

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

El maestro repetidor de ópera:
reflexiones sobre la formación y práctica
profesional de un oficio “invisible”.

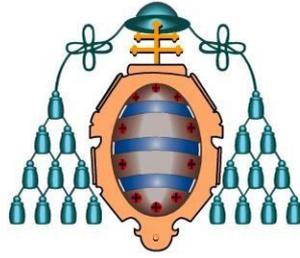
MARCOS SUÁREZ FERNÁNDEZ

Trabajo de fin de Máster

MÁSTER INTERUNIVERSITARIO EN PATRIMONIO
MUSICAL POR LAS UNIVERSIDADES DE OVIEDO,
GRANADA E INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA

Tutora: María Encina Cortizo

Julio 2020



UNIVERSIDAD DE OVIEDO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

El maestro repetidor de ópera: reflexiones sobre la formación y práctica profesional de un oficio “invisible”

Fdo. Marcos Suárez Fernández

Autor del trabajo de fin de máster

Fdo. María Encina Cortizo

Tutora del trabajo

Oviedo, julio de 2020

Agradecimientos

A la Dra. María Encina Cortizo.

A todos los entrevistados: Husan Park, Borja Mariño, Ludmila Orlova, Mario Álvarez,
Patricia Barton, Aarón Zapico

A Ópera de Oviedo.

ÍNDICE

Justificación del tema	5
Objetivos.....	6
Estado de la cuestión, Fuentes y Metodología	7
1. El pianista y sus diversas posibilidades profesionales	10
1.1. Del <i>Maestro al cembalo</i> al Maestro repetidor o <i>Répétiteur</i> , Maestro Repertorista y <i>Vocal Coach</i> : similitudes y diferencias	14
1.2. Elementos complementarios a la práctica pianística necesarios para un pianista acompañante repetidor y repertorista	26
2. La situación actual del maestro repetidor: profesión y formación	34
2.1. La realidad del oficio del maestro repetidor en una temporada de ópera: inserción laboral, ensayos, estudio de la obra	37
3. La formación académica de un pianista repertorista	41
3.1. Posibilidades formativas en España	42
3.2. Posibilidades formativas en el resto de Europa	46
Conclusiones	49
Bibliografía	54

ANEXOS

Entrevista a Husan Park.....	1
Entrevista a Borja Mariño	6
Entrevista a Ludmila Orlova	12
Entrevista a Mario Álvarez	18
Entrevista a Patricia Barton	24
Entrevista a Aarón Zapico	29

Justificación del tema.

En la actualidad, hay una amplia ausencia de información tanto en el ámbito musical como fuera de él en lo referente a las distintas profesiones que puede desempeñar un músico, en concreto, un pianista. Sólo una mínima parte de los músicos que se titulan con los títulos homologados a los Grados universitarios en los Conservatorios Superiores, va a poder desarrollar una carrera como concertista, y todavía menos van a poder hacerlo como concertista solista. Sin embargo, los músicos tienen diversos campos de trabajo vinculados no sólo a orquestas y grupos instrumentales, sino también a teatros, centros culturales, etc. Lamentablemente, esta falta de conocimiento de los espacios e industrias culturales, lleva, en muchos casos, a la reducción de las partidas presupuestarias en cultura sin tener en cuenta el gran número de profesionales necesarios para que un producto cultural se lleve adelante.

En este trabajo vamos a profundizar sobre los maestros repetidores, una figura de los muchos profesionales “invisibles” pero imprescindibles a los que se busca hacer referencia, artesanos silenciosos que trabajan de forma incansable para ensayar y “montar” una ópera o zarzuela sin llevarse ningún mérito, más allá de la satisfacción por el trabajo bien hecho y su desarrollo como músicos.

La formación de los maestros repetidores tiene que ser extremadamente completa ya que, además de contar con una profunda formación musical, en el ámbito de la comprensión armónica y melódica de las partituras que trabaja, la capacidad de trabajar en la reducción de partituras, el desarrollo de la escucha del cantante, el dominio de la lectura a primera vista y la técnica pianística, debe de poseer conocimientos de técnica vocal, para poder corregir y asesorar al intérprete con el que trabaja, y conocimientos de fonética de los idiomas con los que trabaje.

Partiendo de mi experiencia, el estudio del canto para un repertorista es una necesidad. El repertorista no es un simple acompañamiento musical, desconectado de lo que desempeña el cantante, es en algunos casos la orquesta que debe reflejar a través de muchas habilidades lo que está escrito en la partitura [...] El repertorista debe poder corregir si algo en la ejecución vocal no está correcto. Afinación, entonación, pronunciación, estilo¹.

¹ Várvara Rangel: “Franca Ciarfella: el piano solista o como una orquesta. *Venezuela Sinfónica. Donde el lenguaje es la música.* *Venezuelasinfonica.com*, 13/08/2018. Entrevista a la pianista acompañante Franca Ciarfella, “adoptada” por el Sistema Abreu de formación musical en Venezuela. Lleva más de veinte años de carrera, y ha trabajado, entre otros, con directores como Claudio Abbado, Gustavo Dudamel, Carlos Riazuelo, Alfredo Rugeles, Simon Rattle, Georg Mark o John Adams.

El desconocimiento y poco reconocimiento de esta figura hace que, ante la escasa bibliografía específica sobre el tema, me sienta en la necesidad de reflexionar sobre estos profesionales en este trabajo, con el fin de que se pueda comprender la profesión desde dentro, entendiendo las particularidades que los diferencian de otros pianistas, para elaborar un perfil de este tipo de músicos.

Además, el hecho de haber realizado las prácticas del Máster en Patrimonio Musical de la Universidad de Oviedo, nos permitió profundizar más, si cabe, en la importancia de este perfil y su invisibilidad, y, desde nuestra perspectiva de pianista que desempeña con asiduidad la labor de acompañante y repertorista, consideramos la importancia de reflexionar sobre las herramientas a desarrollar para dedicarse a esta profesión. Por ello elaboramos este trabajo de fin de máster, con el fin de hacer visible este oficio imprescindible en la música escénica, realizando entrevistas a cuatro pianistas repertoristas y un clavecinista y maestro director que suelen colaborar con la Ópera de Oviedo. Dichas entrevistas han sido un material fundamental para llevar a cabo este trabajo.

Objetivos.

Con este trabajo se plantean una serie de objetivos:

- ✓ Establecer la diferencia entre pianista acompañante y maestro repeticionador. Podemos partir de la base de que ambos son pianistas acompañantes pero, pese a que el repertorio puede ser el mismo, la manera de abordarlo es muy diferente.
- ✓ Conocer la formación de los maestros repeticionadores: son muchos los elementos que giran en torno a esta profesión, siendo la interpretación pianística, en muchos casos, un elemento secundario.
- ✓ Profundizar en la importancia de estos elementos paralelos a la práctica instrumental.
- ✓ Entender las diferentes técnicas de estudio a la hora de enfrentarse a una ópera completa, tanto desde el punto de vista musical, dramático o escenográfico.
- ✓ Inventariar las distintas labores que desempeñan los repertoristas dentro de un teatro.

- ✓ Analizar la convivencia con cantantes y directores, tanto musicales como de escena ya que estos últimos han ganado un peso considerable en las últimas décadas.
- ✓ Reconocer la profesión.

Estado de la cuestión, fuentes y metodología

Como se ha mencionado anteriormente, no existe demasiada bibliografía específica sobre la figura del pianista acompañante, por ello ha resultado imprescindible llevar a cabo un trabajo exploratorio y de síntesis en el cual, además de aproximarnos a la figura del maestro repetidor a través de algunas fuentes históricas, abordemos aspectos teóricos sobre la formación del maestro repetidor, apostando, además, por el trabajo de campo a través de la entrevista.

Por ello, este trabajo presenta en su primer epígrafe una aproximación a la figura del maestro repetidor. En ella, partiendo de la obra de Kurt Adler *The art of accompanying and coaching* (1944), donde se plantean las diversas posibilidades del pianista en el ámbito profesional, profundizamos a la luz de algunas fuentes históricas –como el *Diccionario de Música* (1768) de Rousseau o el tratado de Inzenga titulado *Algunos apuntes sobre el arte de acompañar al piano* (1870)–, sobre la figura del maestro al cembalo, maestro repetidor o *répétiteur*, maestro repertorista y *vocal coach*. Y completamos la información con la lectura de algunos artículos de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Posteriormente, nos adentramos en reflexionar sobre los elementos complementarios a la práctica pianística necesarios para un pianista acompañante repetidor y repertorista, para lo que hemos acudido a la consulta de artículos y publicaciones de carácter autobiográfico de algunos insignes maestros repertoristas del siglo pasado, como Gerald Moore en su texto *The unashamed accompanist* (1943), y de la actualidad –caso de la entrevista de la pianista venezolana Franca Ciarfella en el diario digital *Venezuela Sinónica*, ya citada; las opiniones de Simeonov en la revista también digital *Schmopera.com*, etc.–, ya que, muchos de ellos, se emplearon en la práctica de la co-repetición a lo largo de su carrera profesional. Muchos de estos textos se encuentran en otros idiomas; ello nos ha llevado a incorporar las traducciones elaboradas por el autor en el cuerpo del texto, manteniendo el texto en su lengua original en al nota al pie.

Nuestro trabajo, como ya hemos comentado, emplea una metodología mixta, ya que no sólo recurre a fuentes documentales y bibliográficas, sino que también hemos recurrido al empleo del trabajo de campo, a través de la realización de seis entrevistas a pianistas acompañantes: cuatro con una fuerte vinculación con la temporada de Ópera de Oviedo –Mario Álvarez, Ludmila Orlova, Husan Park o Borja Mariño–, a los que hemos añadido a la maestra repetidora Patricia Burton maestra repetidora primera del Teatro Real y a Aarón Zapico, clavecinista y director musical de la última producción de *Rinaldo* de Haendel representada en la temporada 2019/20 de la Ópera de Oviedo, así como de producciones barrocas previas, como *La incoronazione di Poppea* de Monteverdi, en la temporada 2010/11, para tener una perspectiva complementaria de un músico que se ha formado y se dedica fundamentalmente a la música antigua.

Pianista entrevistado	Fecha de realización
Husan Park	12/05/2019
Borja Mariño	13/05/2019
Ludmila Orlova	15/05/2019
Mario Álvarez Blanco	17/05/2019
Aaron Zapico	21/05/2019
Patricia Barton	22/05/2019

Tabla 1. Pianistas acompañantes entrevistados para este trabajo.

Dichas entrevistas, realizadas a lo largo del mes de mayo del año 2019, presentan un cuestionario cerrado idéntico para todos los pianistas, a través del cual se trata de profundizar en temas como la formación de los pianistas, evolución en su carrera, formas de estudio del repertorio, convivencia con otros artistas, etc. Las entrevistas se han transcrito íntegramente en el Anexo de este trabajo.

Dadas las especificidades del oficio de maestro repertorista, hemos dedicado también una parte del trabajo a la formación que este profesional debería recibir y la oferta formativa de España y el resto de Europa. En este ámbito, no hemos encontrado apenas trabajos sobre esta cuestión, aunque sí existen estudios de Vallés Grau sobre la figura del pianista acompañante –tanto un tesis doctoral como diversos artículos en una revista de educación, como se puede ver en la bibliografía– que nos han ayudado a aproximarnos a los diferentes planes de estudio de piano en los Conservatorios superiores, para reflexionar sobre las asignaturas que se ofertan, que podrían ser útiles.

Hemos repasado también las posibilidades de formarse en cursos de posgrado y en talleres u *Opera studios*.

El trabajo se completa con el repaso de algunas de las posibilidades formativas de los repertoristas en el resto del contexto europeo, donde encontramos cursos de posgrado, másteres y algunas clases magistrales dedicadas de forma específica a la formación de maestros repetidores, aunque esta labor siempre está en contacto directo con la de pianista acompañante, excepto en el caso de los centros formativos de Austria, donde la formación del pianista repertorista pertenece al departamento de dirección de orquesta, no al de piano.

1. El pianista y sus diversas posibilidades profesionales

El piano cuenta con un corpus compositivo de gran trascendencia cuantitativa y cualitativa, atreviéndonos a decir incluso, que es el instrumento para el que más música se ha escrito junto a la voz. Al igual que en el resto de instrumentos, la evolución del piano y sus posibilidades se puede analizar desarrollando un estudio diacrónico de la escritura del propio repertorio, teniendo en cuenta parámetros como la textura, el gesto sonoro o ciertos efectos interpretativos que sería imposible ejecutar en los instrumentos de tecla más primitivos.

En 1965, el músico y musicólogo austríaco, naturalizado norteamericano en 1944, Kurt Adler (1907-1977), publica un texto que ha tenido gran difusión, *The art of accompanying and coaching*, pues reeditada en 1971 en Nueva York, ha gozado de nuevas ediciones en 1976, 1980 y 1985. Adler elabora esta obra desde su propia experiencia como director de orquesta y de coro, de hecho, pues, primero como asistente de Leopoldo Stokowsky y, posteriormente, como director del coro, Adler trabajó en el Metropolitan Opera House de Nueva York, entre 1943 y 1973².

Como podemos observar en el diagrama que incluye en la obra citada, de 1965 (Imagen 1), Adler adopta una perspectiva moderna al observar las posibilidades del instrumento no desde el punto de vista del compositor o de la literatura escrita para el piano, sino desde el punto de vista del intérprete, del pianista. Así, se desplaza, contemplando una amplia gama, desde el pianista concertista al profesor de piano, pasando por las posibilidades del pianista que forma parte de conjuntos camerísticos y orquestales –no especifica si música clásica, o música popular de cualquier tipo–, pianista acompañante tanto de solistas vocales e instrumentales, como de coros o grupos instrumentales, o danza; al “coach” o pianista que “entrena” en el sentido físico de la palabra, tanto a cantantes como a instrumentistas.

² Sobre Adler, existe una monografía publicada en checo –URBAN, Václav: *Kurt Adler (1907, Neuhaus-1977, New York)*. Neuhaus, Kostelní Radouň, 2007–, y su nombre aparece recogido en diversas publicaciones misceláneas, como el *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale au XXe siècle*, Alain Pâris(ed.), Paris: Éditions Robert Laffont, 1989.

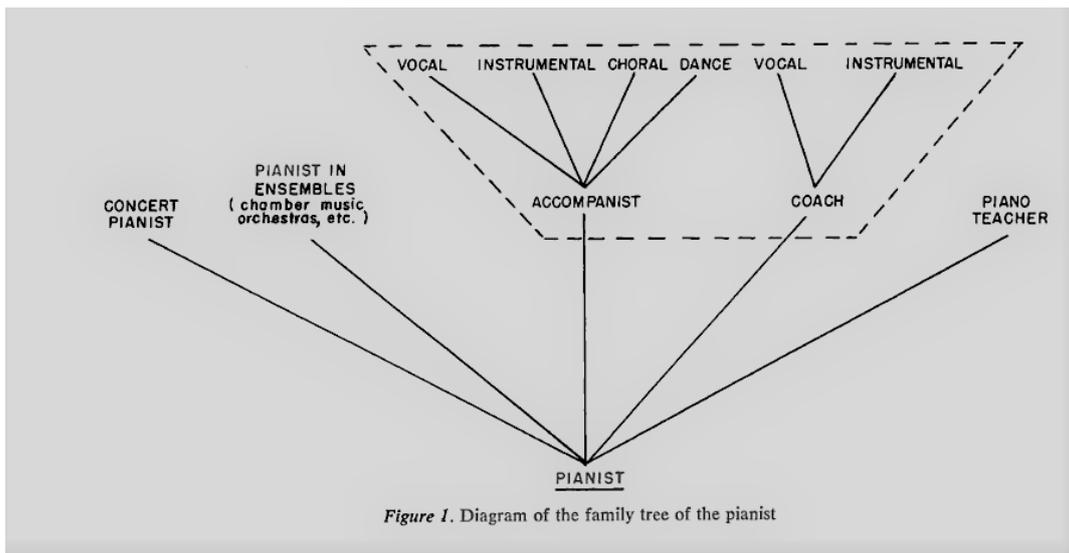


Imagen 1. Grabado de Adler, de las diferentes posibilidades del pianista³.

Debido a su importancia por la cantidad y calidad de música con la que cuenta, y su presencia en los currículos de todo el mundo, la música de cámara con piano ocupa la segunda posición dentro de estas múltiples posibilidades del instrumentista. Adler incluye en este grupo la figura del pianista como instrumento *tutti* dentro de la orquesta ya que los conciertos para piano formarían parte del repertorio solista. Y creemos que también cabe pensar, como ya hemos indicado, en las orquestas de música popular, grupos de Jazz, Big band..., donde el piano desempeña siempre un importante papel. La inclusión del instrumento en estos géneros, comienza con el *ragtime*, donde desarrolla un papel protagonista. Con el paso del tiempo y la irrupción del Jazz y sus diferentes variantes, la importancia del piano será distinta según el subgénero jazzístico al que nos refiramos⁴.

En tercer lugar, entre los ámbitos en los que se puede desarrollar un pianista, llegamos al ámbito realmente medular para este trabajo: el piano como instrumento acompañante.

En un sentido general, el término acompañamiento es definido por David Fuller “como el conjunto de partes subordinadas de cualquier textura musical, compuesta de

³ ADLER, Kurt: *The Art of Accompanying and coaching*. University of Minnesota Press, 1965, p. 4.

⁴ Vid. PRIESTLEY, Brian: “Ragtime, blues, jazz and popular music”, en ROWLAND, David (ed.) *The Cambridge Companion to the Piano*. Cambridge University Press, 1998, pp. 209-224.

elementos de distinta importancia”⁵. Por tanto, los instrumentos de teclado han sido parte fundamental de la literatura musical desde el siglo XVII, al estar siempre presentes como instrumentos polifónicos en la realización del bajo continuo en todo el periodo barroco. Ya en la segunda mitad del siglo XVIII, y como prolongación de una asentada práctica interpretativa, el teclado continúa jugando un papel muy importante, por ejemplo, como instrumento encargado de los acompañamientos de los recitativos operísticos –interpretado, incluso en muchas ocasiones, por el compositor que, a su vez, hacía las funciones de maestro concertador o *maestro al cembalo*–, y esto se mantendrá hasta las primeras óperas en las que Rossini prescinde de los recitativos *secchi*, abandonando así la costumbre de alternar secciones de avance de la acción sostenidas por el teclado, con otras acompañadas por la orquesta.

Nuestro trabajo plantea un estudio sobre el acompañamiento del piano moderno –no de sus “ancestros” de teclado, parte fundamental del Bajo continuo en el repertorio barroco profano–, el piano como instrumento acompañante de cualquier otro instrumento solista, incluida la voz humana, ya que el acompañamiento, como bien afirman Joaquín Pena e Higinio Anglés en su diccionario, tiene por objeto “sostener la parte melódica y revelar su contenido armónico”⁶.

Dentro de la literatura en la que el piano tiene un papel destacado como instrumento acompañante cabría destacar el repertorio cancionístico, con el *lied*, la *mélodie*, la *chanson* o la canción para voz y piano de diferentes épocas y ámbitos geográficos. Este género pertenece de lleno al campo de la música de cámara, pues su escritura original es para voz y piano como conjunto de instrumentos de igual importancia.

Volviendo al gráfico de Adler, e incluyendo las labores de acompañar, repentizar y repetir, encontramos la figura del enseñante. Obviamente, todas las facetas y posibilidades del instrumento cuentan con un apoyo pedagógico; por ello, la figura del maestro es insustituible, siendo, de hecho, frecuente, la existencia de concertistas, de cualquier ámbito, que compaginan o añaden a su labor interpretativa, la enseñanza del instrumento o del género en el que son expertos.

⁵ “In the most general sense, the subordinate parts of any musical texture made up of strands of differing importanc”. FULLER, David: “Accompaniment”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Sadie, Stanley & Tyrrell John (eds.), Londres: Macmillan, 2001 [1980].

⁶ “Acompañamiento”. ANGLÉS, H. y PENA, J. *Diccionario de la música*. Barcelona, Labor, 1954.

En el gráfico de Adler, echamos de menos la función de pianista repertorista que no sólo desempeña el trabajo de pianista acompañante, pues como bien dice Inzenga, el maestro repetidor tiene que

Ser un buen pianista, excelente lector y armonista [...], saber transportar, poseer algunos conocimientos de instrumentación y, por último, estar dotado del instinto del canto, teniendo las nociones indispensables en él para conocerlo, siquiera sea de una manera general⁷.

Inzenga llega incluso a comparecerse de los pianistas acompañantes y a reconocer que, en algunas ocasiones, su interpretación se ve afectada por un mal hacer del solista. Esta idea es desarrollada al exponer en su texto algunos de los problemas que pueden provocar los cantantes, cuando actúan “cambiando el tiempo a su antojo según su mayor energía y respiración”⁸; o alargando en exceso una nota o frase, “haciendo alarde de su resistencia y pulmones, aun cuando lo rechace la estructura del discurso musical”, provocando así “fatiga al que escucha y concluye con la paciencia del que le acompaña”⁹.

