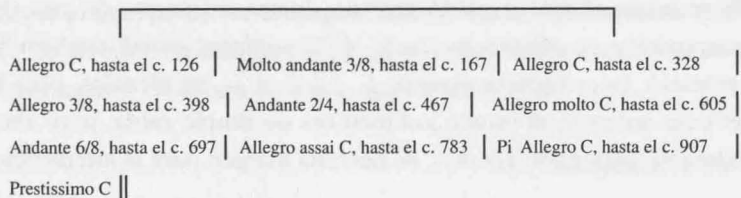
comparativo únicamente puede referirse al anterior tempo, lo que quiere decir más lento que lo anterior (pero en modo alguno indica un tipo especialmente lento de *adagio*). Así, el *più adagio* simplemente restablece el *andante* –el tempo anterior a la aceleración del compás 63, lo cual es confirmado también por la relación temática– (desde nuestro actual punto de vista, habría resultado más natural que Mozart hubiese escrito nuevamente *andante*, en lugar de *più adagio*. Sin embargo, puesto que esta designación era entendida en aquella época más bien como una indicación de tempo relativa que expresaba con mayor probabilidad aceleración que dilación, sólo disponía de las opciones de *più adagio* y *meno andante*). Tras seis compases, llegan cinco compases *allegretto* con los mismos temas que aparecían al comienzo. Allí oíamos “Nada impedirá mis intenciones”; aquí oímos “¡Sí, así será!”. La pieza concluye con una oración en *adagio*: “Sol, me consagro a ti como sacerdotisa”.

He elegido especialmente esta pieza porque muchos tempi diferentes aparecen yuxtapuestos en un espacio mínimo y con inusuales aclaraciones textuales, y también porque en las interpretaciones actuales estas relaciones resultan con frecuencia mal entendidas y representadas de modo opuesto a lo que son.

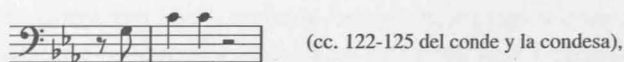


La interpretación actual ralentiza el *più andante* en comparación con el *andante*, de tal forma que, del *allegro* en adelante tiene lugar una constante ralentización hasta el lentísimo *più adagio*, la cual no puede ser justificada ni desde ni el punto de vista musical ni desde el dramático. Este malentendido está basado en una comprensión inapropiada de las palabras relativas al tempo.

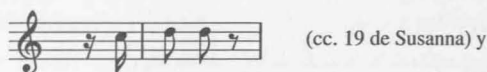
Otro ejemplo: todo un despliegue de problemas de interrelación similares puede hallarse en el segundo *finale* de *Le Nozze di Figaro*, como en la mayoría de los ejemplos de *finale* operístico en Mozart.



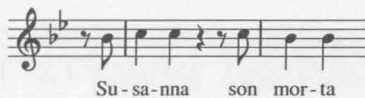
El *finale* está construido por entero en C y no en C -es decir, en tiempo de $4/4$ y no *alla breve*- . Esto es importante porque, en *tempi* muy rápidos, un error en este punto destruye todo el plan de énfasis (lamentablemente, esto ocurre con demasiada frecuencia, por ejemplo, en la obertura de *Fígaro*, que está claramente escrita *presto* C y con la intención de ser tocada así, pero que casi siempre se toca C , es decir, demasiado rápido, lo que actúa en detrimento de los oídos sensibles al *tempo* en la conclusión *prestissimo* C del segundo *finale*). El *molto andante* $3/8$ en este *finale* suele abordarse de un modo excesivamente lento, lo que da por resultado un agarrotado minueto en lugar de una contenida carcajada irónica. Para Mozart, *molto andante* es sencillamente más rápido que *andante*, y no más lento. El texto del conde se aproxima así más a un *tempo* hablado. Es más, el paralelismo entre la estructura temática y rítmica de



