notasdepaso

revista digital del csmv

Conservatorio Superior de Música

VALENCIA

27 de mayo de 2015

Número 2

revistadigitalcsmv@gmail.com

ISSN 2341-460X

Contenidos

Presentación y contacto 2

Artículos de investigación 4

Divulgación 61
- Artículos de divulgación 63
- Entrevista 93
- Reseñas 104

Actualidad 114
- App's para músicos 115
- Noticias 116
- Termino y ahora qué 159
- Compañeros por el mundo 170

Comité científico y Equipo de redacción 181

PRESENTACIÓN y CONTACTO

Castellano

Notas de paso inicia su andadura en 2014 como publicación periódica del Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia. Se trata de una revista electrónica orientada a la divulgación de investigaciones vinculadas con el mundo de la música y actividades desarrolladas en el seno de la institución. A través de la palabra, el sonido y la imagen, esta plataforma se erige también como punto de intercambio de experiencias y conocimientos ligados al ámbito de la creación artística en general.

La sección de Investigación incluye, desde un enfoque científico y actualizado, reflexiones sobre distintos temas de carácter musical. Le sigue una sección de Artículos, con aportaciones firmadas principalmente por miembros de la comunidad educativa. La sección Noticias se hace eco, por otra parte, de los conciertos, conferencias, clases magistrales, representaciones operísticas, actos académicos y demás actividades realizadas a lo largo del curso. Por último, la sección Agenda es una puerta abierta a la nueva sede del Conservatorio, una invitación dirigida a profesionales, estudiantes y aficionados a la música que deseen disfrutar de la vida artística y cultural del centro.

Desde sus inicios en 1879, el Conservatorio ha enriquecido el panorama artístico y cultural de Valencia, ciudad con una tradición musical emblemática. Notas de paso afronta con ilusión un reto que inicia a esta institución decimonónica en una nueva era digital. Ahora aspira a convertirse en un punto de encuentro virtual de los amantes de la música, donde se promocionen nuestras inquietudes con rigor. El principal propósito de la publicación es compartir información y conocimiento para obtener así grandes logros al optimizar nuestros recursos. Esperamos que vuestro interés y colaboración nos permita seguir avanzando, colmando de este modo nuestras aspiraciones.

Bienvenidos a la revista electrónica Notas de paso.

Valencià

Notes de pas inicia la seva marxa en 2014 com a publicació periòdica del Conservatori Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de València. Es tracta d’una revista electrònica orientada a la divulgació de recerques vinculades amb el món de la música i activitats desenvolupades en el si de la institució. A través de la paraula, el so i la imatge, aquesta plataforma s’erigeix també com a punt d’intercanvi d’experiències i coneixements lligats a l’àmbit de la creació artística en general.

La secció de Recerca inclou, des d’un enfocament científic i actualitzat, reflexions sobre diferents temes de caràcter musical. Li segueix una secció d’Articles, amb aportacions signades principalment per membres de la comunitat educativa. La secció Notícies es fa ressò, d’altra banda, dels concerts, conferències, classes magistrals, representacions operístiques, actes acadèmics i altres activitats realitzades al llarg del curs. Finalment, la secció Agenda és una porta oberta a la nova seu del Conservatori, una invitació dirigida a professionals, estudiants i aficionats a la música que desitgin gaudir de la vida artística i cultural del centre.

Des dels seus inicis en 1879, el Conservatori ha enriquit el panorama artístic i cultural de València, ciutat amb una tradició musical emblemàtica. Notes de pas afronta amb il·lusió un repte que inicia a aquesta institució vuitcentista en una nova era digital. Ara aspira a convertir-se en un punt de trobada virtual dels amants de la música, on es promocionin les nostres inquietuds amb rigor. El principal propòsit de la publicació és compartir informació i coneixement per obtenir així grans assoliments en optimitzar els nostres recursos. Esperem que el vostre interès i col·laboració ens permeti seguir avançant, satisfent d’aquesta manera les nostres aspiracions.

Benvinguts a la revista electrònica Notes de pas.

English

Notas de paso began its activity in 2014 as a periodic publication of the Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” of Valencia. It’s an online magazine aimed at the dissemination of research linked with the world of music and any other activities at the heart of the institution. Through word, sound and image, this platform stands also as a point of exchange of experiences and knowledge related to the field of artistic creation in general.