Para concluir dicho tratado, Inzenga presenta una serie de reflexiones que lejos de intentar criminalizar al solista, simplemente pretenden destacar la importancia de la figura del acompañante, dejando clara su relevancia, a pesar de interpretar partituras, incluso, en origen no escritas originariamente para el piano —en el caso de obras antiguas, o de reducciones de partituras orquestales, por ejemplo—, con las consecuencias que ello conlleva. El buen pianista acompañante debe de sacrificar cualquier afán protagonista, persiguiendo siempre secundar al cantante, apoyando cualquier cambio de rumbo del intérprete vocal, cualquier error, cualquier nueva intención o modificación que aquél introduzca en la interpretación:

El que acompaña es al cantante lo que la sombra al cuerpo que la produce. Debe secundar fielmente todos sus movimientos, no abandonándole ni en un solo instante, sentir y obrar del mismo modo que él siente y obra, fundiéndose ambos en una misma voluntad y en un mismo deseo¹⁰.

Son bien exactas y modernas estas afirmaciones de Inzenga, y coinciden, en su espíritu con las palabras de Adler, en el texto al que ya hemos hecho referencia en este

⁷ INZENGA. *Algunos apuntes...*, 1870, p. 11.

⁸ *Ibíd.*, p. 10.

⁹ INZENGA. *Algunos apuntes...*, 1870, p. 10.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 15.

epígrafe. A estas primeas condiciones necesarias para un pianista repertorista, añade Adler una cualidad humana fundamental para hacer ese trabajo en equipo, casi invisible, pero imprescindible:

Muchos instrumentistas y cantantes insisten en ponerse en primer plano. Sin embargo, aunque pueden ser personalidades fuertes o tener un dominio completo de su medio, todavía no los llamaría artistas reales. Un verdadero artista debe ser humilde. La vanidad ha sido el núcleo de muchas carreras virtuosas, pero también ha sido el final del verdadero crecimiento artístico. Psicológicamente, un acompañante y entrenador [*coach*] debe tratar de buscar y comprender dónde se encuentra la base artística de su solista. Estas bases son tan variadas como los propios artistas. La fe –religiosa, metafísica o materialista– es uno de los fundamentos más fuertes; la fe en uno mismo es parte de ello. Algunos grandes artistas –Richard Wagner, por ejemplo– eran extremadamente egocéntricos, compensando esta falla predicando el altruismo en sus obras. Esto nos lleva a otra raíz del arte: la compensación no es un buen estímulo para el arte¹¹.

1.1 Del Maestro al cembalo al Maestro repertorista o Répétiteur, Maestro Repertorista y Vocal Coach: similitudes y diferencias.

Como ya hemos comentado en el punto anterior, el pianista acompañante, desempeña muchas otras funciones además de la de ser un mero ejecutante. Así mismo, debe de poseer una formación muy completa en ámbitos que distan mucho de la habitual formación estandarizada del instrumento. Pero hay determinadas labores que diferencian al pianista acompañante o repertorista del maestro repertorista. Ambos

¹¹ “Many instrumentalists and singers insist on putting themselves into the foreground. Yet though they may be strong personalities or have complete mastery of their medium, still I would not call them real artists. A real artist must be humble. Vanity has been the core of many virtuoso careers but it also has been the end of genuine artistic growth. Psychologically, an accompanist and coach must try to search for and understand where the roots of his soloist's artistry lie. These roots are as varied as the individual artists. Faith –religious, metaphysical, or materialistic– is one of the strongest roots; faith in oneself is part of it. Some great artists –Richard Wagner, for instance– were extremely self-centered, compensating for this fault by preaching altruism in their works. This brings us to another root of artistry: compensation for shortcomings in one's makeup –atonement for real or imagined sins and errors. A third very important root is rebellion against family, upbringing, or an adverse fate. Among those who rebel are some of our greatest artists, who have become what they are by surmounting seemingly overwhelming odds. Complacency is not a good stimulus to artistry”. ADLER: *The Art of Accompanying and coaching*. University of Minnesota Press, 1965, p. 182.

funcionan como instrumentistas acompañantes, pero en distintos ámbitos, aunque compartan el repertorio a interpretar, tanto en la lírica como en la danza.

Para descubrir esos puntos en común entre ambas figuras, es imprescindible retrotraerse al origen de la música concertada, al barroco, siglos XVII y XVIII, la época del bajo continuo, en la que los instrumentos de tecla estaban prácticamente siempre presentes en el grupo instrumental que realizaba continuo.

Durante esta época el director –concepto contemporáneo y anacrónico como tal aplicado a épocas donde esta figura no existía– era una especie de factótum, artista versátil que, además, en la mayoría de las ocasiones, era el propio compositor, quien asumía la labor de concertar, dirigir desde el teclado, de ahí su denominación de *maestro al cembalo*.

Su referencia musical tenía que ser el sonido: no solo debía conocer todas las complejidades del contrapunto lineal y vertical, sino que también debía mantener unidos a todos los demás instrumentistas del conjunto. Fue, por lo tanto, el predecesor de nuestro director moderno. Incluso las óperas de Mozart fueron dirigidas y acompañadas por el clave¹².

El bajo continuo estaba presente en todo el repertorio, tanto instrumental como vocal: era música pensada y compuesta con bajo continuo, que, como bien afirma Buckofzer¹³, se considera no sólo una práctica interpretativa sino una verdadera técnica de composición. En el caso de la música lírica, era común ver duplicado el grupo que interpretaba el continuo como elemento de apoyo al cantante sobre el escenario tal como comenta el *maestro al cembalo* Pasquale Cafaro (1716-1787), reputado pedagogo y Maestro de Capilla de la Corte de Nápoles en la segunda mitad del siglo XVIII¹⁴:

El segundo [grupo del continuo] *cembalo*, *violoncello* y contrabajo, en esa posición (lado izquierdo del escenario) son absolutamente necesarios para ayudar a los cantantes, en esos

¹² “His musical background had to be the sound: not only must be know all the intricacies of linear and vertical counterpoint, he also had to keep all the other players in the ensemble together. He was thus the predecessor or our modern conductor. Even Mozart's operas were still led from and accompanied by the harpsichord”. ADLER: *The Art of Accompanying and coaching...*, p. 12.

¹³ Vid. Manfred F. Bukofzer, Manfred F.: *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. Nueva York, E. W. Norton & Company, 1947; traducción al castellano: Madrid, Alianza Música, 1986.

¹⁴ Sobre este compositor y perteneciente a la escuela napolitana de la ópera, vid. “Cafaro [Caffaro], Pasquale”, firmado por DIETZ, Hans-Bertold: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001.

momentos en que se encuentran lejos del primero [grupo del continuo], para garantizar que los cantantes no se desvíen desde el camino recto de la entonación perfecta¹⁵.

En el óleo de Olivero que recoge la inauguración del Teatro Regio de Turín, *circa* 1752, se pueden observar los dos grupos de continuo que aparecen en el foso, uno en cada uno de los lados del escenario, a izquierda y derecha. El aspecto –edad, vestuario, peluca...– de los clavecinistas evidencia la mayor categoría del intérprete del clave del grupo de la izquierda, el lado más noble del teatro, donde los héroes tendían a pararse sobre el escenario.

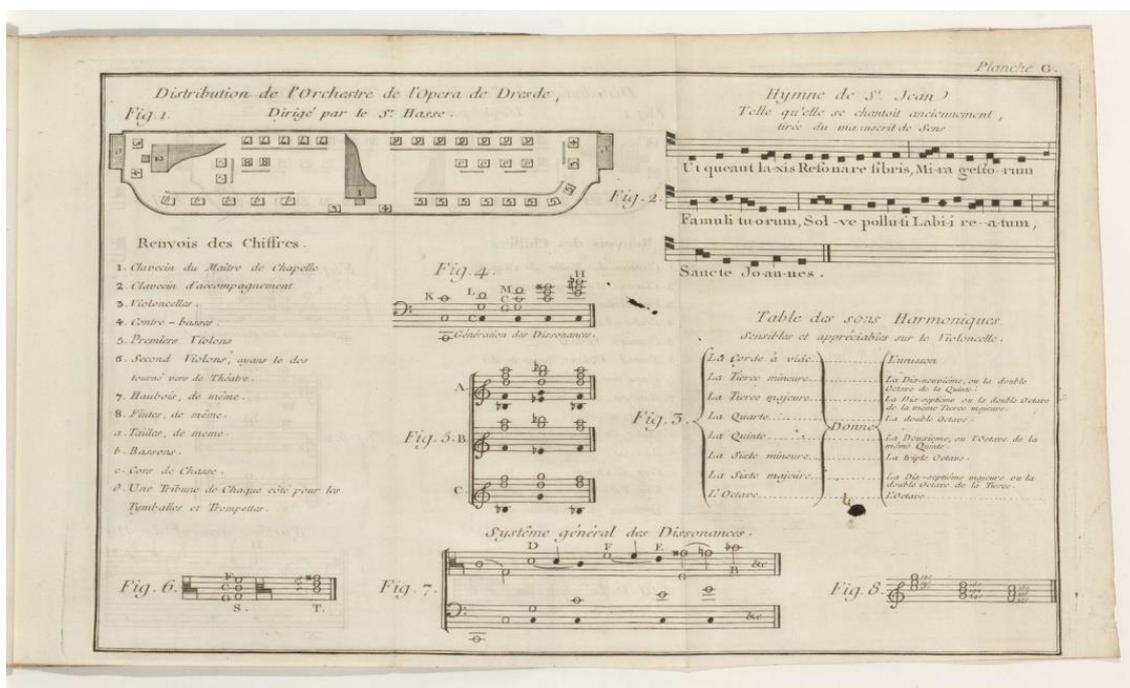


Imagen 2: “Inauguración del Teatro Regio de Turín”. Pietro Domenico Olivero (1679-1755). Turín, Palazzo Madama. Museo Civico d'Arte Antica.

Rousseau incluye en su *Diccionario de música* otra distribución de la plantilla orquestal en un foso (Figura 3). Se trata de un plano esquemático de la planta de la orquesta de la Ópera de Dresde dirigida entonces por Johann Adolph Hasse, aproximadamente en 1754. El esquema presenta también un doble continuo: el primero, en el centro, de espaldas al público –en el actual espacio reservado al director–, en torno al clavecín denominado por Rousseau de “Maestro de Capilla”; y el segundo, a la izquierda del foso –como ya hemos comentado, el lugar más noble–, en torno al

¹⁵ “The second *cembalo*, *violoncello* and double bass, in that position (stage left), are absolutely necessary to assist the singers, at those moments when they find themselves far from the first (continuo group), to ensure that the singers will not stray from the straight path of perfect intonation”. GOSSETT: *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. University of Chicago Press, 2006, reprinted 2008, p. 439.

denominado “Clavecín de acompañamiento”; ambos claves están acompañados por un violonchelo y un contrabajo, situados a su espalda, como también se puede ver en el cuadro de Olivero.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Imagen 3. Grabado G, *Diccionario de música* de Rousseau, referente a la disposición del continuo en la orquesta de la Ópera de Dresde en 1768¹⁶.

Es decir, que, tanto en Dresde como en Turín, a mediados del siglo XVIII, el *maestro al cembalo* del primer continuo funcionaba como principal maestro concertador. Pero las cosas no eran homogéneas en toda Europa, y la diversa nomenclatura que manejan las fuentes –*maestro al cembalo*, maestro de música, maestro de capilla...– no ayudan a entender cómo funcionaban las cosas en un teatro coetáneo; de hecho, Rousseau, ya en 1768, fecha de publicación de su *Diccionario*, aclara que el

Maestro de música es el que lleva el compás y dirige a los músicos. Debe saber composición, aunque no siempre compone la música que ha de ejecutar. En la Ópera de París, por ejemplo, la tarea de llevar el compás es un oficio particular [...] En Italia, aquél que ha compuesto una ópera dirige siempre su ejecución, no marcando su compás, sino al

¹⁶ “Planche G”. ROUSSEAU, J.-J.: *Dictionnaire de Musique*. París, Chez la Veuve Duchesne, 1768, s/p. Consultado a través de <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b/f589.image>> (última consulta: 6/6/2020). Este *Diccionario* ha sido publicado en castellano, en traducción de José Luis de la Fuente Charfolé, Madrid, Akal, 2007.

clave. [...] en Italia no se dice *maestro de música*, sino *maestro de capilla*, denominación que comienza a utilizarse también en Francia¹⁷.

Según Aarón Zapico¹⁸, la figura del director en aquella época era la del virtuoso, tal y como lo conocemos hoy en día. Era frecuente que este dominase más de un instrumento, principalmente los instrumentos de teclado y el violín.

El dominio del continuo, no solo era útil para el repertorio solista, sino que resultaba casi imprescindible para un compositor-director, pudiendo así controlar el estreno y las sucesivas reposiciones de sus obras desde el primer clave. Además, ayudaba al compositor a reducir el tiempo de ensayo pues normalmente las posibilidades de trabajar durante largos periodos de tiempo con el resto de instrumentistas y cantantes eran escasas. La presencia del *maestro al cembalo*, además de ser imprescindible en el repertorio lírico para realizar el continuo, era un medio de optimización de recursos, pues, además de realizar el continuo, desarrollaba un verdadero acompañamiento vocal. De hecho, algunas de las virtudes que debe tener un buen pianista acompañante están recogidas en el *Diccionario* de Rousseau en la voz “acompañante”, referida al teclista que acompaña en el continuo, donde se afirma que un buen acompañante [al clave u al órgano] “sea un gran músico, que sepa a fondo la armonía, que conozca a la perfección el teclado, que tenga el oído sensible, los dedos ligeros y el gusto formado”, añadiendo que su función “exige que mantenga constantemente la nota del canto bajo algún dedo, para repetirla en caso de necesidad y sostener o restablecer la voz cuando se atenúa o se pierde”¹⁹. En estas palabras está recogiendo ya Rousseau alguna de las funciones de un buen maestro repertorista en su labor como acompañante del canto, pero revela también que entonces, la realización del continuo requería un oficio prácticamente de compositor, de “improvisada composición”²⁰, en términos de Francesco Gasparini, en su tratado *L'armonico pratico al cimbalo*, publicado en Venecia en 1708 (Imagen 4), y utilizado en Italia hasta el siglo XIX.

¹⁷ ROUSSEAU: *Diccionario de Música* (1768). Edición en castellano: Madrid, Akal, 2007, p. 260.

¹⁸ Vid. Apéndice. Entrevista a Aarón Zapico, p. 30.

¹⁹ ROUSSEAU: *Diccionario de Música...*, p. 68.

²⁰ GASPARINI, Francesco: *L'Armonico pratico al cimbalo*. Venice, 1708. Cit. por DONINGTON, Robert: *The Interpretation of Early Music*. London, Faber and Faber, 1989, p. 372.

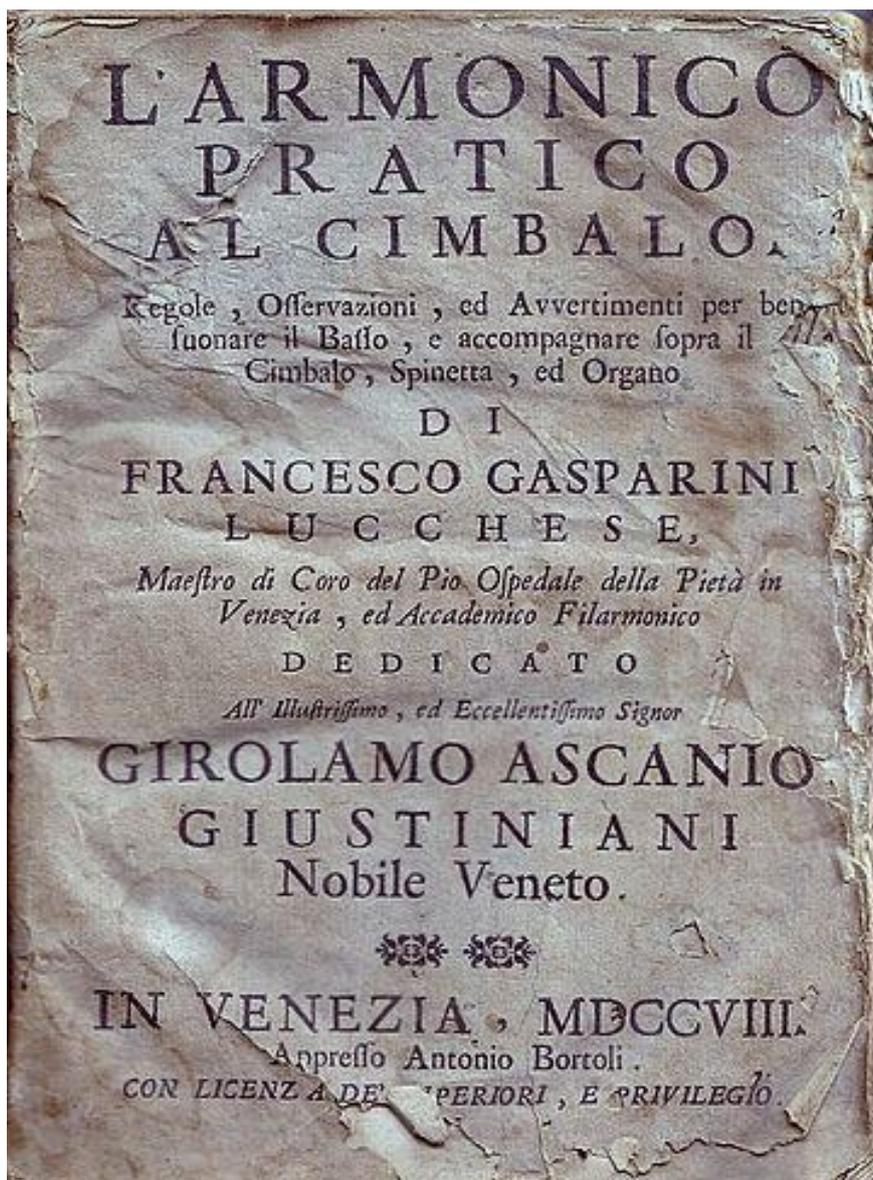


Imagen 4. Portada de la primera edición del tratado de Gasparini (Venecia, 1708).

La costumbre de dirigir las composiciones operísticas desde el teclado se mantiene mucho más de lo que nuestra actual práctica musical parece indicar, pues todavía en los albores del belcanto, hacia 1820, Rossini dirigía desde el piano los estrenos de sus óperas, como confirma Stendahl en su biografía del compositor:

Llega por fin esa velada decisiva [del estreno]. El maestro se sienta al piano; la sala está de bote en bote. [...] Rossini aparece al piano durante las tres primeras representaciones de sus óperas; luego recibe sus setenta cequíes (ochocientos francos), toma parte en una gran comida de despedida que le ofrecen sus nuevos amigos, o sea toda la ciudad, y se marcha²¹.

²¹ STENDAHL, Henry Beyle: *Obras completas*, Tomo I, *Vida de Rossini*. Madrid, Aguilar, 1988, p. 66.

A mediados del siglo XVIII, y dada la necesidad de llevar a cabo ensayos detallados de algunas producciones operísticas en ciudades donde, bien por imperativo de la Corte, bien porque la ópera se ha convertido en negocio –caso de Londres, Hannover, etc.–, es importante ofrecer un buen producto lírico, empezamos a observar dos vías fundamentales de desarrollo profesional para los instrumentistas de tecla: el trabajo como acompañante o *coach* y el maestro repetidor o *répétiteur*. El mero hecho de que Rousseau en su *Diccionario* ya citado de 1768 recoja el término “Répétition” ya es un indicio de ello.

El pintor Marco Ricci, escenógrafo en el teatro Haymarket de Londres en los años en que Haendel estrenó allí sus óperas, nos ha dejado algunos óleos de costumbres, que testimonian la práctica musical contemporánea, evidenciando el trabajo de los primeros ensayos de una obra lírica, en los que los cantantes principales aparecen ensayando, siempre acompañados del continuo. con un clave. En la imagen 5, vemos a *Nicolini* acompañado por Nicola F. Haym, colaborador de Haendel, al clave, un chelo y un contrabajo.



Imagen 5. *Prova d'un opera, circa 1709*, Marco Ricci (colección privada).

En la Imagen 6, vemos a *Nicolini* y la soprano Catherine Toft (vestida de blanco), cantando a dúo acompañados por Haym en el clave, mientras Margherita de L'Epine (con un manguito), a su derecha habla con Pepusch.



Imagen 6. *Ensayo de una ópera* (ca. 1709). Marco Ricci (colección privada).

La labor que desempeña Haym en estos óleos revela ya la aparición de lo que posteriormente los franceses llamaron *répétiteur*, intérprete de teclado especializado en ensayos líricos.

Una de las definiciones que mejor sintetiza el significado de este término podría ser la que propone Jenna Simeonov, co-fundadora y editora de la publicación digital *Schemopera*²²:

Répétiteurs, maestros de ensayos, los que “repiten” secciones de música una y otra vez, son una raza especial de pianistas, con un conjunto de habilidades obsesivamente enfocadas. Ser un maestro repetidor es uno de esos trabajos que pueden parecer ingratos, donde la gente solo percibe tu interpretación cuando te equivocas. Se trata de dejar tu ego de pianista en la puerta y facilitar un ensayo para otros: cantantes, directores [musicales] y directores

²² “Fundada en diciembre de 2013, *Schemopera* tiene como objetivo presentar una mirada honesta y fresca a la escena de la ópera. Puedes leer reseñas de lo que está actualmente en el escenario, conocer los próximos espectáculos y conocer a las personas que hacen posible la ópera. Entrevistamos a cantantes, directores, *coaches*, directores y maestros, y le mostramos detrás de escena tanto como podemos”. <https://www.schemopera.com/about/> (último acceso: 15/7/2020).