Su - san-na



Si - gno-re



Su - sa - nna son mor - ta

se hace claro únicamente mediante la correspondiente conexión entre los *tempi*; el segundo *allegro* tras el c. 167 debe ser en principio tan rápido como el primero. En el *allegro* $3/8$ a la entrada de *Fígaro*, las corcheas deben ser igual de rápidas que durante el *allegro* anterior, lo cual hace el pulso básico -dos corcheas en lugar de tres corcheas por compás- más lento y con ello más rústico: después de todo, se trata de una danza campesina. La respuesta es una fina y comedida gavota en *andante* $2/4$: la escena vuelve a corresponder al conde. Éste es, hasta el momento, el pasaje más lento del *finale*. Le sucede -en contraste extremo- el *allegro molto* C , con la furiosa irrupción del jardinero Antonio; este es el pasaje más rápido hasta este punto. La intensificación final comienza de modo amenazador con el *andante* $6/8$. La última escena (c. 697) se inicia *allegro assai* C , esto es, dentro del marco de este *finale* hallamos también la yuxtaposición de *allegro molto* (c. 467) y *allegro assai*; también aquí ha de ser más rápido el primero. La estructura rítmica C C C es idéntica, pero la situación es diferente. En el caso anterior, el estado anímico era de simple rabia, pero ahora se trata de una intriga hábilmente planteada; además, se necesita margen para la intensificación de la ace-

leración final. Ésta está indicada *più allegro* C -más rápido- y se inicia con la burla de Marcelina, Basilio, Bartolo y el conde y la desesperada confusión de Susanna, la condesa y Figaro, y concluye en un vertiginoso *prestissimo* C -no C -.

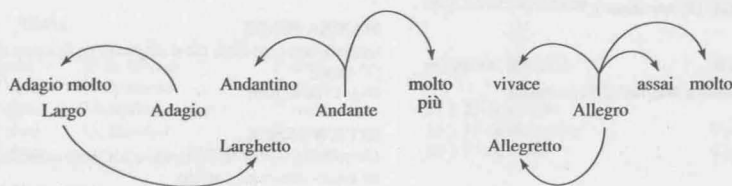
Las sutiles gradaciones entre los tempi intermedios y el esmero que Mozart pone en su descripción pueden estudiarse de manera idónea en los *accompagnati* o recitativos orquestales, por ejemplo en el *accompagnato* de Ilia e Idamante tras el Aria 19 ("*Zefiretti lusinghieri*") del tercer acto de *Idomeneo*. Comienza *andante* con un movimiento entretejido por los violines. Idamante se ha dado cuenta por primera vez de que Ilia lo ama. El movimiento de la cuerda no debería ser excesivamente lento, pues representa una ensoñación. Ilia es incitada por las vigorosas exclamaciones orquestales con ritmo de puntillo, que son aceleradas a *molto Andante*, tras lo cual dice con ternura: "Lo diré otra vez: te amo". En este punto el *tempo* desciende (en un *cantabile* en *staccato*) a *Larghetto*. El dúo que sigue comienza *Un poco più Andante*, esto es, ligeramente más rápido que el *Larghetto*.

Claramente, resulta imperativo comprender adecuadamente el significado de los *tempi* básicos en un periodo determinado, o en determinado compositor, para entender correctamente las dilaciones y aceleraciones deseadas. Lamentablemente, las modificaciones en el *tempo* son acometidas hoy del modo contrario: en lugar de acelerar, el director ralentiza en el *molto andante*, no encuentra relación significativa alguna con el *larghetto* e inicia así el dúo de un modo mucho más lento.

La secuencia habitual hoy -de lento a rápido- se asemeja a la siguiente:

Largo - (molto) Adagio - (più) Andante - Andantino - Allegretto - Allegro - Presto.

En la época de Mozart y en su círculo, especialmente los tiempos intermedios están ubicados en lugares distintos:



Se confirma lo apropiado de estas gradaciones cuando advertimos que Mozart utiliza ocasionalmente los términos *Andantino* y *Larghetto* para una misma obra: uno en la obra en sí y otro en su manuscrito *Catálogo de todas mis obras* [...]. ■

Traducción: Paul S. McLaney



UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

CURSOS DE ESPECIALIZACIÓN MUSICAL



AVANCE DE LA PROGRAMACIÓN CURSO 2001-2002

TEORÍA ANALÍTICA

CHARLES ROSEN

Las sonatas para piano de Beethoven

3 y 4 de noviembre

Concierto: sábado 19,30 h.: Sonatas op. 109, 110, 111.