The research section includes, from a scientific and up-to-date approach, reflections on issues of musical character. This is followed by a section of articles, with contributions mainly signed by members of the educational community. The news section echoes, on the other hand, concerts, master conferences and classes, opera performances, academic ceremonies and any other activity carried out throughout the academic course. Finally, the agenda section is an open door to the new headquarters of the Conservatory, an invitation addressed to professionals, students and any music fans who wish to enjoy the artistic and cultural life of the Center.

Since its inception in 1879, the Conservatory has enriched the artistic and cultural panorama of Valencia, city with an emblematic musical tradition. Notas de paso faces a challenge that this nineteenth-century institution starts with illusion into a new digital era. At present, it aspires to become a virtual meeting point of music lovers, where our concerns might be promoted with rigor. The primary purpose of this publication is to share information and knowledge to obtain great achievements by optimizing our resources. We hope that your interest and collaboration will let us move forward, thereby fullfilling our aspirations.

Welcome to “Notas de Paso” online magazine.

Français

Notas de paso a commencé son activité en 2014 en tant que publication périodique du Conservatoire Supérieur de Musique «Joaquín Rodrigo» de Valence. Il s’agit d’une revue électronique orientée vers la diffusion de recherches liées au monde de la musique ainsi que des activités développées au sein de l’institution. Moyennant la parole, le son et l’image cette plate-forme s’érige aussi comme un point d’échange d’expériences et de connaissances dans le domaine de la création artistique en général.

La rubrique «Recherche» inclut, d’un point de vue scientifique et mis à jour, des réflexions sur de différents sujets en matière de musique. Cette rubrique est suivie de celle d’Articles, muni de contributions signées principalement par des membres de la communauté éducative. D’un autre côté, la rubrique «Nouvelles» fait l’écho des concerts, conférences, stages, master-class, opéras, cérémonies académiques, et d’autres activités ayant lieu tout au long de l’année. Finalement, la rubrique «Agenda» est une porte ouverte au nouveau siège du Conservatoire, une invitation adressée à des professionnels, étudiants et amateurs de la musique qui souhaitent jouir de la vie artistique et culturelle du centre d’enseignement.

Depuis son début en 1879, le Conservatoire a enrichi le panorama artistique et culturel de Valence, ville d’une tradition musicale emblématique. Le principal but de la publication est de partager de l’information et des connaissances afin d’obtenir de grands résultats en profitant de nos ressources. Nous espérons que votre intérêt et votre collaboration nous permettront d’avancer, en satisfaisant ainsi nos aspirations.

Bienvenue sur la revue électronique Notas de paso.

CONTACTO

Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo”. C/ Cineasta Ricardo Muñoz Suay · s/n 46013 · Valencia · España revistadigitalcsmv@gmail.com

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

Benjamín Lapiedra Cherp.

Creación y repertorio del Sexteto Lapiedra

Por Anabel Martínez Hernández

Pgs. 5 - 24

Estudio acústico sobre las características sonoras de doce baquetas de marimba

Pgs. 25 - 61

or Alba Mena Esteve

BENJAMÍN LAPIEDRA CHERP. CREACIÓN Y REPERTORIO DEL SEXTETO LAPIEDRA

Anabel Martínez Hernández

Resumen

Con el fin de preservar y gestionar el patrimonio musical que se posee en la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Valencia, me propuse estudiar el fondo de Benjamín Lapiedra Cherp (1868-1944) que se conserva en la biblioteca del centro. Benjamín Lapiedra realizó una gran labor como profesor de violín en el Conservatorio de Música de Valencia, ayudando a crear la orquesta del conservatorio, y otras agrupaciones camerísticas como el Sexteto Lapiedra y la Orquesta Clásica. En el presente artículo se da a conocer la figura de Benjamín Lapiedra Cherp, así como la creación y el repertorio del Sexteto Lapiedra. Además se ha recuperado, clasificado y catalogado todo el repertorio de este sexteto de cuerda y piano quedando a disposición de los alumnos, profesores y demás músicos del conservatorio que deseen redescubrir la música de los cafés de Valencia de finales del s. XIX y principios del s. XX.