[de escena]. Se necesita una piel gruesa y un conocimiento de la partitura que rivaliza con el del personal creativo de nivel superior²³.

Antes de continuar ahondando en este tema, eje principal de este trabajo, analizaremos, desde el punto de vista vocal, a la figura más similar, como ya hemos comentado, al maestro repetidor: el maestro repertorista o *vocal coach*, término inglés que se está generalizando en el mundo internacional desde la mitad del siglo pasado, para referirse al pianista de ensayo de los cantantes, su pianista “de cabecera” que no asesora en su trabajo de estudio individual. No es exactamente un profesor de canto, ni tampoco sólo un pianista acompañante, sino un maestro que ayuda al cantante a estudiar, a construir un personaje técnica y musicalmente, gracias a su formación y experiencia en este ámbito.

Al igual que pasa con los maestros repetidores, aunque en menor medida, la figura de estos pianistas nunca ha sido realmente reconocida ya que no deja de ser el personaje en la sombra, siempre tras el solista. Esta reflexión queda recogida en las palabras que el prestigioso director y compositor Sir Landon Ronald (1873-1938) –que había comenzado su carrera como pianista acompañante y maestro repetidor– le decía al gran pianista inglés Gerald Moore (1899-1987)²⁴ cuando aún era un joven estudiante: “el mundo está lleno de brillantes pianistas solistas, pero hay pocos buenos acompañantes en ese ámbito”²⁵. Quizá, esto se pueda deber, según añade el propio Moore, desde una perspectiva mucho más humana, a que “hay más gloria y *glamour* en la carrera de un

²³ “*Répétiteurs*, rehearsal pianists, the ones who repeat sections of music over and over; they’re a special breed of pianist, with an insanely focused set of skills. Being a répétiteur is one of those jobs that can feel thankless, where people only notice your playing when you mess up. It’s about checking your pianist ego at the door, and facilitating a rehearsal for others: singers, conductors, and directors. It takes a thick skin, and a knowledge of the score that rivals that of the top-billed creative staff”. SIMEONOV. *How to be a star répétiteur (Yes, there is such a thing)*. *Schmopera.com*, 2015. <<https://www.schmopera.com/star-repetiteur-there-is-such-a-thing/>> (último acceso: 7/7/2020).

²⁴ Sobre Moore, véase el artículo de Williams S. Mann en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001.

²⁵ “The world is overstocked with brilliant solo pianists, but there are precious few good accompanists in the field”. MOORE, G.: *The unashamed accompanist*. Londres, Julia MacRae Books, 1984, p. 25.

pianista solista; su nombre está impreso en letras grandes, mientras que el nombre del acompañante es quien «paga el pato»²⁶.

Moore, uno de los más destacados pianistas acompañantes del siglo XX, plantea dos aspectos que sí pueden ser relevantes y determinantes a la hora de que un pianista decida formarse en el amplio mundo del acompañamiento:

Primero, su formación, aparte de la técnica para tocar el piano, no les otorga los conocimientos que necesita un pianista de conjunto; y, en segundo lugar, su corazón no está en el trabajo, ya que tienen un ojo constantemente centrado en los solistas experimentados, con la esperanza de regresar con ellos lo antes posible²⁷.

Y si ya es complicado combinar todos estos elementos, hay que añadir la gran cantidad de repertorio existente con lo que todo ello conlleva, tanto técnica como interpretativamente:

Considere la variedad en el estilo de tocar y en el enfoque mental que se necesita, por ejemplo, en la música de Schubert, por un lado, y la música de Debussy, por el otro. Los estilos de estos dos compositores son polos opuestos, al igual que el idioma alemán frente al francés, o la poesía de Goethe frente a la poesía de Verlaine²⁸.

Por esta razón es común ver, entre los maestros repertoristas, un dominio, principalmente fonético, de los idiomas aplicados al canto.

²⁶ “There is more glory and glamour in the career of a solo pianist; his name is printed in big letters, whereas the accompanist's name is put at the foot of the bill”. MOORE: *The unashamed accompanist...*, p. 25.

²⁷ “First, their training, apart from the technique of piano playing, does not give them the necessary equipment that an ensemble pianist needs; and secondly, their heart is not in the job, for they have one eye constantly coched on the «senior» class of soloists, hoping to jump back there at earliest opportunity”. MOORE: *The unashamed accompanist...*, p. 25.

²⁸ “Consider the variety in the style of playing and in the mental approach that is needed, for example, in the music of Schubert, on the one hand, and the music of Debussy, on the other. The styles of these two composers are poles apart, just as the German language is from the French, as the poetry of Goethe is from poetry of Verlaine”. MOORE: *The unashamed accompanist...*, p. 28.



Imagen 7: Gerald Moore, en distintos momentos de su carrera, acompañando en concierto a algunas de las más importantes figuras del canto del siglo XX; de arriba abajo y de izda. a dcha.: Teresa Berganza, Elizabeth Schwarzkopf, Jane Sutherland y Dietrich Fischer-Diskau.

Es importante subrayar también la diferencia entre un maestro de canto y un maestro repertorista. El segundo, nunca debería usurpar el espacio del primero, ya que, en este caso, hablamos de un instrumento muy delicado como es la voz humana. Sin embargo, aunque no es función del maestro repertorista corregir desde el punto de vista técnico a un cantante, es conveniente que dicho maestro tenga conocimientos de técnica vocal para ser capaz de detectar los posibles problemas de producción, emisión o proyección del sonido vocal. Partiendo de esta premisa, el pianista podrá proponer al cantante los cambios necesarios en cualquiera de las tres fases de producción, emisión o proyección, para mejorar los distintos parámetros sonoros, desde el sonido mismo, hasta el fraseo, la dicción del texto, etc. que, en caso de que el cantante cuente con una técnica vocal sólida, sabrá solucionar.

Para conseguir desarrollar esta capacidad de escucha y análisis de la voz por parte del pianista, algunos maestros aconsejan realizar estudios de canto

En los grandes teatros, compañías de ópera, el repertorista, a quien también se le llama *vocal coach*, juega un papel fundamental. A mí parecer debe tener altos conocimientos vocales. Debe poder dar a conocer musicalmente la obra que el cantante

debe aprender, debe poder cantar las líneas vocales de las otras voces -en lo que a ópera se refiere-. El repertorista no necesariamente debe tener un instrumento superdotado pero a mí parecer se debe estudiar cómo conducir los sonidos de manera apropiada. Todo esto para poder realmente dar una idea atinada al cantante de qué es lo que se quiere en determinado pasaje, o cuáles son las connotaciones estilísticas de la obra que se está ejecutando. Por lo tanto, partiendo de mi experiencia, el estudio del canto para un repertorista es una necesidad²⁹.

Pero, las opiniones al respecto son diversas, de hecho, el mismo Moore recomienda una aproximación al canto diferente a la que tiene que desarrollar un cantante:

Mi consejo para cualquiera que desee convertirse en acompañante es simple y se puede seguir fácilmente. Dígale a un maestro de canto que usted es pianista y que se pone a su disposición para tocar en clases de canto. Esto puede ser aburrido al principio, pero aquí dará el primer paso para aprender a acompañar, aprenderá las formas de los cantantes y un poco sobre la producción de la voz; comenzará a sentar las bases del enorme repertorio que necesitan los acompañantes de pleno derecho. Después de algunos meses de esto, el maestro le pedirá que ensaye con uno o dos de los alumnos por su cuenta (manteniéndolos a tiempo, corrigiendo sus notas incorrectas...), y luego, más personas acudirán a usted para este tipo de trabajo. El resultado de todo esto es que ahora es un acompañante profesional, pobre pero honesto³⁰.

En resumen, se puede concluir que tanto los maestros repetidores como los repertoristas son dos tipos de pianistas versátiles y altamente capacitados ya que, además de dominar perfectamente el instrumento, deben conocer a la perfección las principales características de los instrumentos, la voz en este caso, que acompañan.

La principal diferencia, quizás, se sitúa en la finalidad de su trabajo y el espacio en el que desarrollan su labor. Los pianistas repertoristas trabajan para ayudar al solista a

²⁹ Palabras de Franca Ciarfella, en la entrevista realizada por Várvara Rangel: “Franca Ciarfella: el piano solista o como una orquesta. *Venezuela Sinfónica. Donde el lenguaje es la música.* *Venezuelasinfonica.com*, 13/08/2018.

³⁰ “My advice to anyone desirous of becoming an accompanist is simple and can be easily followed. Tell a teacher of singing that you are a pianist and that you place yourself at his or her disposal to play for singing lessons. This may be humdrum at first, but here you will take the first step towards learning how to accompany, you will learn singers' ways and a little about voice production; you will begin to lay a foundation for the enormous repertoire that the fully-fledged accompanists needs. After some months of this, the teacher will ask you to coach one or two of the pupils on your own (keeping them in time, correcting their wrong notes...), and later more people will come to you for this type of work. The result of all this is you are now a professional accompanist, poor but honest”. MOORE: *The unashamed accompanist...*, p. 29.

preparar una obra, un repertorio, un recital, etc., y en muchas ocasiones, son ellos los que acaban acompañando al solista cuando se presenta en concierto ante el público para dar a conocer su trabajo. Los repertoristas desarrollan su trabajo principalmente en dos espacios: en el ámbito privado, como profesores del solista, trabajando múltiples disciplinas que no se suelen estudiar en la clase de canto, ejerciendo así esa labor de *vocal coach* o “entrenador vocal” que da nombre a su trabajo en el ámbito anglosajón; y sobre el escenario, ya que además de colaborar en la preparación del solista, es común verlos acompañando a los cantantes en recitales de voz y piano.

Por su parte, los maestros repetidores desarrollan esa actividad de “hombre orquesta” en las salas de ensayo de los teatros y auditorios. Hay quien piensa, y de ahí el equívoco a la hora de designarlos, que también estos pianistas acompañantes realizan una labor de entrenamiento vocal, lo que hoy se suele denominar mediante el anglicismo *coaching*. Sin embargo, y a no ser que el maestro musical lo solicite, permanecen en la sombra, repitiendo una y otra vez los pasajes de una obra lírica, tanto en ensayos de escena como musicales, con el fin de que todo esté perfecto cuando la orquesta entre en el foso.

	Espacio de trabajo	Repertorio con el que trabajan	Finalidad del trabajo
Pianista repertorista <i>/ Vocal coach</i>	Privado y público, Sala de concierto	-Voz y piano -Reducciones de orquesta	Ensayo y Concierto
Maestro repetidor <i>/ Répétiteur</i>	Privado, salas de ensayo	Reducciones y arreglos de obras escritas para orquesta y otras formaciones instrumentales	Representación operística

Tabla 2. Esquema comparativo entre el pianista repertorista y el maestro repetidor.

1.2. Elementos complementarios a la práctica pianística necesarios para un pianista acompañante repetidor y repertorista.

Como ya se ha tratado en el epígrafe anterior, son muchos los elementos no pianísticos necesarios para un correcto desempeño del acompañamiento vocal. Quizás la formación más relevante en el que coinciden todos los pianistas entrevistados para este trabajo, es la literaria y fonética, ya que el cantante trabaja siempre con el texto, bien el de un libreto, en el caso del teatro lírico, o bien los textos poéticos en el repertorio camerístico para voz y piano, que incluye géneros tan diversos como el *lied*, la *chanson*, la *mélodie*, la canción española... En este sentido, la pianista Husan Park, afirma en la entrevista que le hemos realizado que uno de los pilares de la formación de un pianista

repetidor y repertorista es la lengua y, sobre todo, la fonética, “hay que estudiar como un director de orquesta como decía mi profesor en Viena, los idiomas del canto, no tanto la gramática sino la raíz de las palabras y su origen del latín”³¹.

En este sentido, Gerald Moore sitúa el texto como el punto de partida a la hora de estudiar una nueva obra vocal, sobre todo, en el ámbito de la canción, el *lied* de cámara, al que se refiere en esta cita que recogemos:

Lo primero que un acompañante debe estudiar cuando tiene que tocar una nueva canción son las palabras. Es estúpido fingir tocar una canción con algún entendimiento si no se sabe de qué trata. [...] El compositor no escribió la línea vocal primero y luego rellenó la parte del piano; ambos nacieron en su cerebro al mismo tiempo. Por lo tanto, el acompañante y el cantante, uno no menos que el otro, deben todo a las palabras y dependen de que las palabras les guíen³².

El conocimiento del texto en su totalidad, no sólo su sentido sino, su sonoridad fonética original, ayuda en muchas ocasiones al entendimiento de la línea melódica ya que, como bien dice Moore, ambas líneas fluyen al mismo tiempo en la cabeza del compositor. Como añade Husan Park, es necesario conocer el texto, el significado de las palabras, el autor, la poesía, el libreto...³³. Un total conocimiento del texto puede resolver muchos problemas o dudas que al cantante a la hora de pronunciar una determinada palabra o a la hora de organizar una frase musical. Borja Mariño subraya esta idea en su entrevista, añadiendo que, poseer conocimientos de la fonética de las diversas lenguas que manejas, te permite corregir y ayudar a los cantantes³⁴. También

³¹ Vid. Apéndice. Entrevista a Husan Park, p. 3.

³² “The first thing an accompanist should study when he has to play a new song is the words. It is stupid to pretend to play a song with any understanding if he does not know what it is all about. [...] The composer did not write the vocal line first and then fill in the piano part afterwards; they were both born in his brain at the same time. Therefore the accompanist and the singer, the one no less than the other, owe all to the words and depend on the words to guide them”. MOORE: *The unashamed accompanist...*, pp. 31-32.

³³ “Cuando estudias música de cámara, tienes que estudiar el texto, significado, el autor, los poetas, los libretistas... La manera de estudiar no era solo pianística, sino que también era literaria, lo que no quiere decir que no me pasase muchas horas frente al piano”. Apéndice. Entrevista a Husan Park, p. 3.

³⁴ “Todo lo que sepas de idiomas es poco y yo, que soy muy curioso, estudié italiano en el Instituto Italiano de Cultura, con el francés, un poco lo mismo. Además del propio idioma, hay que conocer la fonética y tener en cada idioma cierta solvencia para tener tus armas para corregir a los cantantes. Cuando te tocan otros idiomas, si estás interesado puedes profundizar en ellos, pero si tienes conocimientos de fonética puedes resolver los textos”. Apéndice. Entrevista a Borja Mariño, p. 8.

Mario Álvarez Blando y Ludmila Orlova se manifiestan en el mismo sentido, subrayando la necesidad de conocer la fonética de los idiomas para educar el oído en ese sentido³⁵.

Por tanto, a la necesidad de conocer bien los idiomas aplicados al canto, en nuestro caso, fundamentalmente el italiano, francés, alemán e inglés, debemos añadir un buen dominio de la fonética de cada idioma, a lo que sería adecuado sumar una adecuada contextualización del texto por parte del pianista con el fin de ayudar al cantante en su tarea.

El otro elemento fundamental que afecta tanto a repetidores como repertoristas, es saber escuchar. Desde el inicio de su formación, los instrumentistas de viento, los de cuerda y los cantantes están acostumbrados o son enseñados a escucharse a sí mismos, tanto para obtener una correcta afinación como para conseguir un sonido determinado, pues ellos tienen la necesidad desde el principio de “fabricar” el sonido de su instrumento. En el caso de los pianistas, esta capacidad quizás no se trabaja con la misma intensidad a lo largo de la formación de los pianistas, dado que el sonido “está” ya en el instrumento –aunque dependa en gran medida de la forma de tocar–, pero puede ser uno de los aspectos que determinen si vas a ser un buen o mal pianista acompañante ya que los instrumentistas solistas no necesitan prestar atención a otros elementos que no sean la calidad del sonido emitido.

En relación a los pianistas y la capacidad de escuchar, Moore apunta:

Hay dos cosas de vital importancia que un pianista tiene para aprender si desea ser un pianista solista o un acompañante. Lo primero es aprender a escucharse a sí mismo y lo segundo es lo mismo. [...] Nosotros, los pianistas, no siempre somos tan cuidadosos: vemos las notas sonrientes frente a nosotros y las golpeamos; no nos preocupamos por la entonación, nadie puede acusarnos de tocar desafinados, así que lo dejamos así, olvidando lo que el violinista nos puede decir, que nuestro bello instrumento también puede sonar feo³⁶.

³⁵ “Cuando descubrí la ópera me metí de lleno en ella, principalmente los idiomas y su fonética. En muchas ocasiones ayudo en las óperas a trabajar la pronunciación del ruso a coristas y solistas, y al igual que yo lo hago, escuchar a tus compañeros en otros idiomas es fundamental para educar tu oído”. Apéndice. Entrevista a Ludmila Orlov, p. 14.

³⁶ “There are two things of the most vital importance that a pianist has to learn whether he wishes to be a solo pianist or an accompanist. The first thing is to learn to listen to himself and the second is the same. [...] We pianists are not always so careful: we see the notes grinning in front of us and we just slap them

El dominio de la escucha, tanto de su interpretación como del instrumento o cantante que acompaña, es imprescindible para acompañar bien, reaccionando ante cualquier eventualidad que suceda al cantante, y para conseguir una mayor calidad de sonido, permitiendo a los instrumentistas realizar grandes interpretaciones del repertorio.

Otro punto en común entre maestros repetidores y repertoristas es el empleo de partituras de diverso origen, es decir, no sólo pensadas y escritas para el piano y la voz, sino también reducciones y arreglos de partituras pensadas y escritas para la orquesta o para diversos grupos instrumentales que, en su labor de ensayo o de interpretación en concierto con el cantante vocal, tiene que abordar desde el piano. En estos casos es fundamental tener en cuenta el tipo de articulación pianística adecuada en cada caso. Tanto en uno como en otro caso, los tipos de articulación encaminados a facilitar y ayudar a la marcha de la melodía solista, asemejar el toque del piano al sonido de los instrumentos de la orquesta, así como conseguir la unidad entre melodía y acompañamiento, deben ser tenidos en cuenta a la hora de acompañar.

Algunos de estos aspectos son nombrados por Moore a través de pequeños ejemplos. Entre ellos cabe destacar: el control de ataque en los acompañamientos a base de acordes, en donde el uso del doble escape del piano es realmente útil y donde recomienda al pianista evitar el ataque percusivo, con el fin de no entorpecer el correcto fraseo de la melodía solista.

La diferente articulación de un mismo motivo musical (*stacatto*, *legato*, uso de pedal) es fundamental tanto por la interpretación correcta del texto, como por la riqueza tímbrica que se proporciona a la obra. Moore se detiene más sobre la práctica del *legato*, ya que en el piano no existe la posibilidad de un *legato* perfecto. Para ello propone que el pianista se concentre y trabaje sobre la actividad digital y no emplee el pedal de resonancia por sistema, ya que la finalidad de dicho pedal, en líneas generales, tiene un carácter tímbrico.

Los otros aspectos a los que Moore presta especial atención son intensidad, dinámica y agógica. Obviamente todas las indicaciones del compositor deben ser respetadas, siempre tras una reflexión previa; asimismo, deberemos preocuparnos también de

down; we have no worry about intonation, nobody can accuse us of playing out of our tune, and so we leave it at that forgetting what the violinist could tell us, that our fine instrument can still be made to sound ugly". MOORE: *The unashamed accompanist...*, p. 36.

utilizar las ediciones adecuadas, realizadas con criterios adecuados de fidelidad al original. Ahora bien, la intensidad con la que se realizan los matices en el repertorio solista no debe ser la misma que en el caso del uso del piano como instrumento acompañante, ya que siempre hay que tener en cuenta las posibilidades del solista. Aspectos como la respiración del cantante o el *fiato* son también determinantes a la hora de decidir el *tempo* de la obra³⁷.

Si nos centrásemos en las principales cualidades o características que debe presentar un maestro repetidor, además de las anteriormente citadas, podríamos hablar de cuatro aspectos fundamentales según Jenna Simeonov. El primero de ellos y quizá el más importante, sería el ritmo. Es verdad que el ritmo es un parámetro fundamental en la música, pero en el caso de los solistas o de los repertoristas, quizá pueda ser más libre, al no depender de otros factores. Simeonov considera el ritmo como la base de un buen repetidor:

Los pianistas siempre prestarán atención al ritmo; han sido entrenados bien para hacerlo. Los pianistas que tienen poca experiencia tocando con directores o conjuntos de cámara, en realidad tienen mucho que aprender acerca de tener en cuenta la verdadera precisión rítmica; cuando tocas una reducción orquestal, la tarea puede ser una experiencia completamente distinta³⁸.

La convivencia entre director y pianista durante la formación del segundo es poco habitual y es una barrera a romper a la hora de ejercer como maestro repetidor. Además de seguir la batuta, hay que tener en cuenta que las reducciones orquestales, muchas veces no presentan una escritura idiomática para el instrumento y la intención de tocar todo lo que está escrito puede entorpecer el ensayo. En este sentido, Simeonov añade:

el *tempo* del director será idiomático para los violines o las flautas o cualquier instrumento que realmente toque estos pasajes; puede ser demasiado rápido incluso para el mejor pianista, pero a nadie le importa. Tu trabajo es hacerlo funcionar; en lugar de repetir notas que solo que sólo valen el 50% del tiempo, confórmate con una figura más fácil como las

³⁷ MOORE, G. *The unashamed accompanist...*, pp. 38- 42.