PAUL ROBERTS

Capturando la imagen fugaz:

la música para piano de Debussy y Ravel

17 y 18 de noviembre

JOEL LESTER

Teoría de la composición en el siglo XVIII

2 y 3 de marzo

LÁSZLÓ SOMFAI

Las sonatas de Joseph Haydn para piano solo

-1ª parte: teoría-

6 y 7 de abril

CONSTANTIN FLOROS

Estructura y semántica en Gustav Mahler y Alban Berg

13 y 14 de abril

WALTER LEVIN

En torno a la Suite Lírica de Alban Berg

4 y 5 de mayo

Concierto: sábado 20,00 h. por el Cuarteto Casals

TEORÍA

BENET CASABLANCAS

El humor en la música.

Modelos metodológicos para una percepción lúdica y activa de la música

16 y 17 de marzo

EUGENIO TRIAS, DIEGO ROMERO DE SOLÍS y BENET CASABLANCAS

Lecciones de estética musical. Siglo XIX. (1º encuentro)

16 y 17 de febrero

HERMANN DANUSER

Lecciones de estética musical. De Brahms a Wagner. (2º encuentro)

23-24 de febrero

SIGLO XX

PASCAL DUSAPIN

Proceso creativo y deconstructivismo

9 y 10 de marzo

HERMAN SABBE

Györgi Ligeti: aspectos de su obra 1950-2000.

Teoría - Estética - Crítica

27 y 28 de abril

MANUEL HIDALGO

Sobre su propia obra y la sintaxis no lineal

9 y 10 de febrero

YVAN NOMMICK

El lenguaje musical de Olivier Messiaen a la luz del

"Cuarteto para el fin del tiempo"

10 y 11 de noviembre

Concierto: sábado 20,00 h. del Cuarteto por el grupo TAIMA (Granada)

PEDAGOGÍA DE CUERDA

JAAP SCHRÖDER

Interpretación del repertorio antiguo para violín para

instrumentistas barrocos y modernos

19 y 20 de enero

Concierto: sábado a las 20,00 h. por el profesor

con obras de Biber, Baltzer, Matteis y Bach

JEFFREY IRVINE

Técnicas pedagógicas en la enseñanza de la viola

16 y 17 de marzo

SHEILA NELSON

Interrelaciones de la enseñanza elemental y avanzada del violín

13 y 14 de abril

IRENE SHARP

Planteamientos didácticos en el aprendizaje artístico y técnico del violonchelo

27 y 28 de abril

PEDAGOGÍA DE PIANO

RICARDO DESCALZO

La enseñanza del repertorio contemporáneo para piano

en el grado elemental y medio

1 y 2 de diciembre

MARISA PÉREZ

La programación de la clase de piano en la etapa de formación elemental.

(2º curso)

16 y 17 de febrero

RITA WAGNER

Curso teórico-práctico dirigido a los profesores de piano

de grado elemental y medio

2-3 y 9-10 de febrero

FERENC RADOS

Las sonatas de Joseph Haydn para piano solo. -2ª parte: interpretación-

20 y 21 de abril

ALMUDENA CANO

La preparación del futuro pianista profesional, durante la etapa intermedia

11 y 12 de mayo

Información: AULA DE MÚSICA. Universidad de Alcalá. Colegio de Basílios.
C/ Colegios, 10. E-28801 Alcalá de Henares (Madrid). Tel.: 91 878 81 28. Fax: 91 878 92 52
www.musicalcala.com - e-mail: musicalcala@es.dominios.net



UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

CURSOS DE ESPECIALIZACIÓN MUSICAL



AVANCE DE LA PROGRAMACIÓN CURSO 2001-2002

PEDAGOGÍA DE VIENTO

VICENTE ZARZO

Clase teórico-práctica de técnica en la enseñanza de la trompa
12 y 13 de enero

ORQUESTA

ARTURO TAMAYO

Dirección de música contemporánea
15 y 16 de diciembre; 19 y 20 de enero; 2 y 3 de febrero

ANTONI ROS MARBÀ

Técnicas de dirección
fecha pendiente de confirmar

COMPOSICIÓN

JOSÉ LUIS DE DELÁS

3 de noviembre	prueba		
4 y 5 de noviembre		16 y 17 de febrero	
1 y 2 de diciembre		2 y 3 de marzo	
12 y 13 de enero		27 y 28 de abril	

CURSOS DE ENTERPRETACIÓN

JOSEP COLOM

Piano

8 de octubre	prueba	19 de febrero	5ª clase
9 de octubre	1ª clase	19 de marzo	6ª clase
6 de noviembre	2ª clase	23 de abril	7ª clase
11 de diciembre	3ª clase	21 de mayo	8ª clase
15 de enero	4ª clase	24 de mayo	Concierto

ISABEL VILÁ

Violín

19 de octubre	prueba	23 de febrero	5ª clase
20 de octubre	1ª clase	18 de marzo	6ª clase
24 de noviembre	2ª clase	22 de abril	7ª clase
21 de diciembre	3ª clase	11 de mayo	8ª clase y
26 de enero	4ª clase		concierto con violas

LLUIS CLARET

Violonchelo

30 de octubre	prueba	12 de febrero	5ª clase
31 de octubre	1ª clase	19 de marzo	6ª clase
26 de noviembre	2ª clase	23 de abril	7ª clase
18 de diciembre	3ª clase	14 de mayo	8ª clase y
11 de enero	4ª clase		concierto

ENRIQUE DE SANTIAGO Viola

20 de octubre	prueba	9 de febrero	5ª clase
21 de octubre	1ª clase	16 de marzo	6ª clase
11 de noviembre	2ª clase	20 de abril	7ª clase
15 de diciembre	3ª clase	11 de mayo	8ª clase y
12 de enero	4ª clase		concierto con violines

EDUARDO MARTÍNEZ Oboe

9 de octubre	prueba	18 de febrero	5ª clase
10 de octubre	1ª clase	18 de marzo	6ª clase
13 de noviembre	2ª clase	15 de abril	7ª clase
18 de diciembre	3ª clase	31 de mayo	8ª clase y
18 de enero	4ª clase		concierto con flautas

JOSÉ LUIS ESTELLÉS Clarinete

28 de octubre	prueba	18 de febrero	5ª clase
29 de octubre	1ª clase	18 de marzo	6ª clase
19 de noviembre	2ª clase	15 de abril	7ª clase
10 de diciembre	3ª clase	31 de mayo	8ª clase y
21 de enero	4ª clase		concierto

MAGDALENA MARTÍNEZ Flauta

15 de octubre	prueba y 1ª clase	11 de febrero	5ª clase
5 de noviembre	2ª clase	11 de marzo	6ª clase
3 de diciembre	3ª clase	15 de abril	7ª clase
14 de enero	4ª clase	31 de mayo	8ª clase y
			concierto con oboes

CLASES MAGISTRALES

BERNARD GREENHOUSE

Violonchelo

24 y 25 de noviembre

FERENC RADOS

Música de cámara y piano

27 y 28 de octubre	
15 y 16 de diciembre	9 y 10 de marzo
26 y 27 de enero	4 y 5 de mayo

LORAND FENYVES

Violín

20 y 21 de abril

MARIA JOÃO PIRES

Piano

fecha pendiente de confirmar

Información: AULA DE MÚSICA. Universidad de Alcalá. Colegio de Basilio.
C/ Colegios, 10. E-28801 Alcalá de Henares (Madrid). Tel.: 91 878 81 28. Fax: 91 878 92 52
www.musicalcala.com - e-mail: musicalcala@es.dominios.net