Ilustración 1: Benjamín Lapiedra. Archivo personal de José Lapiedra Martínez

Palabras clave: Benjamín Lapiedra, Sexteto Lapiedra, música de cámara, sextetos

Abstract

In order to preserve and manage the musical heritage conserved in the library of the Conservatory Superior of Music of Valencia, I decided to study the collection of Benjamín Lapiedra Cherp (1868-1944) which is preserved in the library of the centre. Benjamín Lapiedra performed a great job as professor of violin at the Valencia

Conservatory of music, helping to create the orchestra of the conservatory, and other chamber music groups such as the Lapiedra Sextet, and the Classical Orchestra. In this article I have revived the figure of Benjamín Lapiedra Cherp as well as the creation and the repertoire of the Lapiedra Sextet, in order to meet this important character linked to the conservatory. Likewise, I have recovered, classified and cataloged all the repertoire of this strings and piano sextets. The complete catalogue is at the disposal of the conservatory students, teachers, and the other musicians who wish to rediscover the music of the cafes at the end of the 19th and early of the 20th centuries.

Keywords: Benjamín Lapiedra, Lapiedra Sextet, chamber music, sextets

Introducción

El presente artículo es un extracto del Trabajo de Fin de Título (TFT) que realicé en la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Valencia durante el curso 2013-2014. En la biblioteca del conservatorio se conservan diferentes archivos musicales entre los cuales se encuentra el fondo de Consuelo (1894 -1972) y Benjamín Lapiedra (1868-1944). Este fondo fue donado a la biblioteca en el año 2008 por José Lapiedra Martínez, sobrino-nieto de ambos. En él, se encuentran partituras de piano, de violín, música de cámara con piano y sin piano (tríos, cuartetos, quintetos y sextetos) y obras orquestales de dos tipos: orquesta y orquesta de cuerda (sin vientos). También hay obras para banda, rondalla, obras para laúd, métodos de piano, violín, tratados de flauta y clarinete, y ejercicios de contrapunto y armonía. Este fondo está dividido en dos partes bien diferenciadas: por un lado, el material que perteneció a Consuelo Lapiedra y por otro el material de Benjamín Lapiedra.

En primer lugar, se procedió a la extracción del material de las cajas en las cuales se encontraban las obras donadas. Las partituras se limpiaron y clasificaron según el género al que pertenecen. Ésta fue la tarea más ardua ya que el material se encontraba totalmente desordenado, era un *totum revolutum* sin seguir ningún tipo de criterio. Aparecieron muchas obras incompletas que se completaron *a posteriori*, cuando se extrajo todo el material de la donación. Al ser un fondo tan voluminoso y heterogéneo tuve que delimitar y acotar el tema de estudio para mi TFT y opté por catalogar y estudiar el repertorio del Sexteto Lapiedra, perteneciente al material de Benjamín Lapiedra, ya que dentro de todo el fondo es una parte con entidad propia. Hay que destacar, por tanto, el uso predominante de todo este material como fuente primaria. También se han realizado dos entrevistas a José Lapiedra, sobrino-nieto de Benjamín Lapiedra y consultado prensa de la época, así como libros, artículos y tesis relacionados con la vida musical valenciana de finales del s. XIX y principios del s. XX.

El Sexteto Lapiedra fue una agrupación camerística creada por Benjamín Lapiedra a principios del S. XX. El objetivo de este trabajo ha sido recuperar la figura de Benjamín Lapiedra en cuanto a su faceta como violinista, pedagogo y compositor, centrándome en la actividad del Sexteto Lapiedra y en el análisis de su repertorio.

Así, hemos recuperado para los alumnos y profesores del conservatorio una pequeña parte del material del que se dispone en la biblioteca con el fin de reutilizar las partituras y reinterpretar la música de consumo de principios del s. XX.

Benjamín Lapiedra Cherp (1869-1944)

Benjamín Lapiedra Cherp fue un violinista, pedagogo y compositor valenciano de finales del s. XIX. Nació en Llíria en el año 1868 y murió en esta ciudad el 1 de junio de 1944. Hijo de Asensio Lapiedra Martínez y Asunción Cherp Castillo, fue el segundo de los trece hijos que tuvo el matrimonio.[1] Según el testimonio de José Lapiedra Martínez, sobrino-nieto de Benjamín Lapiedra Cherp, sus padres no querían que se dedicara a la música, pero Benjamín con nueve años junto a otro amigo se escapa de casa para estudiar violín con el párroco de Pedralba, Luis Rodríguez, que «era muy buen violinista».[2] Siguió sus estudios de violín con Andrés Goñi y, más tarde, los amplió con el maestro Hierro en Madrid. En este momento se pierde su pista, aunque en 1896 aparece tocando el triángulo en la plantilla de la banda La Primitiva de Llíria para el certamen de Valencia de dicho año (Alonso, 1991). Durante su formación, actuó en distintos lugares de Valencia y también fuera de la comunidad, principalmente en Madrid. En las siguientes líneas se recogen diversas críticas musicales de los periódicos de la época que demuestran que fue un músico destacado:

> En el círculo de Bellas Artes
> […] En el programa figuraban obras de Mozart, Mendelsshon, Grieg, Beriot, Monasterio, Glochaltk y Monti y los encargados de interpretarlo eran los jóvenes artistas D. Benjamín Lapiedra y D. Pedro Blanco, alumnos de los Conservatorios de Valencia y Nacional, respectivamente.
> El Sr. Lapiedra, que es uno de los buenos violinistas que han salido del Conservatorio valenciano, fue acompañado admirablemente por el Sr. Blanco, joven pianista de gran porvenir, y ambos fueron muy aplaudidos en la sonata en Re núm. 3, de Mozart; en las escenas de baile de Beriot; en el capricho español, Sierra Morena, de Monasterio; en las

[1] Testimonio de José Lapiedra, sobrino-nieto de Benjamín Lapiedra Cherp, heredero universal de todos los hermanos Lapiedra Cherp.

[2] Testimonio oral de José Lapiedra.

> Czardas, de Monti y en varias romanzas de Mendelsshon, que fueron escuchadas con gran admiración. […] (En el círculo de bellas artes, 1902)

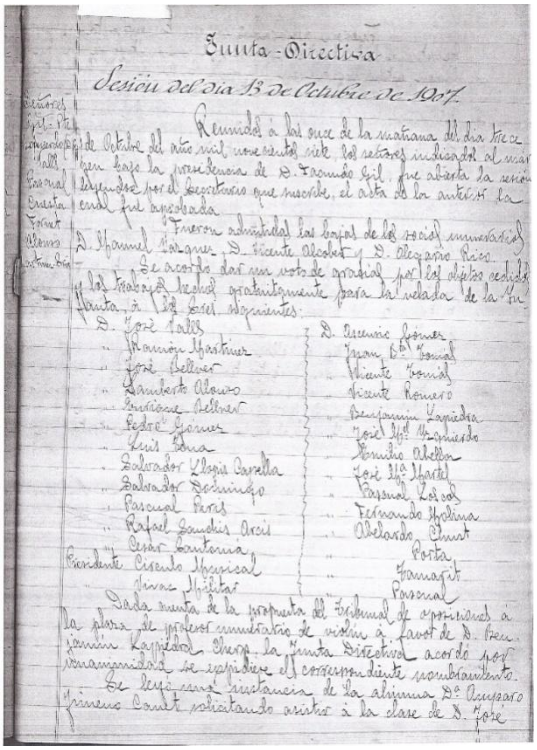
> […] El Sr. Lapiedra, uno de los más aventajados discípulos de la Escuela valenciana es violinista de hecho y de corazón, tan apasionado en los matices como limpio y diestro en la ejecución. […] (Concierto notable, 1902)

> VELADA MUSICAL
> Anoche se celebró en los salones del Circulo de Bellas Artes, ante un numeroso concurso dé socios, un concierto de violín y piano que resulto un verdadero acontecimiento artístico.
> El programa era selecto y de gran dificultad, como buscado á propósito para que los Sres. Lapiedra y Blanco, dos artistas de corazón, tan jóvenes como diestros, demostraran brillantemente su portentosa ejecución en ambos instrumentos, que dominan de una manera rara y exquisita.
> El violinista D. Benjamín Lapiedra, discípulo del Conservatorio de Valencia, reveló en las escenas de baile de Beriot y en la «Tarantella» de Gochalk que es un acabado profesor. El público le colmó de aplausos y le obligó á repetir algunas piezas, entre ellas la preciosa jota de Sarasate, que ejecutó maravillosamente. […] (Velada musical, 1902)

Al terminar sus estudios, Benjamín fue contratado como concertino en la Orquesta del Teatro Real de Lisboa y fue también violín primero y director del sexteto de la reina Amelia de Portugal.

Ilustración 2: Aguja de corbata con cuatro diamantes que le regaló la reina Amelia de Portugal.

El 12 de octubre de 1907, Benjamín Lapiedra se presentó a las oposiciones para profesor numerario de violín del Conservatorio de Valencia, las cuales aprobó. Como se puede ver, en el acta del día siguiente se confirma el nombramiento.