³⁸ “Pianists will always pay attention to rhythm; they’ve been trained well to do so. Pianists who have little experience playing with conductors or chamber ensembles actually have lots to learn about being accountable for true rhythmic accuracy; when you’re playing an orchestral reduction, the task can be another experience altogether”. *Schmopera.com*, 2015. <<https://www.schmopera.com/star-repetiteur-there-is-such-a-thing/>> (última visita 30/6/2020).

octavas rotas. No será exactamente lo que está escrito, pero, francamente, tampoco lo es el temperamento igual del piano³⁹.

En dichas situaciones, en las que el *tempo* sea excesivamente rápido o la escritura de la reducción para piano muy complicada, el repetidor debe contar con una serie de recursos de carácter rítmico, para poder resolver el pasaje de forma musical sin interrumpir la marcha del mismo.

El segundo elemento a tener en cuenta por la autora sería el bajo armónico. Además de algunos motivos escritos para algunos instrumentos en la orquesta, la armonía también es un referente para los cantantes:

Así como el repetidor reducirá los desafíos rítmicos para mantener un ritmo constante, lo mismo debe hacerse con la armonía. Si hay una sección que es locamente rápida, o armónicamente extraña, el mejor uso de tu tiempo de estudio lo pasarás buscando la progresión de acordes a gran escala (piensa en el análisis Shenkeriano) [...] Las notas del bajo valen mucho más. Nuevamente, mantendrás el ritmo, pero también ofrecerás información clara y relevante a los cantantes. [...] sabrán que están apoyados armónicamente⁴⁰.

La autora se refiere en concreto al análisis shenkeriano, como una herramienta posible que ayude al intérprete a mejorar la lectura a primera vista y a lograr una visión significativamente analítica de la partitura: no se trata sólo de saber qué estructuras armónicas hay en la obra, sino cuáles son las significativas, las nucleares sobre las que desarrolla la pieza, y hacer que éstas estén presentes tanto en cuanto al bajo armónico como a la direccionalidad de las otras voces. Por eso, es necesario realizar un trabajo de

³⁹ “conductor’s *tempo* will be idiomatic to the violins or the flutes or whatever instrument is really playing these passages; it may be too fast for even the best pianist, but no one cares. Your job is to make it work; instead of repeated notes that only come out 50% of the time, settle for an easier figure like broken octaves. It won’t be exactly what’s written, but frankly, neither is the piano’s equal-temperament”. Schmopera.com, 2015. <<https://www.schmopera.com/star-repetiteur-there-is-such-a-thing/>>. (última visita 30/6/2020).

⁴⁰ “Just as the *répétiteur* will pare down rhythmic challenges in order to keep a steady *tempo*, the same has to be done with harmony. If there’s a section that’s crazy fast, or harmonically bizarre, the best use of your practice time is spent finding the large-scale chord progression (think Shenkerian analysis) [...] those bass notes are worth much more. Again, you’ll stay in *tempo*, but you’ll also be delivering clear and relevant information to the singers. [...] but they’ll know when they’re harmonically grounded”. Schmopera.com, 2015. <<https://www.schmopera.com/star-repetiteur-there-is-such-a-thing/>> (última visita 30/6/2020).

análisis sobre la partitura para poder desarrollar esta destreza y ejecutarla con rapidez tanto en las etapas de estudio como en los ensayos con director.

El tercer punto a destacar sería el dominio de la obra y de la versión que se está ensayando. Además del ritmo a la hora de tocar, el ritmo de ensayo es muy importante y durante los ensayos, sobre todo de escena, se realizan numerosas paradas para repetir algo o dar indicaciones nuevas. Si al tiempo que se pierde en ocasiones, se le suma la búsqueda del punto de la partitura donde el pianista pueda volver a empezar, al final de la jornada se pueden perder muchos minutos de valioso tiempo.

Para evitar esto, Simeonov propone que “el pianista tenga en cuenta estos puntos de control y anticipe cuándo se usen nuevamente”⁴¹, generando así una natural flexibilidad musical. Cuando habla de puntos de control, la autora se refiere principalmente a los números de ensayo, números de compás o inicios representativos de frases dentro de un número musical. Si el maestro musical o de escena han detenido la música en un determinado punto y consideran necesario volver a repetir, es muy útil y de agradecer que el maestro repetidor no espere la indicación del director, sino que tome la iniciativa e inicie el pasaje en un lugar lógico respecto a lo que se está ensayando.

Finalmente, Simeonov, sitúa en último lugar la capacidad del pianista para facilitar o recordar al cantante el inicio de algún pasaje o la afinación concreta de una nota durante los ensayos de escena:

Cuando se añade música en un ensayo de puesta en escena, la mayoría de los cantantes necesitan recordar su nota inicial. [...] Si comienzan *a cappella*, ofréceles la nota en cuatro octavas; es mucho más fácil de escuchar, por la ciencia acústica. Si hay armonía, toca el acorde tal como está escrito, luego agrega su nota al final, en voz alta. Los ensayos de puesta en escena no son tiempo para probar la memoria del cantante. Solo sé útil⁴².

⁴¹ “The pianist to keep these checkpoints in mind and anticipate when they’ll be used again.» *Schmopera.com*, 2015. <<https://www.schmopera.com/star-repetiteur-there-is-such-a-thing/>> (última visita 30/6/2020).

⁴² “When the music picks back up in a staging rehearsal, most singers need to be reminded of their starting pitch. [...] If they’re starting *a cappella*, offer them the note in four octaves; it’s much easier to hear, because acoustic science. If there’s harmony underneath the singer, play the chord as written, then add their note last, and loudly. Staging rehearsals are no time for testing the singer’s pitch memory. Just be helpful”. *Schmopera.com*, 26-06-2015. <<https://www.schmopera.com/star-repetiteur-there-is-such-a-thing/>> (última visita 6/6/2020).

Una vez más, la función del maestro repetidor es la de facilitar el ensayo, desde la sombra sin entorpecer su trascurso, tanto desde el punto de vista musical como escénico.

Existen algunas otras actividades, que podrían ser complementarias o secundarias, dentro de las funciones del maestro repetidor y que podrían convivir con las del maestro repertorista. Por ejemplo, una vez que entra la orquesta a los ensayos de conjunto, el maestro repetidor no abandona la producción, continúa trabajando como uno de los asistentes del director musical. A partir de ese momento, en caso de que el director lo requiera, puede hacer apreciaciones sobre los balances entre orquesta y cantantes, proyección del sonido... Emerge, además, entonces, su labor de *vocal coaching*, ya que, una vez fuera de escenario, es común ver a los maestros repetidores pasando indicaciones a los cantantes sobre aspectos vocales que, bien por estar concentrados en la escena o por falta de planificación, no funcionan sobre el escenario y es necesario modificar.

Como se puede observar, la labor de estos pianistas acompañantes es más que compleja y requiere de muchas horas de estudio tanto en el piano, como fuera de él. El dominio que debe tener de la obra el maestro repetidor debe ser total desde el primer minuto de los ensayos. Un gran conocimiento de la obra, permite una mayor ductilidad a la hora de aplicar las diferentes ideas que plantea el director musical. Todos los maestros repetidores, habituales en la Ópera de Oviedo y entrevistados para este trabajo, coinciden en lo mismo: la relación repetidor-director, es fundamental. De hecho, la mayoría de los directores orquestales reconocen la labor del maestro repetidor. Como bien dice Borja Mariño, el pianista repetidor es el instrumento que tiene el director para plasmar sus ideas en los ensayos hasta que entra la orquesta. A través de sus gestos, el pianista debe expresar lo que el director tiene en su cabeza, aunque también el pianista pueda proponer ideas⁴³.

Cada maestro tiene un hábito de trabajo; por ejemplo, el maestro Corado Rovaris, según afirma Husan Park, tiende a reunirse antes del ensayo con el pianista para indicarle su versión y así no perder tiempo en el ensayo⁴⁴ mientras que Ludmila Orlova, comenta que se nota cuando un director tiene una gran experiencia detrás ya que es

⁴³ Ideas expuestas por Borja Mariño. Apéndice. Entrevista a Borja Mariño, pp. 9-10.

⁴⁴ Ideas expuestas por Husan Park. Apéndice. Entrevista a Husan Park, p. 4.

consciente de las diferentes complejidades que presenta la partitura para el pianista y, a través de sus gestos, puede ayudar a que la interpretación pianística sea más llevadera⁴⁵.

Estos tres pianistas, junto a Mario Álvarez Blanco, conforman la plantilla habitual de maestros repetidores de la Ópera de Oviedo. Al igual que en la mayoría de teatros de España, a excepción del Teatro Real y del Liceu, las temporadas de ópera no cuentan con una plantilla fija de maestros repetidores, sino que son invitados temporada tras temporada para realizar una o dos producciones.

A continuación, trataremos este tema y veremos cómo, a pesar de que el inicio en este ámbito de cada uno es distinto, la metodología y forma de estudiar y abordar una obra nueva es prácticamente la misma, siguiendo una serie de pasos necesarios para dominar los ámbitos previamente comentados.

2. La situación actual del maestro repetidor: profesión y formación

Cuando un alumno de conservatorio comienza a realizar sus estudios de piano, no es consciente de las numerosas opciones y salidas profesionales que existen relacionadas con dicho instrumento. Desde jóvenes, son formados y presionados en torno al repertorio solista, sin analizar las múltiples dificultades existentes para poder desarrollar una carrera en este campo de cara a poder vivir como concertista.

Muchas de las asignaturas consideradas en el currículo formativo actual del instrumentista como secundarias –música de cámara, acompañamiento, repentización, reducción de partituras, análisis musical, armonía–, las que pueden resultar más atractivas o simplemente despertar cierta curiosidad al alumno permitiendo que amplíe repertorio y adquiera más destrezas de cara a enfrentarse a una partitura.

Sin embargo, a pesar de que muchos pedagogos e intérpretes abogan por dar un mayor peso a este tipo de asignaturas en las enseñanzas oficiales, cada vez son menos los centros que apoyan este enfoque educativo, reduciéndose a los conservatorios de grandes ciudades donde aún se mantiene cierta especialización en los títulos superiores, espacio en el que el alumno puede elegir ya entre prepararse para cultivar en su carrera profesional el repertorio solista, la música de cámara o convertirse pianista

⁴⁵ Ideas expuestas por Ludmila Orlova. Apéndice. Entrevista a Ludmila Orlova, p. 15.

acompañante. Esta última especialización del pianista como pianista acompañante o maestro repertorista permite formarse para acompañar a otro instrumento tanto en obras compuestas para instrumento solista y piano, como a través de reducciones instrumentales y orquestales.

Hay que reconocer que muchas de las destrezas empleadas por los maestros repetidores de teatro, son comunes a las de los pianistas acompañantes de canto. Sobre estos aspectos, son muchos los teóricos como Thompson y Lehmann⁴⁶ o Galera y Tejada⁴⁷, que desde el campo de la didáctica y de la psicología cognitiva han elaborado distintas publicaciones donde se reflexiona sobre la lectura musical, la lectura a primera vista, la repentización y la audición, ofreciendo pautas de aprendizaje que podrían ser aplicadas en la formación de los instrumentistas que tuvieran que formarse como acompañantes. En nuestro país, como comentaremos, este tipo de formación y herramientas de trabajo se obtiene, en muchas ocasiones, a través de cursos de postgrado en los que se trabaja principalmente la forma lied o el acompañamiento vocal, pero siempre desde el punto de vista del pianista acompañante. De hecho, Luis Vallés Grau, pianista acompañante en el Conservatorio Profesional “Mosén Francesc Peñarroja” del Valle de Uxó (Valencia), que ha estudiado la formación del pianista acompañante, afirma al respecto que.

hasta la fecha nunca ha habido ningún problema en que un pianista acompañe sin haber recibido formación específica para ello. El pianista acompañante que ejerce como tal en España o bien se ha formado de manera autodidacta o bien lo ha hecho en el extranjero⁴⁸

En otros países europeos o Norteamérica encontramos la posibilidad de que los alumnos de piano se formen en el “arte” de la correpetición. Aunque cada vez son más las escuelas especializadas como la International Opera Academy de Gante⁴⁹, que forma a pianistas para desempeñar estas labores, sigue existiendo la posibilidad de

⁴⁶ Nos referimos al texto de Sam Thompson & Andreas C. Lehmann: “Strategies for sight-reading and improvising music”, capítulo 8 de la miscelánea *Music Excellence. Strategies and technics to enhance performances*. A. Williamon (ed.). Oxford University Press, 2004, pp. 143-159.

⁴⁷ María del Mar Galera Núñez y Jesús Tejada Giménez: “Lectura musical y procesos cognitivos implicados”, LEEME: Lista Electrónica Europea de la Música en la Educación, 2012, nº 29, pp. 59-82.

⁴⁸ Luis Vallés Grau: “El acompañamiento al piano (II)”. *Artseduca, Revista electrónica de investigación en las Artes*, nº 3, 2012, Universidad Jaime I, pp. 18-29. Está disponible en abierto *online*: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4016896>> (último acceso: 13-07-2020).

⁴⁹ La página web de la International Opera Academy, IOA de Gante es: <https://ioacademy.be/>

especializarse en este campo en alguno de los más prestigiosos conservatorios superiores de centro Europa, como el Conservatorio Estatal de Viena, centro en el que se ha formado Husan Park, una de las pianistas que hemos entrevistados. En estos centros, los maestros repetidores se forman dentro de los departamentos de dirección ya que, como antes hemos mencionado, la correpetición es una de las especialidades existentes dentro de la práctica pianística. Y es que, tiene profundo sentido situar esta especialidad dentro del campo de la dirección ya que, además de colaborar constantemente con directores dentro de los teatros, los maestros repetidores, en caso de ausencia del director, deben cubrir sus funciones para no interrumpir la buena marcha de los ensayos.

La necesidad de formarse en el extranjero debido a la inexistencia de este tipo de estudios en nuestro país es habitual entre los principales repetidores de los teatros españoles, como en el caso de una de las maestras repetidoras del Teatro Real, Bayer (2012):

Después de unos años de carrera como profesora en la universidad, me apunté a un concurso para estudiar repetición en el “American Institute of Musical Studies” en Graz, Austria. Fui elegida y gané el primer premio, una beca importante. Fue un programa para cantantes de ópera que querían hacer audiciones en teatros de ópera en Europa, y para repetidores de ópera y recitalistas de *lied*, y en conjunto un curso intensivo de alemán. Fue una experiencia clave para mí. ¡Qué fascinante aprender cómo preparar una partitura de canto y piano de una ópera e intentar ser una orquesta!⁵⁰.

A pesar de tratarse de un oficio con años de antigüedad, ya que desde hace varios siglos, es necesaria su participación en los ensayos de música escénica, sigue sin existir en nuestro país una formación específica para esta profesión. Por esta razón y por el poco reconocimiento que tienen estos profesionales, se plantea este trabajo con el fin de visibilizar esta profesión y poner de manifiesto algunas carencias importantes de nuestro sistema educativo desde la realidad de pianista que ya están desarrollando una carrera como maestros repetidores.

⁵⁰ Patricia Bayer: “El maestro repetidor”. *Melomanodigital.com*, 26-3-2012. <<https://www.melomanodigital.com/el-maestro-repetidor/>> (última visita 13/07/2020)

2.1. La realidad del oficio del maestro repetidor en una temporada de ópera: inserción laboral, ensayos, estudio de la obra

Desde el punto de vista laboral, la figura de los maestros repetidores en nuestro país es la de instrumentistas autónomos –*freelance*, utilizando el término que se impone en el mercado internacional– que son contratados por las distintas temporadas de ópera para suplir la necesidad de un pianista en sus ensayos. Sólo algunos de los teatros estatales, como el Teatro Real, cuentan con maestros repetidores fijos en plantilla, caso de Patricia Barton, primera maestra repetidora del Teatro Real. Este teatro tiene una amplia plantilla que le permite establecer, incluso, la necesaria diferencia entre los maestros repertoristas y los pianistas acompañantes del coro, como aclara Barton: “Somos tres maestros repetidores en plantilla y dos pianistas acompañantes del coro. De hecho, en la mayoría de los teatros europeos y americanos que conozco, es más común ver como fijos a los pianistas del coro y no a los repetidores del teatro”⁵¹. La razón, sin duda, es que los ensayos del coro se prolongan casi durante la totalidad del año, tanto en temporada como fuera de ella.

En el caso de la Ópera de Oviedo, Mario Álvarez desarrolla esta función de pianista de ensayo del coro desde 1989⁵². Sin embargo, en más de una ocasión ha tenido que desarrollar la labor de repetidor ya que las posibilidades económicas y logísticas de una temporada de tamaño medio, como la de la Ópera de Oviedo, son muy diferentes a las de los grandes teatros como el Real, el Liceo o el Palau de les Arts.

Los maestros repetidores autónomos o *freelance* cuentan con una agenda y un horario variable en función a la carga laboral; sin embargo, la situación de los repetidores que forman parte de la plantilla de un teatro o auditorio es muy diferente, como bien aclara Barton en la entrevista que le hemos realizado:

El pianista fijo es responsable de toda la temporada y cumple un horario de “empresa”, es decir, yo tengo mi mes de vacaciones al año y hago mi jornada laboral. En el caso de los *freelances* su volumen de trabajo va en función a su contratación por lo que todo es más relativo. En mi caso, debo hacer una jornada de 7 horas y media diarias. En caso de que un día se hagan 10 horas de ensayo, otro día se hacen 5. Por otro lado, la vida del *freelance*, es más intensa, ya que suelen estar fuera de su ciudad y hacen más vida con la compañía. En

⁵¹ Entrevista a Patricia Burton. Apéndice, p. 25.

⁵² *Vid.* Apéndice. Entrevista a Mario Álvarez, p. 18.

nuestro caso, los maestros que estamos fijos, procuramos administrar la energía para toda la temporada, por lo que, una vez acabada la jornada, te vas a tu casa⁵³.

Como he señalado anteriormente, a las jornadas de ensayo, hay que añadir el tiempo de estudio y quizá, los maestros repetidores fijos lo tengan más fácil. En el caso del Teatro Real “el tiempo máximo de ensayo al día es de 6 horas –según nos ha indicado Barton–, por lo que el tiempo restante lo aprovechamos para nuestro estudio. En el caso del Teatro Real, cada pianista tiene su lugar de estudio”⁵⁴. Hay que tener en cuenta, que el equipo de maestros repetidores está formado por tres pianistas y que es muy rara la ocasión en la que coincidan más de dos producciones al mismo tiempo dentro del teatro por lo que, la rotación entre dichos pianistas, les permite disponer, en muchas ocasiones, de más tiempo de estudio.

Sin embargo, en el caso de los pianistas autónomos, la planificación previa del estudio es fundamental ya que, en muchas ocasiones, no existe apenas tiempo entre una producción y otra, llegando incluso a desarrollarse en diferentes teatros. Además, hay que añadir, que, debido a las limitaciones económicas, en muchas temporadas, la duración del periodo de ensayos tiende a ser cada vez más breve, condensándose en menos días y más horas de ensayo por día.

En el documento de la Figura 7 se puede observar un ejemplo de jornada de ensayos del montaje de la ópera *Rinaldo* de Haendel, en la Ópera de Oviedo, con los maestros Zapico y Orlova, dos de los profesionales a los que hemos entrevistado en este trabajo. La tablilla recoge una jornada desarrollada todavía en una sala de ensayos ya que, cuando se sube al escenario del teatro y entra la orquesta, los horarios tienden a variar, llegando incluso a finalizar a las doce de la noche, debido a necesidades logísticas.

⁵³ Apéndice. Entrevista a Patricia Burton, p. 25.

⁵⁴ *Vid.* Apéndice. Entrevista a Patricia Burton, p. 25.

RINALDO

Sábado, 21 de Septiembre 2019

ENSAYO MUSICAL/MUSICAL REHEARSAL 11:00-14:00h. – SALA CAMCO

11'00h - 11'50h. **Armida** (Sra. Romeu) nº8, 10, 22, 26, 27 y 28.

11'50h - 12'00h. **Mago Cristiano** (Sr. San Martín) nº30.

12'00h - 12'15h. **3 Sirenas/Mermaids** (Sras. Ruiten, Romeu y Martín) nº19.

12'15h - 12'30h. **Rinaldo** (Sra. Genaux) y **Almirena** (Sra. Ruiten) nº12.

12'30h - 12'50h. **PAUSA.**

12'50h - 13'00h. **Rinaldo** (Sra. Genaux) y **Armida** (Sra. Romeu) nº24.

13'00h - 14'00h. **Rinaldo** (Sra. Genaux) nº3, 15, 17, 20, 14, 25 y 38

Maestros: Zapico, Orlova, Gamón, Maiguel y Estany.

ENSAYO MUSICAL/MUSICAL REHEARSAL 16:00-19:00h. – SALA CAMCO

16'00h - 16'40h. **Eustazio** (Sr. Enticknap) nº4, 18, 16 y 36.

16'40h - 17'30h. **Argante** (Sr. Brook) nº5, 7, 23, y 34.

17'15h. + **Armida** (Sra. Romeu) nº34.

17'30h - 17'50h. **PAUSA.**

17'50h - 18'20h. **Goffredo** (Sra. Gardina) nº1, 6 y 21.

18'20h - 19'00h. **Almirena** (Sra. Ruiten) nº11, 2, 22 y 35.

Maestros: Zapico, Orlova, Gamón, Maiguel y Estany.

Imagen 8. Tablilla de ensayos del 21-9-2019, de la ópera *Rinaldo*.

Ópera de Oviedo, Temporada LXXII (2019-20).

Esta reducción e intensificación de los tiempos de ensayo, obliga a la optimización máxima del estudio, por parte del pianista, que debe ser extrema y aunque el orden de factores puede variar ligeramente, los entrevistados suelen desarrollar la misma metodología. Así, en el caso de que se trate de una ópera de repertorio, ya interpretada, todos reconocen que, si el estudio en el pasado fue bueno, se recuerda casi en su totalidad. Barton comenta que en algunas óperas que conoce muy bien, antes de volver a

abrir la partitura, ya sabe dónde están los pasajes complejos, dónde hay que repasar el texto, la escena...⁵⁵. Alcanzar este dominio de una obra “permite conocerla más a fondo”⁵⁶, empleando distintas técnicas de estudio “con una mayor versatilidad [...] llevando los *tempi* al extremo para resolver cualquier contratiempo”⁵⁷. Sin embargo, cuando la obra es nueva, hay que tener en cuenta muchos más factores, planteando cada uno de los entrevistados diferentes ejercicios o metodologías que puedan ayudar a adquirir un conocimiento completo de la obra. Mariño y Álvarez abogan por una lectura rápida de la obra con el fin de detectar ya en la lectura a vista los pasajes complicados, mientras que Park prefiere dividir la obra en partes y hacer una lectura en profundidad desde el principio⁵⁸.

Todos los entrevistados consideran fundamental la escucha de la obra en versión orquestal. Mariño busca en esta escucha la detección e interiorización de los diferentes timbres presentes en la orquestación mientras que Patricia Barton, realiza esta audición con la reducción de canto y piano, delimitando los principales motivos y analizando cuáles serán las partes más complejas a nivel pianístico.⁵⁹

El otro ámbito de trabajo fundamental sobre el que ya se ha hecho mención previamente, y en el que todos coinciden, es el trabajo de estudio sobre texto, tanto desde un punto de vista fonético como literario y dramático. Orlova añade a la lectura del texto y del libreto, la lectura de otras obras literarias relacionadas con la historia de la ópera objeto de estudio, tanto en lo relativo a su argumento como al contexto en el que fue concebida. A este análisis literario, Patricia Barton añade la necesidad de conocer las diferentes escenas de la obra, ya que es un recurso imprescindible a la hora de seguir sin problemas los ensayos de escena⁶⁰.

Patricia Bayer, en sus recuerdos del curso de formación que realizó, tras años como pianista de cámara en EEUU, en el *American Institute of Musical Studies* en Graz (Austria), resume de forma perfecta los dos ámbitos fundamentales de atención en el

⁵⁵ Ideas expuestas por Patricia Burton. Apéndice, p. 25

⁵⁶ *Vid.* Apéndice. Entrevista a Ludmila Orlova, p. 15.

⁵⁷ *Vid.* Apéndice. Entrevista a Borja Mariño, p. 9.

⁵⁸ Ideas expuestas por Husan Park, Borja Mariño y Mario Álvarez. Apéndice, pp. 4, 9 y 20.

⁵⁹ Ideas expuestas por Borja Mariño y Patricia Burton. Apéndice, pp. 9 y 25.

⁶⁰ Ideas expuestas por Ludmila Orlova y Patricia Burton. Apéndice, pp. 15 y 25.

estudio de un pianista repertorista en los que hemos comprobado coinciden todos los pianistas que hemos entrevistados:

Me daba cuenta de que [...] para ser una buena acompañante de ópera no era suficiente ser solo una buena lectora de primera vista, tener una musicalidad innata, un entusiasmo por la música y un respeto por el mundo del cantante, o un repertorio de miles de arias (debido a mis años acompañando clases de canto). [...] tenía que concentrarme más en aprender la orquestación de cada ópera, y dominar el texto para poder encontrar cualquier página de música solo indicando la frase de texto y que, claro, ¡la ópera no es solo una serie de arias! Hay coros, hay ballets, hay dúos, hay quintetos, hay concertantes. Un repetidor no puede decir que conoce *La Traviata* porque conoce las arias de soprano, tenor y barítono, no la puede incluir en su lista de “repertorio”. Uno tiene que conocer la ópera desde la primera página hasta la última⁶¹.

Todos estos recursos y herramientas surgen tras años de experiencia en el campo del acompañamiento vocal, y desempeñando la labor de maestro repetidor en múltiples teatros, pues no era fácil hace más de veinte años conseguir esta formación en nuestro país.

3. La formación académica de un pianista repertorista

A excepción de Husan Park, quien es titulada por el Konservatorium der Stadt Wien (Austria), habiéndose formado como repertorista dentro del departamento de dirección, el resto de los pianistas entrevistados llegaron a los teatros prácticamente por casualidad. Park relata que ella no estudió con los alumnos de piano, sino que lo hizo “con los directores de orquesta y los compositores. De hecho, esta profesión era la antesala de los jóvenes directores. Era importante que tocases el piano y trabajases el repertorio de ópera con los maestros antes de pasar a ser director”⁶². Esta formación paralela a la dirección es fundamental y tiene gran lógica, teniendo en cuenta que la labor de los maestros repetidores está sujeta constantemente al movimiento de la batuta.

⁶¹ Patricia Bayer: “El maestro repetidor”. *Melomanodigital.com*, 26/03/2012. <<https://www.melomanodigital.com/el-maestro-repetidor/>> (última visita 13/07/2020)

⁶² *Vid.* Apéndice. Entrevista a Husan Park, p. 4.

El resto de entrevistados habían estado en contacto con la voz, tanto solista como coral, y las diferentes posibilidades que se les presentaron en relación a la ópera y sus ensayos, acabaron por determinar su futuro ligado al teatro⁶³.

Esta ausencia de preparación básica o fundamental en nuestros conservatorios obliga a que la formación tenga que ser adquirida a través de estudios de alta especialización, másteres, cursos de posgrado o la mera práctica del oficio de repertorista, como sucede en los casos de todos los pianistas que hemos entrevistados a excepción de Park.

En Europa, era más común en conservatorios o universidades del centro del continente a finales del siglo pasado. Sin embargo, y sin ningún tipo de explicación aparente, estas titulaciones han caído en desuso, pasando a formar parte de programas de postgrado de diversos talleres de “operastudio” o titulaciones de máster.

3.1. Posibilidades formativas en España

Como se ha comentado anteriormente, a día de hoy, no existe centro superior de música o conservatorio en España en el que se puedan cursar estudios de grado de piano para formarse como futuro maestro repetidor.

Luis Vallés Grau, pianista acompañante en el Conservatorio profesional de música “Mosén Francesc Peñarroja” del Valle de Uxó (Valencia), ha analizado las asignaturas de los diferentes planes de estudio del Grado de piano en las trece comunidades autónomas donde se imparte, destacando (Tabla 3) las que pueden estar relacionadas con una formación como pianista acompañante, ya no como repertorista, término que significativamente, no está ni citado en dichos planes de estudio.

	Improvisación y Acompañamiento	Repentización y transposición	Acompañamiento vocal, instr. y danza	Reducción de partituras	Repertorio con pianista acompañante	Música de cámara
Andalucía	3º y 4º ⁶⁴	1º y 2º	3º y 4º, sin Danza. Y en 2º: Lectura e interpretación de <i>lied</i>	3º	3º y 4º	1º a 4º
Aragón	1º y 2º ⁶⁵				3º y 4º	
Asturias	1º y 2º ⁶⁶			3º	3º y 4º	1º y 2º

⁶³ Ideas expuestas por Ludmila Orlova, Borja Mariño y Mario Álvarez. Apéndice, pp. 8, 14, 19. Véase, también, la entrevista a Bayer en *Melomanodigital.com*, 26/03/2012. <<https://www.melomanodigital.com/el-maestro-repetidor/>> (última visita 13/07/2020)

⁶⁴ La asignatura se llama “Creatividad e improvisación”.

⁶⁵ La asignatura es “Improvisación, acompañamiento y lectura”.

⁶⁶ La asignatura es sólo “Improvisación”, sin acompañamiento.

Castilla y León	3º (sin Acompto.)	1º				3º y 4º
Cataluña	1º y 4º					
C. Valenciana	2º y 3º		2º y 3º, sólo instrumental		3º	1º a 4º
Extremadura	1º y 2º	1 y 3º	3º y 4º, solo vocal		1º y 4º	1º a 4º
Galicia	1º y 2º	3º				1º a 4º
Baleares		2º, sólo Repentización				
Madrid	1º y 2º		3º			1º a 4º
Murcia	1º y 2º					
Navarra	1º y 2º	3º	4º, sólo vocal			1º a 4º
P. Vasco	1º y 2º	1º y 2º, sin Transposición				

Tabla 3. Asignaturas de los planes de estudio de grado en piano, que tienen relación con la formación de pianista como pianista acompañante.

Vallés Grau, en su tesis doctoral dedicada al análisis de la especialidad de pianista acompañante, recoge los tres itinerarios formativos posibles para un pianista en nuestro país (tabla 4), sin que en ningún momento aparezca en ellos –o en la tesis– mención alguna al maestro repertorista.

	Concertista	Pedagogo	Acompañante
Asignaturas comunes	Piano y las generales de cualquier especialidad instrumental		
Asignaturas propias	Interpretación	Pedagogía del piano	Música de cámara
	Música de cámara	Prácticas de profesorado	Pedagogía
	Repertorio pianístico	Psicología adaptada	-Características instrumentales, vocales y de la danza -Práctica del acompañamiento -Idiomas: alemán, francés e italiano. -Bajo cifrado -Repentización -Reducción de partituras -Transposición -Improvisación -Acompañamiento rítmico-melódico

Tabla 4. Comparación de los tres itinerarios formativos posibles ofertados en los estudios de piano de nuestro país⁶⁷.

En la actualidad, el Conservatorio Superior de Música de Madrid ofrece un Máster en Enseñanzas artísticas de Pianista acompañante y repertorista⁶⁸, pero no está orientado

⁶⁷ Luis Vallés Grau: *La especialidad de pianista acompañante en la titulación superior de música: una propuesta de currículum e integración en el sistema formativo español*. Tesis doctoral. Universitat Jaume I de Valencia, 2015, p. 43. <https://www.tdx.cat/handle/10803/319458#page=1> (último acceso: 17/07/2020)

para formarse como maestro repertorista, como se puede observar al analizar las asignaturas del mismo (tabla 4).

Módulo	Materia	Asignatura	ECTS	Distribución
Teórico	Investigación e Innovación musical	Metodología de la Investigación e Innovación musical	3	1º Semes.
Teórico Práctico	Repertorio e Influencias	Análisis del Repertorio	5	1º Semes.
Práctico	Improvisación y Acompañamiento	Improvisación aplicada al acompañamiento	4	Anual
		Reducción/Transporte	2	1º Semes.
	El piano como instrumento acompañante y de repertorio	Técnicas del acompañamiento de Danza	6	Anual
		Prácticas de acompañamiento de Danza	8	Anual
		Técnicas del acompañamiento de Canto	4	Anual
		Prácticas de acompañamiento de Canto	8	Anual
		Técnicas del acompañamiento de Instrumentos	4	Anual
		Prácticas de acompañamiento de Instrumentos	8	Anual
		Presencia escénica	3	2º Semes.
		TFM	TFM	TFM
Total			60	

Tabla 5. Plan de estudios del Máster de Pianista acompañante y Repertorista que se imparte en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid⁶⁹.

La única posibilidad actual para formarse en nuestro país como maestro repertorista, una vez finalizados los estudios superiores de piano, es acceder al programa que con ese fin ofrece el Centro de Perfeccionamiento Plácido Domingo del Palau de les Arts de Valencia, centro homologado para ofrecer cursos de postgrado. Desde el presente curso académico 2019-2020, se ha retomado la formación de pianistas, durante dos años, los cuales acceden a través de una audición y son formados tanto por cantantes como por maestros repetidores y repertoristas, en las “funciones del pianista repertorista, la preparación de programas, los idiomas aplicados al canto, la Técnica Alexander”⁷⁰, o la ayuda que la psicología puede prestar a esta profesión. Y todo esto, se hará de forma

⁶⁸ Rcsmm.eu. <<https://rcsmm.eu/master/masterrepertorista/?m=34&s=155>> (última visita 13/07/2020)

⁶⁹ *Memoria para la Evaluación del Máste en Enseñanzas artísticas en Pianista Acompañante y repertorista*. Conservatorio Superior de Música de Madrid, Mayo de 2017, revisada en 2018, p. 44. <https://www.comunidad.madrid/sites/default/files/doc/educacion/eas_rc_memoria_pianista_acomp.pdf> (última visita: 16/07/2020).

⁷⁰ “Centre de Perfeccionament Plácido Domingo. Palau de Les Arts Reina Sofia, Valencia. Maestreo repertorista” Lesarts.com, 15/05/2019. <<https://www.lesarts.com/wp-content/uploads/2019/05/audiciones-pianistas-esp%C3%B1ol.pdf>> (última visita 13/07/2020).

teórico-práctica, profundizando “en el repertorio lírico y/o sinfónico que se le asignará” y a través de la “participación/colaboración en producciones de la temporada”⁷¹.

Los maestros repertoristas recibirán enseñanzas de docentes cualificados, asistirán a encuentros con directores de orquesta, directores de escena, cantantes y otros artistas y profesionales que participen en las producciones y eventos de la temporada en curso del Palau de les Arts Reina Sofía. Además, se impartirán clases magistrales con artistas de prestigio internacional, como Roger Vignoles, y compartirán la experiencia con los repertoristas del Departamento Musical del Palau de les Arts⁷²

Sin embargo, y a pesar de que la prueba de acceso tenga unas fases con un repertorio del canon operístico –final del Acto II de *Le nozze di Figaro* o *La Bohème*, desde el inicio de la obra a la entrada de Benoit, y la presentación de la rosa del acto II de *Der Rosenkavalier*–, y tres *lieder* –“Spring Waters” de Rachmaninoff, “Von ewiger Liebe” de Brahms y “I hear an army” de Barber–, la dedicación del programa al desempeño de la labor de un repetidor no es del todo exacta, pues las prácticas que se plantean son actividades como pianista acompañante más que como maestro repertorista. Al final de cada curso académico, el pianista acaba conociendo el repertorio a través del acompañamiento de clases magistrales –*master classes*– o la preparación de recitales ya que, según la programación anual de dicho teatro, los cantantes y pianistas hacen colaboraciones con las producciones, pero no están en constante contacto con los ensayos de dicha temporada⁷³.

Otra posibilidad formativa es la ofrecida en los talleres de ópera u *Opera studios*. En España, actualmente, el más importante, vinculado a la Ópera de Tenerife⁷⁴, es el *Opera [E]studio*, un curso de una duración aproximada de dos meses, en el que se prepara la producción que dará lugar al inicio de la siguiente temporada tinerfeña. Lamentablemente, solo admite cantantes, siendo los maestros repetidores profesionales

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² “Centre de Perfeccionament Plácido Domingo. Palau de Les Arts Reina Sofía, Valencia. Maestreo repertorista” Lesarts.com, 15/05/2019. <<https://www.lesarts.com/wp-content/uploads/2019/05/audiciones-pianistas-espa%C3%B1ol.pdf>> (última visita 13/07/2020).

⁷³ “Los pianistas deberán participar obligatoriamente en la actividad didáctica y artística del Centre Plácido Domingo y podrán participar, de forma activa o pasiva, en las producciones de la temporada del Palau de les Arts o en espectáculos externos que formen parte de la actividad del Teatro”. *Ibidem*.

⁷⁴ Anuncio del *Opera [E]studio* del 2020. <https://auditoriodetenerife.com/es/opera-tenerife/educacion-y-formacion/opera-estudio> (Último acceso, 15/7/2020).

que trabajan en la Ópera de Tenerife quienes desarrollan las labores de acompañamiento al piano.

3.2. Posibilidades formativas en el resto de Europa

Vallés Grau ofrece un panorama internacional, tratando de recoger los principales centros formativos donde es posible formarse como pianista acompañante (tabla 6), pero no hace mención en sus trabajos sobre la labor del maestro repetidor.

Elección curricular.	Países donde se estudia.
Estudio del acompañamiento pianístico como una asignatura dentro del plan de estudios de piano.	<i>Nueva Zelanda, América del Sur, Canadá.</i>
Estudio del acompañamiento pianístico como una ramificación de estudio en tercer curso de los estudios del título de Grado de piano dando a elegir el acompañamiento vocal.	<i>Italia, Portugal, Rusia (en el caso del Conservatorio de San Petersburgo) y Ucrania.</i>
Estudio del acompañamiento una vez finalizados los estudios de Grado de piano, es decir, como Máster o Postgrados.	<i>Austria, Alemania (en el caso de la Escuela Superior de Múnich), Rusia (en el caso del Conservatorio de Moscú), Suiza, Dinamarca, Bélgica e Inglaterra. Australia (Melbourne), Israel, Corea del Sur, Canadá (Toronto).</i>
Estudio del acompañamiento pianístico como una especialidad más dentro de los títulos de Grado del centro de educación artística superior.	<i>Finlandia, Suecia, Francia y Alemania (en el caso de la Escuela Superior de Berlín). Sudáfrica, Australia (Sydney), Líbano, Taiwan, EEUU.</i>

Tabla 6. Tabla elaborada por Luis Vallés Grau, sobre la posible elección de asignaturas o titulaciones para formarse como pianista acompañante⁷⁵.

Aunque, dado el grado de especialización, no son estudios masivos, al igual que sucede en España, en el resto de Europa, existen también másteres y programas formativos de postgrado dentro de los conservatorios o universidades, dependiendo del país. La Hochschule für Musik und Tanz Köln, oferta un máster desde el año 2016 en *vocal coaching* dentro del departamento de canto y teatro musical.

El objetivo del programa de postgrado es proporcionar una cualificación excelente para aquellos que buscan trabajar como *répétiteurs* en ópera y teatro musical. Los estudiantes trabajan con los directores musicales Kenneth Duryea, el Prof. Herbert Görtz, Raimund Laufen y el Prof. Stephan E. Wehr, cada uno de los cuales comenzó como *répétiteur* solista y *coach* [...] Los estudiantes obtendrán experiencia práctica no solo a través de las producciones de ópera de la Universidad en Colonia y Aquisgrán [Aachen], sino también

⁷⁵ Luis Vallés Grau: “El acompañamiento al piano (III)”. *ARTSeduca*, nº 4, 2013, pp. 16-31. Anexo, s. p. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4182385> (último acceso: 15/07/2020).

en teatros asociados con la Hochschule für Musik und Tanz Köln (en Aquisgrán, Bonn, Gelsenkirchen, Colonia y Krefeld-Mönchengladbach)⁷⁶.

Aunque el nombre del título es *Opera coaching*, término que puede dar lugar a confusión ya que la labor de *coach* se encuentra más próxima a la de los maestros repertoristas que a los repetidores, la finalidad del curso, en este caso, sí persigue formar maestros repetidores profesionales.

La Universität für Musik und Darstellenden Kunst de Viena ofrece formación de Grado en Dirección, con un “Major” –una especialización– en *Opera Correpetition Opernkorrepetition*, en alemán–, que pretende formar a los maestros repetidores para poder

tocar la parte de la orquesta en el piano en ensayos de escena y conjunto, así como estudiar y ensayar las partes vocales con los solistas. Además, los repetidores realizarán el continuo en el clave en los recitativos y en grupos orquestales, y –dependiendo de sus habilidades–, dirigirán música escénica en algunas representaciones⁷⁷.

Otro importante conservatorio de Europa que cuenta con un programa de máster relacionado con la formación de maestros repetidores profesionales es el Conservatorium van Amsterdam, donde “los estudiantes aprenden a trabajar en una amplia variedad de campos, como la repetición en teatros de ópera, coros, concursos y dentro de centros educativos”⁷⁸. Hay que tener en cuenta que, además de los ensayos

⁷⁶ “The aim of the degree programme is to provide an excellent qualification for those who are looking to work as *répétiteurs* in opera and musical theatre. The students have access to four highly experienced musical directors in Kenneth Duryea, Prof. Herbert Görtz, Raimund Laufen and Prof. Stephan E. Wehr, each of whom started out as solo *répétiteurs* and coaching directors [...] Students will gain practical experience not only through the University’s own opera productions in both Cologne and Aachen, but also in theatres associated with the Hochschule für Musik und Tanz Köln (in Aachen, Bonn, Gelsenkirchen, Cologne and Krefeld-Mönchengladbach)” *hfmt-koeln.de* <<https://www.hfmt-koeln.de/en/study-program/master-of-music/master-of-music-opera-coaching.html?fbclid=IwAR3Jqv6MbOtWrAaGnwtG0Q3dPrYG9bBLcO3TxX5qOEYobU3pgtQiTw9u-8>> (última visita 13/07/2020)

⁷⁷ “The work of accompanists includes playing the part of the orchestra on the piano in stage and ensemble rehearsals as well as the study and rehearsal of vocal parts with soloists. Furthermore, accompanists play the continuo part for recitatives at the harpsichord, play keyboard instruments in orchestras, and – depending on their abilities – lead stage music in performances”. <https://www.mdw.ac.at/78/> (último acceso: 15/07/2020).

⁷⁸ “Students learn to work in a wide variety of fields, such as a *répétiteurship* with opera houses, choirs, at competitions, and within educational facilities”. *conservatoriumvanamsterdam.nl*

propios del teatro, es habitual que los maestros repetidores acompañen las audiciones o pruebas que se realicen, siguiendo al maestro musical o no. Por esta razón, esta propuesta educativa amplía el rango de ámbitos en donde desarrollar la labor de maestro repetidor.

Estudios carácter similar al Centro de Perfeccionamiento del Palau de les Arts ya citado, tanto en formación como en duración, se ofrecen desde la International Opera Academy de Gante⁷⁹, un taller de ópera u *Opera studio* de grandes dimensiones.

La Guildhall School of Music⁸⁰ ofrece también un título de máster específico en “Opera Studies”, con una posible especialización como maestro repetidor –*Repetiteur training*–, en un programa de dos años de duración, que permite a cuatro estudiantes como maestros repetidores formarse con veinticuatro cantantes que realizan a la vez su formación vocal. A lo largo de los dos años, los repetidores participarán tanto en el montaje de diversas escenas de ópera y óperas de cámara, así como en tres montajes operísticos “a gran escala”⁸¹.

También la Royal Academy of Music de Londres, ofrecen títulos de máster similares a los anteriormente mencionados, y la posibilidad de iniciar el trabajo profesional en su Opera Academy, como maestro repetidor, para aquellos pianistas con grado y, preferentemente, máster, que deseen adquirir mayor experiencia en el ámbito del maestro repetidor⁸².

Algunas fundaciones privadas ofrecen también formación especializada en el ámbito del maestro repetidor; un ejemplo es la Georg Solti Accademia, ubicada en Venecia, que, en colaboración con la Fondazione Giorgio Cini, ofrece clases magistrales para

<https://www.conservatoriumvanamsterdam.nl/en/study/classical-music/principal-subjects/keyboards-instruments/repetiteurship-ma/?fbclid=IwAR2FAGRbZRETnXWTxsgkGFaPS_c1J1Fypx0_TIXNLwRGsBRz2Xq_rM-zoCM> (última visita 13/07/2020).

⁷⁹ <<https://ioacademy.be/>> (última visita 13/07/2020)

⁸⁰ <https://www.gsmd.ac.uk/music/principal_study/opera/> (última visita 13/07/2020)

⁸¹ “Opera Studies provides intensive postgraduate training for up to 24 singers and four student repetiteurs at any one time. It offers advanced vocal training and operates at a professional level, presenting a range of productions, from opera scenes and chamber opera to three full-scale operas over the two years of study”. https://www.gsmd.ac.uk/music/principal_study/opera/ (último acceso: 17/07/2020).

⁸² “Repetiteur”. Royal Academy of Music. <https://www.ram.ac.uk/study/departments/opera/repetiteur>

formar a repertoristas cada año⁸³, aunque este tipo de estudios carece de la duración que sería deseable para adquirir una formación sólida.

Conclusiones

Tras el trabajo realizado, debemos subrayar tres conclusiones fundamentales:

1. Importancia del oficio y falta de reconocimiento.

Los maestros repeticiones son figuras fundamentales en la música escénica, estando presentes desde el origen del teatro musical, tanto en las obras líricas como en el mundo de la danza, siendo su presencia imprescindible también en el de la música instrumental.

Como hemos comentado respecto a los *maestros al cembalo*, tienen un papel fundamental tanto como maestros repeticiones de los cantantes en los ensayos solistas y de conjunto, como verdaderos directores de la representación desde el primer clave, como ya hemos comentado.

La evolución del repertorio y el surgimiento de la figura del director de orquesta hacen del maestro repeticiones una figura cada vez más necesaria, pues, las necesidades de trabajo han ido *in crescendo*, haciendo de los maestros repeticiones una figura clave en cualquier producción de música escénica, además de en otros ámbitos en los que las labores de acompañamiento pueden ser desempeñadas tanto por maestros repeticiones como por repertoristas o pianistas acompañantes.

Como afirma el clavecinista y director musical Aarón Zapico, los maestros repeticiones ponen todo de su parte destacando las partes más relevantes y necesarias de la partitura para evitar que los cantantes se encuentren perdidos en el momento en que la parte instrumental pasa a la orquesta⁸⁴. Zapico reconoce que los maestros repeticiones son “una figura denostada, mal pagada y poco reconocida”⁸⁵ tanto por el gran público como, tristemente, por los gerentes y directores de las diferentes temporadas de ópera. De los maestros repeticiones se espera todo bueno, no se les permite un fallo y,

⁸³ <http://www.georgsoltiaccademia.org/repetiteurs/>

⁸⁴ Ideas expuestas por Aarón Zapico. Apéndice, p. 30.

⁸⁵ *Vid.* Apéndice. Entrevista a Aarón Zapico, p. 30.

permítanme la osadía pero, en el caso incluso de algunos maestros directores, no reciben de ellos un trato demasiado correcto.

2. Alta cualificación

A pesar de que los entrevistados no lo reconozcan o no hagan mención alguna acerca de su destreza pianística, con solo observar la escritura de muchas reducciones para canto y piano, podemos deducir que todos ellos son grandes virtuosos.

Como bien comentaba al inicio de este trabajo, la labor de los maestros repetidores es una labor de artesanía en donde el más mínimo detalle es importante. Obviamente las diferentes destrezas necesarias para realizar un trabajo óptimo se ganan con los años de oficio como, por ejemplo, la habilidad para llevar a cabo reducción de partituras o la lectura a primera vista. En muchas ocasiones, es imposible ser totalmente fiel al texto musical ya sea por el *tempo* o por la densidad de la escritura. Sin embargo, el buen maestro repetidor es capaz de realizar una buena reducción de la partitura, sin perder el pulso rítmico, destacando los motivos melódicos principales para no entorpecer el ensayo y seguir siendo el sustento armónico de los cantantes.

A todos estos parámetros técnicos, debemos añadir cada uno de los elementos subyacentes al canto que ya hemos comentado a lo largo de este documento. Muchos son comunes a los necesarios para ser un gran maestro repertorista, como pueden ser la fonética, el control de la respiración... Pero, si lo observamos desde otro prisma, es decir, el del pianista como instrumentista solista, la alta cualificación requerida para desempeñar esta labor de pianistas acompañantes es, en muchas ocasiones, inmensa.

Todo buen instrumentista que se precie, estudia una obra tanto desde el propio instrumento como fuera de él, ya que existen numerosos aspectos analíticos y contextuales básicos para una correcta interpretación de la obra. Sin embargo, para estos pianistas, los repertoristas y repetidores, existe un elemento muy importante, a nuestro parecer, en el que, además, coinciden todos los pianistas entrevistados, como es el texto, tanto por su contextualización y significado como por su declamación.

La línea melódica es para muchos el lugar sobre el que descansa el texto. Sin embargo, para los maestros repetidores, la concepción debe ser la opuesta: es la melodía la que reposa sobre el texto, sobre su acentuación y cadencia. Por tanto, es de suma importancia, llegar a conocer incluso el origen de esa lengua como afirma Husan Park

“los idiomas del canto, no tanto la gramática sino la raíz de las palabras y su origen del latín”⁸⁶, en su caso.

Una vez más, se puede confirmar la alta cualificación de estos profesionales acostumbrados a trabajar bajo una gran presión y de los que se espera siempre lo mejor. Por normal general, como afirma Zapico, los maestros repetidores de los teatros españoles no dan lugar a duda en cuanto a su profesionalidad: “los teatros cuentan con grandes profesionales ya que se trata de un trabajo muy complejo en el que rápidamente se nota si una persona está o no preparada”⁸⁷. No debemos olvidar que hoy en día, a excepción casi generalizada de los directores musicales y de escena, cualquier miembro de una compañía, tanto cantantes como pianistas, pueden ser sustituidos en cualquier momento si el artista no demuestra el nivel esperado.

3. Autodidactas, con una formación con escasa presencia en los planes de estudio.

La tercera conclusión a la que hemos podido llegar es la total ausencia en el sistema educativo español de una titulación superior o un itinerario, dentro de esta, relacionada con la figura de los maestros repetidores o con los maestros repertoristas.

Lamentablemente, los conservatorios en España son entidades independientes de las universidades y los teatros, lo que hace que tanto la parte teórico-humanístico de la formación –enseñanza de idiomas, estudio de la fonética, conocimientos históricos sobre teatro tanto desde el ámbito de los estudios literarios como de los musicológicos, etc.–, como la parte práctica de alguna de las enseñanzas musicales se vea altamente mermada. Sin embargo, y sirviendo como ejemplo la Ópera de Oviedo, se pueden desarrollar convenios de prácticas externas con los diferentes conservatorios, en este caso, se ha llevado a cabo con el Conservatorio Superior del Principado de Asturias, destinados a ofrecer formación práctica a alumnos de dirección. En el caso de Oviedo, desde el presente curso escolar 2019/20, se presenta la posibilidad de hacer prácticas en el departamento de regiduría, además de como maestro repetidor. Tristemente, cubrir las plazas ofertadas de esta última figura es tarea prácticamente imposible ya que, desde la

⁸⁶ Vid. Apéndice. Entrevista a Husan Park, p. 3.

⁸⁷ Vid. Apéndice. Entrevista a Aarón Zapico, p. 30.

implantación de la LOE⁸⁸, ley vigente en los estudios superiores de grado de música en España, los itinerarios o especialidades en la especialidad de piano hasta el momento existentes, fueron suprimidos. Por ello, y por la necesidad de llevar a cabo una prueba previa con un repertorio que no es el habitual para un alumno de piano, hace que estos sean reticentes a adentrarse en este mundo.

Por otro lado, en diversos centros europeos encontramos estudios de posgrado que abordan la profesión del maestro repetidor. Todos ellos plantean los mismos objetivos a conseguir, con el fin de desarrollar las destrezas necesarias para formarse como profesional y lograr posteriormente la inserción en el mundo laboral.

España cuenta con una serie de temporadas líricas de gran calado tanto nacional como internacional, por lo que podría resultar interesante que alguna de ellas, en colaboración con alguno de los conservatorios superiores de la red nacional, ofertase este tipo de estudios ya que, por mucho desarrollo o evolución tecnológica que exista en un teatro, la figura de maestro repetidor nunca podrá ser sustituida.

Todos los maestros entrevistados para este trabajo, hacen hincapié en la experiencia profesional como la forma de conseguir la formación necesaria. Sin embargo, si esa experiencia parte de una educación básica sólida y no del azar y de la suerte, quizá las futuras generaciones de maestros repetidores, estén, si cabe, todavía mejor formados.

4. Problemas reales en la práctica del oficio

Como se ha afirmado en el punto anterior, es prácticamente imposible que la figura de los maestros repetidores sea sustituida o eliminada de las plantillas de trabajadores como fijos como *freelances* (autónomos) de un teatro musical.

Se puede determinar que un teatro o temporada lírica disponga de uno o varios maestros repetidores fijos, en función de su presupuesto. Sin embargo, y a nuestro parecer, tras conocer la imprescindible labor que desempeña esta figura dentro del

⁸⁸ Ley Orgánica de Educación. 2/2006, del 3 de mayo <<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2006-7899>> (último acceso, 12/07/2020). Entre dichos itinerarios, se encontraba el de pianista acompañante, lo que hacía que el alumno comenzase a desarrollar ciertas aptitudes que podrían haber sido completadas a través del actual convenio de prácticas.

ámbito lírico-musical, en la realidad cotidiana del quehacer de las temporadas líricas, la valoración de su figura no es tan real.

Muchas temporadas líricas cuentan con más de un reparto en una misma producción, lo que no quiere decir que, los tiempos de ensayo, sean los mismos para todos los repartos. Normalmente el *cast* principal ocupa gran parte de la tablilla de ensayo por lo que, en muchas ocasiones, la situación en la que se encuentra el segundo reparto cuando sale a escena no es todo lo óptima que se espera. Esto supone, además, una contradicción sobre todo en los casos en los que los segundos repartos son de cantantes noveles o más jóvenes –como sucede en la temporada de Ópera de Oviedo–, a los que se les brinda una oportunidad de debutar un papel, ya que, dadas las circunstancias, deberían de contar con más tiempo de ensayo que el habitual.

La presencia de un maestro repetidor más para apoyar a estos cantantes, podría ser la solución, en muchos casos, a problemas que surgen *a posteriori*. Como ya comentaba Zapico, los maestros repeticiones están poco reconocidos y mal pagados, pero quizá la solución no pasa por subir los sueldos a los maestros repeticiones sino por adecuar los presupuestos a las necesidades reales de la música y la escena, elementos que, en muchas ocasiones, quedan en segundo lugar.

Las posibilidades tecnológicas de las que disponemos a día de hoy y que, de manera habitual, son empleadas por las temporadas de ópera, como las redes sociales, podrían ser el punto de partida para visibilizar de cara al gran público esta profesión, porque, aunque *Moore* sitúe al pianista acompañante en un segundo lugar, es de justicia, dar a estos profesionales, el sitio que les corresponde.

BIBLIOGRAFÍA

- ADLER, K. *The Art of Accompanying and coaching*. University of Minnesota Press, 1965.
- ANGLÉS, H. y PENA, J. *Diccionario de la música*. Barcelona, Labor, 1954.
- DONINGTON, R. *The Interpretation of Early Music*. London, Faber and Faber, 1989.
- GALERA NÚÑEZ, María del Mar y TEJADA GIMÉNEZ, Jesús: “Lectura musical y procesos cognitivos implicados”, *LEEME: Lista Electrónica Europea de la Música en la Educación*, 2012, nº 29, pp. 59-82.
- GOSSETT: *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. University of Chicago Press, 2006; reprinted 2008.
- MATIA POLO, I: *José Inzenga: La diversidad de acción de un músico español en el siglo XIX (1828-1891)*. Tesis. Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- MOORE: *The unashamed accompanist*. Londres, Julia MacRae Books, 1984.
- PRIESTLEY, Brian: “Ragtime, blues, jazz and popular music”, en ROWLAND, David (ed.) *The Cambridge Companion to the Piano*. Cambridge University Press, 1998, pp. 209-224.
- SOBRINO, R. “José Inzenga y Castellanos”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 6. Madrid, ICCMU, 1999, pp. 441-450.
- VALLÉS GRAU, Luis: “El acompañamiento al piano (I)” *ARTSeduca*, nº 2, 2012, pp. 6-9. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3948854>
- “El acompañamiento al piano (II)” *ARTSeduca*, nº 3, 2012, pp. 18-29. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4016896>
- “El acompañamiento al piano (III)”. *ARTSeduca*, nº 4, 2013, pp. 16-31. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4182385>
- “El acompañamiento al piano (IV)” *ARTSeduca*, nº 6, 2013, pp. 20-39. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4182385>
- “El acompañamiento al piano (V)” *ARTSeduca*, nº 8, 2014, pp. 24-60. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5443269>
- *La especialidad de pianista acompañante en la titulación superior de música: una propuesta de currículum e integración en el sistema formativo español*. Tesis doctoral. Universitat Jaume I de Valencia, 2015. <https://www.tdx.cat/handle/10803/319458#page=1>
- y PEÑALVER VILAR, José M^a: “El acompañamiento al piano (VI)” *ARTSeduca*, nº 12, 2015, pp. 26-47. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5443245>
- : “El acompañamiento al piano (VII)” *ARTSeduca*, nº 13, 2016, pp. 8-38. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5443233>
- THOMPSON, Sam & LEHMANN, Andreas C.: “Strategies for sight-reading and improvising music”, capítulo 8 de la miscelánea *Music Excellence. Strategies and*

technics to enhance performances. A. Williamon (ed.). Oxford University Press, 2004, pp. 143-159.

Obras históricas consultadas

INZENGA, J. *Algunos apuntes sobre el arte de acompañar al piano*. Madrid, Imp. de Berengüillo, 1870.

ROUSSEAU, J.-J. *Dictionnaire de Musique*. París, Chez la Veuve Duchesne, 1768, s/p. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b/f589.image>>.

Artículos y entrevistas de prensa consultadas

BAYER, P. «El maestro repetidor». 2012 <<https://www.melomanodigital.com/el-maestro-repetidor/>>.

RANGEL, V. *Franca Ciarfella: el piano solista o como una orquesta*. Venezuela, 2018. <<https://www.venezuelasinfonica.com/franca-ciarfella-el-piano-solista-o-como-una-orquesta/>>.

SIMEONOV. *How to be a star répétiteur (Yes, there is such a thing)*. *Schmopera.com*, 2015. <<https://www.schmopera.com/star-repetiteur-there-is-such-a-thing/>>.

ANEXO

ÍNDICE

ENTREVISTA A HUSAN PARK.....	1
ENTREVISTA A BORJA MARIÑO.	6
ENTREVISTA A LUDMILA ORLOVA.	12
ENTREVISTA A MARIO ÁLVAREZ.	18
ENTREVISTA A PATRICIA BARTON.....	24
ENTREVISTA A AARÓN ZAPICO.....	29

ENTREVISTA A HUSAN PARK.

FECHA DE REALIZACIÓN:

12/05/2019



BIOGRAFÍA.

Pianista de ópera, repertorista, clavecinista de nacionalidad austriaca, Husan Park ha trabajado en teatros como Theater an der Wien, Tiroler Festspiele Erl en Austria, Teatro Mariinsky de San Petersburgo en Rusia, Maryland Lyric Opera en EEUU, Teatro Municipal De Santiago en Chile, Palau de Les Arts Reina Sofía de Valencia, Festival de Ópera Alfredo Kraus en Las Palmas de Gran Canaria, Teatro Palma de Mallorca, Teatro Campoamor de Oviedo, Teatro Arriaga de Bilbao, Palau de la Música de Valencia e IVM de Valencia, entre otros.

Ha trabajado con directores de orquesta como Jesús López Cobos, Riccardo Frizza, Speranza Scappucci, Benjamin Bayl, Ramón Tébar, Óliver Díaz, David Giménez y Louis Salemno, entre otros.

Ha colaborado con directores de escena como Emilio Sagi, Guy Joosten, Giancarlo del Monaco, Gustavo Tambascio, Paco Azorín y Carlos Wagner, entre otros.

Con cantantes de fama internacional ha trabajado con José Carreras, Plácido Domingo, José Bros, Cristina Gallardo-Domás, Ángeles Blancas, Juan Diego Flórez, Aquiles Machado, José Luis Sola, Sabina Puértolas, Nancy Fabiola Herrera, David Menéndez, Ana Ibarra, Sandra Ferrández, Giovanna Casolla, Gloria Scalchi, Pietro Spagnoli, Carlo Colombara, Daniella Barcellona y Walter Berry, entre muchos otros.

Como pianista vocal e instrumental ofrece conciertos de música de cámara y recitales en Austria (Musikverein Wien y Konzerthaus Wien), Alemania, Italia, Francia, Finlandia, El Salvador, Corea del Sur y en España (Palau de Les Arts Reina Sofía de Valencia, Palau de la Música de Valencia y el Teatro Real de Madrid).

Como docente de repertorio vocal ha trabajado en la universidad de música de Viena, en el Centre de Perfeccionament del Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia, Conservatorio Superior de Música de Valencia y en cursos magistrales con Mariella Devia, Plácido Domingo y Jaime Aragall, entre otros.

1. ¿Cuál ha sido su primer contacto con el piano? Resúma, por favor, su formación general y sus inicios en la lírica

No sabía que mi carrera iba a estar ligada a la lírica pero, como siempre me gustó tocar con otros instrumentos, decidí comenzar a estudiar en esa dirección. De hecho, cuando preparaba la prueba de acceso al Konservatorium der Stadt Wien, cada vez me gustaba más este campo. Una vez dentro del conservatorio, en la primera clase, tuve que leer un poema en alemán y eso me encantó, fue como un amor a primera vista con esta profesión, debido a su relación con la literatura, la poesía y el arte a través del piano. Además de trabajar estos aspectos con los cantantes, por supuesto.

2. ¿Cuál fue la principal diferencia que encontró en el estudio cuando pasó de entender el piano no como instrumento solista sino como elemento de acompañamiento vocal?

El cambio fue grande ya que cuando eres solista, tienes un método de estudio y una rutina centrada en la técnica. Sin embargo, cuando estudias música de cámara, tienes que estudiar el texto, significado, el autor, los poetas, los libretistas... La manera de estudiar no era solo pianística sino que también era literaria, lo que no quiere decir que no me pasase muchas horas frente al piano.

3. ¿Cuál ha sido el maestro que más le ha marcado en su formación?

Jesús López- Cobos ha sido para mí uno de los mejores directores de orquesta de España y una gran persona. Yo lo conocí cuando ya era un hombre mayor trabajando *Il mondo della Luna* de Haydn y me quedé fascinada al ver cómo desde el primer ensayo a la última función mantenía los mismos tiempos. A veces probaba a seguir a los cantantes pero con la intención de que estos se fuesen acercando al *tempo* que él quería. También me ha llamado la atención en los últimos tiempos Speranza Scappucci ya que fue pianista, y como director de escena, Emilio Sagi. Para mí lo más importante es la persona ya que creo que es el reflejo del arte y eso en Emilio lo puedo ver en cómo trabaja, con tranquilidad, dejando que los cantantes se recreen.

4. ¿Además del estudio del piano, en qué otros aspectos se tuvo que formar?

Literatura. Hay que estudiar como un director de orquesta como decía mi profesor en Viena. Los idiomas del canto, no tanto la gramática sino la raíz de las palabras y su origen del latín.

5. ¿En Viena, los maestros repertoristas se forman en el departamento de dirección?

Sí, con los directores de orquesta y los compositores. De hecho, esta profesión era la antesala de los jóvenes directores. Era importante que tocases el piano y trabajases el repertorio de ópera con los maestros antes de pasar a ser director.

6. ¿Cuál fue la primera ópera completa que hizo como maestra repetidora?

La primera de todas fue *Die schwarze Spinne*, del compositor austriaco Heinrich Sutermeister con orquesta de cámara. Los ensayos se hacían con piano junto al director de escena que era un actor del Burgtheater, ya que en Viena el teatro tiene el mismo reconocimiento que la ópera.

7. ¿Cómo se plantea el estudio de una ópera?

Las que ya conozco, las toco enteras. Dependiendo del tiempo que tenga, repaso las páginas difíciles, sin embargo siempre me tocan óperas difíciles por lo que tengo varios pasajes que repasar. Por ejemplo, la próxima temporada haré *Tragedia Florentina* que me encanta y planteo el estudio de una manera distinta ya que nunca la he hecho. En Junio que estaré en el Festival de Mérida haciendo *Samson et Dalila*; me llevaré la partitura y dividiré los números de ensayo por los días del mes repitiendo todos los días lo que ya he estudiado. Cuando ya me la sepa, escucharé grabaciones y las compararé, trabajando junto a la reducción de piano marcando los temas importantes de la orquesta y quitando los que no se perciben ya que cuando se hizo la reducción para piano todavía no se había estrenado, entonces los que la transcribieron no sabían cómo iba a sonar.

8. ¿Cómo suele ser el trabajo entre director y pianista?

Hay algunos directores que les gusta pasar la obra con el pianista antes de los ensayos para marcar los tiempos, práctica habitual hace treinta o cuarenta años. Ahora, como cada vez hay menos tiempo, cada vez es menos común. En mi caso lo que más me gusta es hablar con el director musical sobre los tiempos y las dinámicas. Por ejemplo, Corrado Rovaris, que viene a menudo a Oviedo, lo hace unos minutos antes del ensayo y así, cuando se llega al ensayo musical, no me tiene que decir nada. Pero aun así, hay que estar atento a todos los gestos ya que hay directores con los que conectas rápido y te dejan hacer música y otros simplemente quieren que les sigas.

9. ¿Cuál es su ópera preferida?

Me gustan todas pero puedo destacar *Le nozze di Figaro*, porque la he tocado mucho y cada vez que la estudio descubro cosas nuevas en la música y en la literatura. Por lo general, cada vez que repaso una obra encuentro algo interesante y me anima a tocar toda la ópera. También me gusta tocar *La Bohème*, sin llegar a decir que es mi favorita.

10. ¿Cómo es su relación con la Ópera de Oviedo?

Es una temporada en mayúsculas tanto por su calidad y profesionalidad aunque sea un teatro pequeño. Todos quieren hacerlo lo mejor posible sea cual sea su profesión. Yo intento ir siempre muy bien preparada pero es que el resto del elenco también es muy profesional. Javier Menéndez te respeta como músico y eso es muy importante, y te anima a tocar con muchas ganas.

11. ¿Cantante o maestro que le hayan marcado en alguna producción?

Yo creo que del 95% de los maestros he aprendido y, en el caso de los cantantes, cuanto mayor sea la experiencia, se nota en sus voces. Por ejemplo, Plácido Domingo, solo marcando, ya revela una calidad impresionante y como *Germont* es especial. He escuchado ayer a Leo Nucci y ocurre lo mismo, la energía que desprenden es enorme y yo creo que eso es lo que aprendo de los cantantes, la energía con la que trabajan.

12. ¿Cantante o maestro con el que le gustaría trabajar?

Riccardo Muti y Jonas Kaufmann.

13. Por último, ¿está contenta con su profesión, piensa en la dirección en la que quiere que vaya en el futuro?

Yo estoy contenta porque me gusta el teatro, la literatura, la música. También es importante tener una personalidad fuerte para poder soportar la tensión que en los teatros a veces se genera. Lo bueno de esta profesión es que no sólo tienes la posibilidad de ser repetidor sino que puedes ser pianista de coro, repertorista, director de orquesta, enseñar...

ENTREVISTA A BORJA MARIÑO.

FECHA DE REALIZACIÓN:

13/05/2019



Imagen: www.borjamariño.com

BIOGRAFÍA.

Nació en Vigo, donde inicia sus estudios musicales que continuará en Madrid, titulándose en Piano, Solfeo, Música de Cámara, Composición y Musicología. Pronto se orientará hacia el acompañamiento vocal y la correpetición de ópera, habiendo trabajado, entre otros, en el Teatro Real, Teatro de la Zarzuela, Teatre del Liceu, Palau de les Arts, Teatro de la Maestranza, Teatro Campoamor, Ópera de Las Palmas, Ópera de Tenerife, Amigos de la Ópera de Coruña, Teatre Principal de Palma, Teatro Calderón, Teatro Cervantes, Teatro Villamarta, los Festivales de Peralada, Santander, El Escorial, Quincena Donostiarra, etc. junto a importantes batutas y solistas internacionales desarrollando un vasto repertorio que va desde ópera barroca a estrenos contemporáneos. Así mismo, se ha presentado en USA, Italia, Francia, Bélgica, Portugal, Rep. Checa, México, Brasil, Argentina y la India, tanto interpretando al piano como impartiendo clases en Conservatorios y Universidades. Numerosos cantantes españoles y extranjeros le escogen para preparar sus papeles operísticos así como recitales de canto y piano, en las principales salas de concierto.

Ha dirigido musicalmente *La Voix Humaine* de Cocteau / Poulenc con dramaturgia de Alfonso Romero, Mozart y Salieri de Rimski-Korsakov en la Fundación Juan March, y varios espectáculos musicales de teatro con autores como Albert Boadella; recientemente ha formado la Compañía Pyel con la que presentan cuentos infantiles: el primero fue Pedro y el Lobo tocan en la orquesta, y acaban de estrenar *El Principito*, donde Borja Mariño también compuso la música original. Su obra como compositor incluye obras para orquesta, música de cámara instrumental y un importante corpus de canciones de variados estilos.

Mantiene una importante labor como docente en diversas instituciones, y también como investigador, destacando sus trabajos editoriales para Tritó (entre ellos, las óperas *The Magic Opal* y *Pepita Jiménez* de Albéniz, *El Caserío de Guridi*, *Follet* y *María del Carmen* de Granados).

1. ¿Cuál ha sido su primer contacto con el piano? Resúma, por favor, su formación general y sus inicios en la lírica

Mi formación fue la clásica, es decir, la carrera de piano completa. Durante esa época también hice el título de música de cámara en el Conservatorio de Vigo y disfruté mucho, ya que cada año había que tocar con agrupaciones distintas, incluido el canto. Posteriormente me trasladé a Madrid para estudiar musicología y composición y, por casualidad, a través de una chica que estudiaba canto, empecé a acompañar y a meterme en ese campo. A partir de ese momento, cada vez que volvía a Galicia, también acompañaba el aula de la profesora de canto del Conservatorio. A través de aquella amiga de Madrid, conseguí entrar en el Teatro Real, donde descubrí cuál era el trabajo de maestro repetidor y cuáles eran las diferentes destrezas que desarrollaba en cada ensayo junto con el director.

2. ¿Cuál ha sido el maestro que más le ha marcado en su formación?

Siempre he tenido suerte con mis profesores de piano ya que me daban diferentes puntos de vista del instrumento fuera del prisma de la técnica tradicional. Por poner un ejemplo, compensaba el trabajo técnico con una profesora checa que se llamaba Vladimira Smausova, con el interpretativo, en ese caso con una profesora coreana que era muy mística, la cual me abrió la mente a ver que había más cosas que el simple hecho de tocar el piano. Volviendo al Teatro Real, yo creo que fue muy bueno haber estado mucho tiempo viendo ensayos desde la barrera ya que, sin tener la presión del trabajo, percibía como los maestros repetidores iban resolviendo los diferentes pasajes. Al mismo tiempo, pedía a los pianistas, como Patricia Barton, que me diesen alguna clase en los descansos y esto me vino muy bien para aprender con calma y en el mejor de los sitios.

3. ¿Además del estudio del piano, en qué otros aspectos se tuvo que formar?

Principalmente los idiomas. Todo lo que sepas de idiomas es poco y yo, que soy muy curioso, estudié italiano en el Instituto Italiano de Cultura, con el francés, un poco lo mismo. Además del propio idioma, hay que conocer la fonética y tener en cada idioma cierta solvencia para tener tus armas para corregir a los cantantes. Cuando te tocan otros idiomas, si estás interesado puedes profundizar en ellos pero si tienes conocimientos de fonética puedes resolver los textos. Por otro lado, hay gente que estudia técnica vocal aunque en mi caso, he acompañado clases magistrales y allí vas aprendiendo las

diferentes estrategias que propone cada profesor para resolver problemas técnicos de la voz, ya que cada uno tiene su técnica. Finalmente, la dirección. En nuestro caso, la aprendemos viendo a los directores pero también es interesante conocer cómo se marcan los compases... Hay muchos pianistas que han dado el salto posteriormente a la dirección pero de momento, no soy uno de esos casos.

4. ¿Cuál fue la primera ópera completa que hizo como maestro repetidor?

La primera de todas fue *Madama Butterfly* en el Teatro Real. Previamente ya había estudiado obras completas y colaboraba en pequeños ensayos del teatro, pero no las tocaba completas.

5. ¿Cómo plantea el estudio de una ópera?

Las que ya conozco las refresco y lleva menos tiempo ya que la conoces y, como mucho, la vas a estudiar con una mayor versatilidad para prevenir una posible interpretación diferente. Para ello, yo suelo estudiar llevando los *tempi* al extremo para poder resolver cualquier contratiempo. En el caso de una obra que estoy empezando de cero, comienzo situándola en el estilo ya que las obras se van relacionando entre ellas dentro de un mismo compositor. Después comienzo a leerla por encima para ir descubriendo los diferentes elementos a los que me voy a enfrentar, para pasar después a un estudio por fragmentos no solo al piano, sino trabajando sobre la partitura o escuchando versiones. Luego hago un estudio de la partitura orquestal y marco en la reducción los diferentes timbres que son importantes en la interpretación. Una vez que voy terminando este trabajo, voy haciendo pequeñas pruebas por fragmentos y voy haciendo poco a poco secciones más grandes hasta que una semana antes de empezar los ensayos voy juntando todo, incluyendo dos grandes lecturas: una, imitando a una orquesta trabajando los timbres, y la otra, cantando y tocando lo máximo posible ya que nunca sabes si faltará algún cantante en los ensayos.

6. ¿Cómo suele ser el trabajo entre director y pianista?

En general los directores aprecian el trabajo de los repetidores, pero hay que tener en cuenta que el pianista en este caso es un intérprete ya que reproducimos la idea que tiene el director en su cabeza. Nuestra misión es llevar a cabo esa idea a través de un trabajo conjunto. Partiendo de esta base, creo que los pianistas podemos proponer

muchas ideas tanto tocando como discutiéndolas, proponiendo soluciones en fragmentos que puedan generar algún problema.

7. ¿Cuál es su ópera preferida?

Es difícil y siempre intento que mi favorita sea la que estoy estudiando en ese momento. Yo creo que en general, para todos los pianistas, las óperas de Puccini son las más atractivas y en mi caso tengo una especial predilección por *Tosca*. En el ámbito profesional, recuerdo el *Pelléas et Mélisande* de la Ópera de Oviedo. Yo ya la había trabajado en el Teatro Real junto a Armin Jordan y ya me había fascinado en aquel momento y también en Brasil, con una compañía de jóvenes cantantes. La Ópera de Oviedo me ofreció la posibilidad de trabajarla con Yves Abel, el cual fue muy activo en todos los ensayos debido a la complejidad de la obra ya que, desde mi punto de vista, el trabajo textual puede que supere al pianístico propiamente dicho.

8. ¿Cómo es su relación con la Ópera de Oviedo?

La temporada es sobresaliente. Sólo hace falta ver los títulos que se programan y la trascendencia que tiene en la ciudad. El nivel de seriedad es enorme a pesar de contar con un equipo muy pequeño. Las últimas temporadas están proponiendo nuevas voces y posibilidades escénicas que se salen de lo habitual y creo que eso es fundamental para educar nuestros oídos y conocer de una manera más global la ópera como género.

9. ¿Cantante o maestro que le haya marcado en alguna producción?

En cuanto a los cantantes, yo creo que siempre impresionan los más mayores ya que ves la madurez en los diferentes papeles que interpretan así como la humildad que suelen desprender. Por ejemplo, Plácido Domingo destaca por la energía y las ganas de hacer cosas nuevas que tiene aún a día de hoy. Tuve la suerte de dar un recital con Dolores Zajick y trabajar en una producción con ella y me llamó la atención la paciencia que tenía en los ensayos con los compañeros más jóvenes.

En cuanto a directores, me gustan los que saben imponer su idea sin desprender tensión y malestar. El rigor es fundamental. Yves Abel es un maestro risueño, agradable... pero trabaja hasta la extenuación ya que demuestra que domina la obra en su totalidad. Ahora acabo de trabajar con Yi Chen Lee, una directora taiwanesa que destaca por la intensidad de su trabajo, y era increíble ver como en cada repetición probaba pequeñas modificaciones sobre la idea general. Hay directores españoles como García-Calvo,

Oliver Díaz... que están trabajando desde el conocimiento de la partitura y el saber trabajar en equipo.

Finalmente, los directores de escena, labor que en su día me llamó la atención, destaco a los que mantienen la esencia de la obra y dan un paso más allá y han reflexionado sobre la evolución de la escena en el tiempo, la relación de personajes...

10, ¿Cantante o maestro con el que le gustaría trabajar?

Los directores míticos siempre tienen algo que enseñar, como por ejemplo Nello Santi, Muti... Lo que realmente me interesa de trabajar con estos personajes no es tanto el resultado final como el trabajo de sala.

En cuanto a cantantes, por ejemplo, Kaufmann o Netrebko. Tengo curiosidad por ver cómo se comportan con el resto de la compañía en una producción, ya que en muchos casos la imagen pública que desprenden no tiene nada que ver con la realidad.

11. Por último, ¿está contento con su profesión, piensa en la dirección en la que quiere que vaya en el futuro?

Nunca pienso en qué momento de mi carrera me encuentro pero creo que mal no lo estoy haciendo porque tengo una dinámica de trabajo que nunca se detiene. Intento continuar las colaboraciones que ya estoy haciendo con los tres o cuatro teatros con los que suelo trabajar. Suelo tomarme mi tiempo de descanso para poder trabajar con calma, al contrario que los pianistas fijos de los teatros que tienen poco tiempo para estudiar y se les solapan las producciones. La posibilidad de acompañar clases magistrales, acompañar coros... me satisface y de cara al futuro me gustaría, por lo menos, quedarme como estoy, ya que trabajar en diversos ambientes te enriquece y el tener que adaptarse a cada situación es una manera de estar activo continuamente.

ENTREVISTA A LUDMILA ORLOVA.

FECHA DE REALIZACIÓN:

15/05/2019



BIOGRAFÍA.

Nacida en Rusia, Ludmila Orlova realizó amplios estudios como pianista, organista y musicóloga, como conferenciante y crítica musical. Comenzó los estudios de piano a los 4 años y a los 5 ya dio su primer recital. En 1973 ganó el Primer Premio en el Concurso de Jóvenes Pianistas de Rusia. Ha dedicado a sus estudios musicales 22 años, durante los cuales siempre obtuvo las máximas calificaciones y Matrículas de Honor, graduándose en 1982 con Medalla de Oro en el Conservatorio Superior N. Rimsky-Korsakov de San Petersburgo.

Desde su llegada a España, en 1992, ha desarrollado su trabajo como organista, directora del Coro de Cámara “Madrigalia” de A Coruña (desde 1993 hasta 1997, y a partir de 2002 hasta la actualidad), concertista de piano, pianista acompañante de solistas de canto e instrumentistas, habiendo colaborado, también con la Orquesta Sinfónica de Galicia, Real Filharmonía de Galicia, O.S. de Tenerife, O.S. del Principado de Asturias, Oviedo Filarmonía, y O.S. de Las Palmas (piano, celesta, clave, órgano).

Como acompañante de violín, y miembro del “Trío Rusia”, ha participado desde 1993 en centenares de conciertos en Galicia y Castilla - León y en ciudades tales como Bilbao, Madrid, Barcelona, París, Montpellier, etc.

Especializada en repertorio vocal y operístico, ha colaborado con muchos prestigiosos solistas y profesores de canto en sus recitales, concursos, cursos, clases magistrales y particulares (entre los últimos, con Marimi del Pozo, Mariella Devia, Suso Mariategui, Alicia Nafé, Alberto Zedda). Numerosos cantantes preparan sus roles, programas con ella y su presencia es habitual en las salas de conciertos españolas.

Como pianista ha colaborado con muchos Coros de Galicia y ha acompañado los ensayos de Coro de RTVE, Orfeon Donostiarra, Andra Mari, Coro de la Comunidad de Madrid, Coro de Palau de la Música Catalana, Coro de la Orquesta Sinfónica de Galicia. En varias ocasiones ha realizado ensayos del último como ayudante del Director titular, Joan Company.

En 2008 ha participado en la grabación de la Misa en h-moll de J.S.Bach bajo la dirección de M.Minkowsky para el sello Naíve.

Desde 1995 participa como Maestra Repetidora en los Festivales de Amigos de Ópera de A Coruña y Santiago de Compostela, en el Festival Mozart, Temporadas de Ópera de Oviedo, Las Palmas de Gran Canaria, Teatro de la Maestranza de Sevilla, Teatro Liceo

de Barcelona siendo siempre elogiado su trabajo por los Maestros Directores y por los Solistas.

Ha sido dirigida en ópera por Maestros Víctor Pablo Pérez, Antoni Ros Marbá, Jesus López Cóbos, Pedro Halfter, Miguel Ortega, Marco Armiliato, Friedrich Haider, Reynald Giovaninetti, Alberto Zedda, Stefano Ranzani, Corrado Rovaris, Ives Abel, Andrea Marcon, entre otros.

Ha acompañado a numerosas primeras figuras de la lírica, tales como Angeles Blancas, Ainhoa Arteta, Maria Bayo, Edith Matis, Raina Kabaivanska, Ana Tomova-Sintow, Dolora Zajick, Sondra Radvanovsky, Cinzia Forte, Stefano Palatchi, Juan Pons, Robert Hale, Gösta Wimberg, Siegfried Jerusalem, Rockwell Blake, Rolando Villazon, Juan Diego Florez, Bryn Terfel, Leo Nucci entre otros.

Ha sido Maestra Interna en varios títulos y también ha ejecutado los solos y partes de órgano en “Manon”, “Romeo y Julieta”, “Tosca”, “Piter Grimes”, “Tosca”, “Cavalleria rusticana”, de celesta en “Manon Lescaut”, “Turandot”, “Werther”, “Die Zauberflöte”, “Eine Florentinische Tragödie”, ha intervenido como solista de piano en “El Teléfono”, “La Rondine”, “Die Fledermaus” (en las dos últimas – participando en escena) y clavecinista en “Tancredi”, “Idomeneo”, “Il Barbiere di Siviglia”, “Cosí fan tutte”, “The Rake’s Progress”.

Desde el año 2002 y hasta ahora es colaboradora habitual de la Orquesta Sinfónica de Galicia en todas sus actividades.

1. ¿Cuál ha sido su primer contacto con el piano? Resúma, por favor, su formación general y sus inicios en la lírica

Yo empecé con cuatro años con el piano. En Rusia es común que los niños tengan estudios básicos musicales y como yo destacaba, los profesores me convencieron para continuar mis estudios. Una lesión en una pierna justo antes de la prueba de acceso al Conservatorio de San Petersburgo me llevó a estudiar musicología sin dejar de lado el piano. Con el paso de los años finalicé mis estudios de musicología y de órgano. En el caso de la musicología, centré mis estudios en la investigación en ópera y manuscritos por lo que ahí podemos encontrar mis orígenes con la lírica. Es cierto que ya en el grado profesional, teníamos asignaturas en las que debíamos estudiar canto y acompañar cantantes.

Ya con la llegada a España, comencé a acompañar las clases de muchos maestros de canto como Marimí del Pozo, entre otros... y yo creo que fue en Madrid, donde yo comencé a especializarme realmente en el campo de la lírica

2. ¿Cuál ha sido el maestro que más le ha marcado en su formación?

Mi primer marido y mi hijo son violinistas por lo que yo comencé mi carrera como pianista acompañante de violín aunque sí es verdad que dicho instrumento y el canto tienen mucho que ver, por lo que digamos que entender el violín me ayudó a comenzar a entender el canto aunque tener buen oído y ser flexible es fundamental.

Por otro lado, el haber acompañado clases de canto ha sido esencial para entender los problemas vocales, analizar la voz y darles alguna sugerencia para resolver sus problemas sin meterme en la técnica.

3. ¿Además del estudio del piano, en qué otros aspectos se tuvo que formar

Cuando descubrí la ópera me metí de lleno en ella, principalmente los idiomas y su fonética. En muchas ocasiones ayudo en las óperas a trabajar la pronunciación del ruso a coristas y solistas, y al igual que yo lo hago, escuchar a tus compañeros en otros idiomas es fundamental para educar tu oído.

El haber sido pianista en el Festival Mozart de La Coruña me ha llevado a conocer a grandes repertoristas de los cuales he aprendido muchísimo en todos los campos que giran en torno a la ópera.

4. ¿Cuál fue la primera ópera completa que hizo como maestra repetidora?

La primera de todas fue *Turandot* porque tuve que sustituir a un pianista que tenía problemas con la soprano solista. Pero, si tengo que decir, la primera ópera completa de principio a fin sería *La Traviata*.

5. ¿Cómo plantea el estudio de una ópera?

Cuando estás tocando algo que ya has tocado previamente, tiendes a profundizar como si relees un libro. Si se trata de una obra nueva y el tiempo te lo permite, yo escucho versiones, leo el texto, el libreto e incluso novelas relacionadas con la obra. Al mismo tiempo, trabajas con el piano y con la partitura orquestal. El tocar habitualmente con la Sinfónica de Galicia me ayuda en el estudio de una obra para prevenir distintos problemas que pueden surgir en relación a cantantes y orquesta.

6. ¿Cómo suele ser el trabajo entre director y pianista?

Es un tema interesante ya que los repetidores solemos llevar la obra muy trabajada y nos hacemos nuestra propia versión. Sin embargo, cuando llegas a los ensayos, tú pasas a ser su herramienta y ahí se nota la sabiduría de los directores. Cuando trabajas con grandes directores, ellos te hacen sentir más partícipe del trabajo ya que te dejan proponer ideas tanto en los primeros ensayos como cuando surgen problemas en los ensayos de conjunto entre orquesta y cantantes.

7. ¿Cuál es su ópera preferida?

Salome. No se explicar por qué. Recuerdo una producción Emilio Sagi en la que yo me quedé totalmente contagiada del espíritu de Strauss que me hizo escuchar durante mucho tiempo su música. Siempre he tenido tiempo ganas de repetirla y hace un par de años estaba programada aquí en La Coruña, pero finalmente, fue anulada muy a mi pesar.

8. ¿Cómo es su relación con la Ópera de Oviedo?

Colaboro desde el año 2000, año en que hice *Manon* con Marco Armiliato. Yo ya la había tocado. De repente, empezaron a caer los tenores uno a uno hasta el punto de llegar a plantear la cancelación de la producción. Por suerte, apareció un tenor cubano que se integró desde el minuto uno y fue todo sobre ruedas.

9. ¿Cantante o maestro que le haya marcado en alguna producción?

Tengo muchos pero quizás Leo Nucci. Yo le hice un recital con él y preparé mucho repertorio. Su forma de trabajar Verdi para mí es magistral. También he acompañado clases de Alberto Zedda y lo considero como mi maestro sobre el texto italiano. Con él descubrí la importancia del texto, el fraseo, el *legato*, el color...

10. ¿Cantante o maestro con el que le gustaría trabajar?

Me gustaría volver a trabajar con Guillermo García Calvo ya que él fue repertorista antes de director. Él siempre me ha tratado con mucho respeto al mismo tiempo que me orientaba y me proponía como tocar cada pasaje.

11. Por último, ¿está contenta con su profesión, piensa en la dirección en la que quiere que vaya en el futuro?

Hace años me habría planteado trabajar en un teatro como pianista fijo ya que ser autónomo es muy inestable. Por otro lado, la falta de recursos, hace que no se contraten suficientes pianistas por lo que a veces mis jornadas de trabajo son maratónicas. En esos teatros donde sí tienen plantilla de pianistas, los que no están trabajando, acuden a los ensayos y eso ayuda a reciclarse y aprender mucho.

A mi edad no me planteo cambios y la verdad que estoy encantada con que me sigan llamando de la temporada de Ópera de Oviedo, la Orquesta Sinfónica de Galicia, tanto en su orquesta como en el coro, etc.

ENTREVISTA A MARIO ÁLVAREZ.

FECHA DE REALIZACIÓN:

17/05/2019



BIOGRAFÍA.

Natural de Gijón, es titulado superior en piano, solfeo, teoría de la música y acompañamiento por el Conservatorio Superior de Música «Eduardo Martínez Torner» de Oviedo. Posteriormente ha ampliado su formación en el ámbito del jazz en la Universidad de Fullerton (California) y en el campo del repertorio vocal junto al pianista Manuel Burgueras.

En el año 1989 comienza a desempeñar su labor como docente y tan solo dos años más tarde, comienza a desarrollar la labor maestro repertorista del coro de la Ópera de Oviedo. Así mismo, a partir del año 1994, empieza a colaborar como maestro repetidor en dicha temporada de ópera. Sigue desempeñando dichas funciones en la actualidad.

Como maestro repetidor, también ha colaborado con el Festival Mozart de La Coruña y la Ópera de Tenerife.

Ha realizado numerosos recitales junto a coros y cantantes líricos a lo largo de su carrera.

1. ¿Cuál ha sido su primer contacto con el piano? Resúma, por favor, su formación general y sus inicios en la lírica

Empecé muy pequeño con un profesor particular con el que estudiaba piano y ajedrez. Posteriormente comencé en la enseñanza reglada que para mí fue un horror hasta que pasaron los años y empecé a entender el piano fuera de la norma.

En un principio las especialidades que más me llamaban la atención eran la música de cámara y el jazz hasta que de repente un día, una alumna que cantaba en el coro de la Ópera de Oviedo, me comentó que necesitaban un pianista y así fue mi primer contacto con la lírica, de una manera totalmente casual.

Tengo que decir que en los inicios, la situación del coro no era la más adecuada, sin embargo, el mundo del teatro me llamó la atención.

2. ¿Cuál ha sido el maestro que más le ha marcado en su formación?

En lo que es el piano como instrumento, mi maestro fue Luis Vázquez del Fresno con el que estudié la carrera superior. Luego, tras haber entrado en el coro de la Ópera de Oviedo, conocí a Patricia Barton la cual me animó al verme tocando con el coro, me dio alguna lección y me animó a continuar por esta línea.

3. ¿Además del estudio del piano, en qué otros aspectos se tuvo que formar

Evidentemente los idiomas, siendo el italiano el idioma del teatro, son fundamentales. Por otro lado, los elementos vocales los fui aprendiendo con maestros como Armiliato o Zedda y otros muchos con los que he tenido la suerte de trabajar. Viendo cómo trabajan con el cantante aprendes muchísimas cosas.

Cuando yo empecé a trabajar en el teatro, el nivel de competitividad que hay ahora no existía por lo que el trabajo de los maestros de escena y musicales era distinto ya que en aquella época se valoraba mucho la voz y muy poco el resto de aspectos.

4. ¿Cuál fue la primera ópera completa que hizo como maestro repetidor?

Mi primera ópera fue la misma en diferentes momentos. La primera ópera que trabajé con el coro fue *Il barbiere di Siviglia* de Rossini; la primera ópera completa que trabajé con Alberto Zedda fue también *Il barbiere di Siviglia* y la primera ópera que trabajé fuera del Campoamor, en Tenerife, fue, una vez más, por supuesto, *Il barbiere di Siviglia*.

5. ¿Cómo plantea el estudio de una ópera?

Tengo suerte con Ópera de Oviedo, porque nunca me he sentido presionado y limitado en el tiempo para estudiar el repertorio. He empezado por óperas más sencillas pianísticamente como las de Donizzetti o Bellini y, poco a poco, he ido introduciéndome en repertorios más complejos. No es porque como pianista no lo puedas hacer sino que cuando empecé en este mundo desconocía gran parte de los elementos que componen una ópera.

Cuando empiezo una ópera desde cero, la toco entera y detecto los pasajes complejos, los cuales intento solucionar lo más rápido posible. Posteriormente suelo trabajar las diferentes escenas y momentos de la obra para contextualizarla ya que eso sirve para agilizar los ensayos cuando entra el director de escena y te ayuda a entender la obra en su totalidad.

Esto sería lo principal aunque he de reconocer que no soy nada metódico pero trabajo de igual manera tanto si tengo que tocar la ópera entera como si sólo tengo que tocar las partes de coro.

6. ¿Cómo suele ser el trabajo entre director y pianista?

Depende. Cuando se hizo *The turn of the screw* en la temporada 2006/07 de la Ópera de Oviedo, Ludmila Orlova y yo nos repartíamos los títulos y ella me pidió hacer *La Traviata*. Al enfrentarme a *The turn of the screw* estaba bastante nervioso ya que es una obra bastante compleja, sin embargo, vino un director musical japonés encantador [Sachio Fujioka], con el que fue un placer trabajar.

Pero, como decía, la relación varía muchísimo ya que la relación con un maestro en dos producciones distintas puede ser totalmente opuesta, aunque yo sí creo que reconocen nuestro trabajo y normalmente el trato suele ser muy respetuoso.

7. ¿Cuál es su ópera preferida?

Andrea Chénier. Para mi es una ópera perfecta como gran seguidor del *verismo*. Tiene un argumento que no te deja respirar en ningún momento, las arias principales son espectaculares. A pesar de reconocer que otras óperas son obras maestras, el desarrollo del dramatismo en esta ópera es perfecto. Por otro lado, fue una de las primeras óperas que tuve que tocar y recuerdo que los dos montajes que hizo Ópera de Oviedo han sido muy buenos en todos los sentidos.

8. ¿Cómo es su relación con la Ópera de Oviedo?

Son casi treinta años de relación. Empecé casi de rebote y sin ninguna intención de seguir hasta que me tocó ver una *Lucia di Lammermoor* y ahí cambié de opinión en lo que al teatro se refiere. A partir de ese momento la propia temporada fue cambiando, creciendo y las producciones cada vez fueron más complejas.

Mi primera oportunidad grande, como te comenté fue hacer *Il barbiere di Siviglia* en 1998 y a partir de ahí he tenido la suerte de trabajar en otros teatros donde ves otras formas de trabajar. Fue en ese momento cuando me dí cuenta el privilegio que es trabajar en Ópera de Oviedo ya que hay muchas cosas que no las valoras.

9. ¿Cantante o maestro que le hayan marcado en alguna producción?

Es difícil pero yo diría que de quien más aprendí ha sido de Giorgio Paganini ya que sabía mucho de teatro y me animó a seguir por este camino y me enseñó mucho.

Algún cantante que me ha maravillado ha sido Kabaivanska, Devia, Bros...

El maestro que más me ha marcado ha sido Marco Armiliato con el que coincidí en dos ocasiones y con el que fue maravilloso trabajar. Recientemente he trabajado con un cantante que acababa de trabajar con él y hablábamos de lo fácil que era trabajar con él y cómo te animaba en cada ensayo.

10. ¿Cantante o maestro con el que le gustaría trabajar?

Sí me gustaría tener el privilegio de trabajar con alguno de los grandes en lo que a maestros se refiere. En cuanto a cantantes, no se me viene ninguno a la cabeza por raro que parezca. Yo creo que el haber trabajado con grandes voces de los años 90 como alguno de los que ya te he comentado y ver que ese tipo de voces no existen a pesar de haber grandes voces a día de hoy, me hace no tener ningún tipo de sueño o inquietud.

11. Por último, ¿está contento con su profesión, piensa en la dirección en la que quiere que vaya en el futuro?

Eso depende de la personalidad de cada uno. Yo nunca he sido ambicioso y esa fue una de las razones por las que me quedé en Oviedo y valoro mucho mi situación actual. Yo creo que, salvo catástrofe, seguiré en el Campoamor y sino pues dentro de España y en la misma línea.

No me veo ni dando clase ni en circuito como *freelance*. Admiro a la gente que trabaja de esta manera pero mi personalidad es totalmente opuesta. Al mismo tiempo, el buen

ambiente de trabajo es fundamental y eso siempre me lo he encontrado en Ópera de Oviedo.

ENTREVISTA A PATRICIA BARTON.

FECHA DE REALIZACIÓN:

22/05/2019



Imagen: Javier del Real.

BIOGRAFÍA.

Nacida en California (EE.UU.), ha sido galardonada en numerosos concursos como solista e intérprete de música de cámara. Debido a su especial afinidad por el teatro lírico, viaja a Europa para estudiar la especialidad de repetidor de ópera en Graz, Austria, donde ha sido galardonada con el prestigioso premio "Fisher Fellowship", y en Viena, donde trabaja con varios de los mejores maestros de la profesión. Ejerce como maestra repetidora con la Opera Estatal de Viena 1989-1992 (siendo la única mujer en el equipo musical). Su primer trabajo en España fue en el Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria en el año 1989, una colaboración que prorrogó durante 9 temporadas más. A continuación fue invitada en diversos festivales de ópera españoles y de otros países europeos.

Desde Septiembre de 1997 es pianista principal, jefa de los maestros repetidores y directora de la banda interna en el Teatro Real de Madrid. En los últimos años ha acompañado a Ángeles Blancas en una exitosa gira de recitales por los mejores auditorios de España. Tocando a dúo con violonchelo ha participado con la compañía "White Oak Dance Project" de Baryshnikov en el Auditorio "Kursaal" de San Sebastián, y con la Compañía Nacional de Danza en una coreografía de Nacho Duato en el Teatro Real. Ha sido pianista acompañante en el "Concurso Internacional Jaime Aragall" en Girona, y en el concurso de Plácido Domingo "Operalia" en Madrid.

1. ¿Cuántos maestros repetidores están fijos en el Teatro Real?

Somos tres maestros repetidores en plantilla y dos pianistas acompañantes del coro. De hecho, en la mayoría de los teatros europeos y americanos que conozco, es más común ver como fijos, a los pianistas del coro y no a los repetidores del teatro.

2. Antes de entrar a formar parte del Teatro Real, ¿realizó la labor de maestra repetidora como *freelance*?

Sí, de hecho a lo largo de mi carrera, he intercalado tanto etapas como pianista fija y *freelance*.

3. ¿Es igual la manera de preparar el trabajo cuando se está fijo en un teatro a cuando no?

El pianista fijo es responsable de toda la temporada y cumple un horario de «empresa», es decir, yo tengo mi mes de vacaciones al año y hago mi jornada laboral. En el caso de los *freelance*, su volumen de trabajo va en función a su contratación por lo que todo es más relativo. En mi caso, debo hacer una jornada de 7 horas y media diarias. En caso de que un día se hagan 10 horas de ensayo, otro día se hacen 5.

Por otro lado, la vida del *freelance*, es más intensa, ya que suelen estar fuera de su ciudad y hacen más vida con la compañía. En nuestro caso, los maestros que estamos fijos, procuramos administrar la energía para toda la temporada, por lo que, una vez acabada la jornada, te vas a tu casa.

A mí me costó mucho adaptarme a mi ritmo de vida ya que mi mentalidad era la de *freelance* y hasta que no cambié el *chip*, viví realmente agotada.

4. Dentro del horario laboral, ¿se contempla el tiempo de estudio?

Sí, porque el tiempo máximo de ensayo al día es de 6 horas por lo que el tiempo restante lo aprovechamos para nuestro estudio. En el caso del Teatro Real, cada pianista tiene su lugar de estudio.

5. ¿Cómo plantea el estudio de una ópera?

Si es una ópera que ya he trabajado, al poco tiempo de retomarla, prácticamente la recuerdo en su totalidad. Las óperas que estudié al inicio de mi carrera, fueron estudiadas tan a fondo, que sé que pasajes tengo que repasar por aspectos técnicos, en

cuales tengo que repasar el texto o la escena que tiene lugar ya que es fundamental para poder seguir lo ensayos de los directores de escena.

A veces me hago pruebas a mí misma pensando un determinado aria y buscándola rápido en la partitura. Al final, el piano es lo de menos.

6. ¿Y en el caso de una ópera que nunca haya estudiado?

Si existe una grabación y junto a la reducción para canto y piano, me la escucho entera para conocer la orquestación y así detectar las zonas de mayor estudio pianístico. Ningún pianista repetidor toca todas las notas que están escritas por lo que es fundamental conocer los temas principales y que destacan dentro de la orquesta.

También busco puntos de referencia desde el punto de vista dramático.

7. ¿Cuál fue la primera ópera completa en la que trabajó como maestra repetidora?

Le nozze di Figaro junto a una pequeña compañía de ópera.

8. ¿Su ópera favorita?

Tosca siempre viene a mi cabeza.

9. ¿Maestro o cantante que haya dejado una huella en usted?

El tenor Jaume Aragall en el repertorio Verdiano y Pucciniano. En este tipo de óperas, su voz, su entrega, su honestidad, como se preparaba. También Alfredo Kraus por su disciplina, su saber estar, su compañerismo.

Todos los grandes solían y suelen ser muy rigurosos en los ensayos. Esto es algo que he notado con la gente joven, por ejemplo, en el hecho de no cantar a voz. Al contrario, en el ensayo es donde te debes probar y medirte.

También hay muchos directores de orquesta actuales muy interesantes ya que su relación con los músicos cada día es mejor. Esto no quiere decir que deba ser su amigo, pero tampoco un tirano, sino que muchos de ellos generan una atmósfera de trabajo formidable.

10. ¿Maestro o cantante con el que le gustaría trabajar?

Con Anna Netrebko ya que cuando ha venido al Real, no he tenido la posibilidad de trabajar con ella. Con Jonas Kaufmann me gustaría trabajar una producción completa.

11. ¿Finalizará en el Teatro Real su carrera profesional?

Estoy cerca de mi jubilación y si no hay cambios, lo haré en este teatro. Eso no quiere decir que seguiré en activo, pero hay que dar paso a la siguiente generación.

ENTREVISTA A AARÓN ZAPICO.

FECHA DE REALIZACIÓN:

21/05/2020



Imagen www.universozapico.com

BIOGRAFÍA.

Es uno de los directores más solicitados del panorama actual que durante los últimos veinte años ha contribuido de manera definitiva a la recuperación del patrimonio musical español y a la renovación del sector mediante la creación de osados e innovadores programas. Su presencia al frente de importantes orquestas sinfónicas y agrupaciones especializadas, entre las que destacan las de *Galicia*, *RTVE*, *Extremadura*, *Asturias*, *Almería*, *Oviedo* y *Málaga* o de su conjunto *Forma Antiqua* es constante en los festivales y salas más importantes.

Actualmente su trabajo se centra en la dirección de ópera barroca y música orquestal, una nueva mirada al siglo XVIII español, el trabajo con grandes solistas e, incluso, frecuentes incursiones en la música contemporánea y proyectos transversales que aúnan diferentes disciplinas artísticas. Sus grabaciones como solista o director han sido nominadas en varias ocasiones a los *International Classical Music Awards* y obtenido el máximo reconocimiento de la crítica europea.

Ha sido profesor en diferentes conservatorios superiores y docente invitado en Universidades de España, Panamá, Costa Rica, Australia o Singapur. De espíritu inquieto, comprometido y emprendedor, ha fundado asociaciones y plataformas para la protección de los derechos de los músicos, proyectos sociales y solidarios con la música como elemento integrador o el primer concurso de música antigua en España. A pesar de su juventud, su trayectoria ha sido merecedora de diversos premios y reconocimientos por parte de la prensa, fundaciones culturales y asociaciones de festivales.

Aarón Zapico es jurado de los *Premios Princesa de Asturias*.

1. ¿Qué opinión le merecen los maestros repetidores?

Son una parte fundamental de la producción junto a la orquesta, el coro y los solistas. Hay que tener en cuenta que el tiempo de ensayo es muy breve y durante ese periodo hay que trabajar aspectos musicales y escénicos. Podría decir que es una figura necesaria.

2. Como director, ¿ve cambios entre los ensayos a piano y con orquesta?

Una vez que entra la orquesta, hay que habituar a los cantantes a las nuevas sonoridades pero, aun así, el trabajo de los repetidores es fundamental. Los ensayos se basan, cada día más en la escena y un buen maestro repetidor puede colaborar en que los cantantes conozcan la obra a la perfección antes de subir al escenario.

3. ¿Considera que es una figura reconocida?

Para nada. Se trata de una figura denostada, mal pagada y poco reconocida. Por lo general, los teatros cuentan con grandes profesionales ya que se trata de un trabajo muy complejo en el que rápidamente se nota si una persona está o no preparada.

4. Ya que el repertorio que habitualmente interpreta es del periodo Barroco y teniendo en cuenta la relación entre los maestros repetidores y los *maestros al cembalo*, ¿qué me puede decir sobre esta figura?

Tiene su origen en el siglo XVII. A pesar de que la figura del virtuoso tardaría unos cuantos años en surgir, ya en aquella época los grandes músicos tocaban varios instrumentos con gran destreza. Así mismo, muchos de ellos eran compositores y producía cantidades ingentes de música.

La demanda de música por parte de la corte era enorme, intentando repetir el repertorio en la mayoría de lo posible por lo que los músicos debían delegar y optimizar su tiempo.

Esta fue principalmente una de las razones por la que surgen los *maestros al cembalo*, con el fin de ayudar en los ensayos y en las funciones de música escénica, principalmente.

5. Usted estudio piano en España y clave en La Haya, ¿qué opinión le merece la enseñanza actual en los conservatorios de los maestros repertoristas y repetidores?

En la Haya, si existían itinerarios de especialización en el acompañamiento tanto instrumental como vocal. En el caso de España, existe una gran carencia dentro de ese campo así como en el caso de muchos instrumentos, el clave sin ir más lejos. Una mayor formación en estos ámbitos ahorraría recursos dentro del mundo laboral.

A día de hoy, en España solo se plantean dos posibilidades, o eres pianista solista o enseñas. Cualquiera de las múltiples aplicaciones o posibilidades que tiene el piano es considerada de segundo nivel.

En mi caso, soy consciente de que cuando diriges y tocas a la vez, abandonas muchos aspectos, sobre todo en la dirección. Por ello, es necesario contar con grandes repetidores y, en el caso del repertorio Barroco, instrumentistas de tecla para el bajo continuo y para ello, la formación es fundamental.