Junta-Directiva

Sesión del día 13 de Octubre de 1907.

Ilustración 3: acta donde se confirma el nombramiento de Benjamín Lapiedra como profesor de violín.

En 1935 creó la Orquesta Clásica que inicialmente constaba de seis violines primeros, cuatro segundos, dos violas, dos violonchelos y un contrabajo (Hernández, 2010). Más tarde su plantilla se amplió hasta contar con catorce violines primeros, diez segundos, seis u ocho violas, seis violonchelos y cuatro contrabajos. Esta orquesta se mantuvo activa hasta pocos días antes del estallido de la Guerra Civil española. Tiempo después, en Llíria, funda una especie de orquesta llamada Anderdo, germen de lo que hoy en día es la Rondalla Vicente Giménez.[3] Benjamín Lapiedra Cherp falleció en su pueblo natal el 1 de junio de 1944.

[3] Testimonio oral de José Lapiedra.

Gracias a la colaboración de José Lapiedra Martínez, he tenido acceso a los dos violines que utilizó Benjamín Lapiedra. Su violín de estudio era un Parramón, número 19, y para los conciertos utilizaba un Mathias Klotz de 1777.

Ilustración 3: Parramón nº19.

Ilustración 4: Mathias Klotz de 1777.

En cuanto a su labor compositiva, compuso un pasodoble dedicado al célebre matador de toros Manuel Granero Valls. Éste, fue alumno suyo como él mismo comenta al periodista José María Carretero, más conocido con el pseudónimo de El Caballero Audaz, en su obra *El Libro de los toreros*:

> De niño, no recuerdo sino mis novillos en el colegio, para jugar al toro con los amigos. Por cierto que la primera vez que fui a una corrida con mi familia, mi pobre padre me dijo: "Yo quiero que mi niño sea un torero como Bombita" […] "De muy pequeño me tiré a la plaza de Valencia y lanceé con el babero […] Mi padre se llevó un gran disgusto y me echó una bronca fenomenal. Por entonces me puso profesor de violín: don Benjamín Lapiedra […] La música me gustaba muchísimo. Como que de no haber toros, yo sería violinista (Hernández, 2012).

En una de las clases de violín, Manuel Granero le pidió a Benjamín Lapiedra que le compusiera un pasodoble. El resultado fue Granero, y cada vez que iba a la plaza a

torear pedía que se interpretara su pasodoble.[4] Según palabras de su sobrino, Benjamín Lapiedra fue «un pésimo compositor».[5] Su catálogo se compone de las siguientes obras:

- *El pase trágico* (pasodoble).
- *Granero* (pasodoble torero).
- *Flores Valencianas*. Álbum nº 1. Contiene: *Danzón nº 2, Al pie de la reja (serenata), Matinal, Amparín (gavota), Cubana soy (habanera), Serenata Española*.
- *Flores Valencianas*. Álbum nº 2. Contiene: *A una rubia (serenata), Danzón nº 1, Mi niña (tango), Ideal (vals), Pizzicato (gavota), El avance (pasodoble).*
- *Flores Valencianas*. Álbum nº 3. Contiene: *Capricho húngaro, Ballet (intermedio), Portugueriña (danzón nº 3), Noche de luna (serenata), ¡España! (pasodoble), En alta mar (barcarola).*
- *Serenata Lliriana*.[6]

Sexteto Lapiedra

Benjamín Lapiedra, se trasladó a Portugal a finales de 1902 y formó el sexteto de la reina Amelia o, conocido también, como el Sexteto Lapiedra. En Madrid, durante los conciertos de finales de 1902 «Todos quedaron con deseos de que se diera otra velada; pero es imposible acceder á ello, porque el Sr. Lapiedra salió esta noche para Lisboa, contratado por la Empresa del teatro de San Carlos» (Concierto notable, 1902).

Este sexteto estaba compuesto íntegramente por músicos valencianos, excepto el pianista que era catalán. Los componentes eran: Benjamín Lapiedra, violín 1º; Ismael Simó, violín 2º; Valls, viola; José María Lloret, violonchelo; Suria, contrabajo y Pedro Casanovas, piano (Sancho, 2003). Este sexteto estaba al servicio de la reina Amelia de

[4] Testimonio oral de José Lapiedra.

[5] José Lapiedra para atestiguar estas palabras nos contó una anécdota que le narró la propia Consuelo Lapiedra, hermana de Benjamín: «un día Benjamín le dice a Consuelo: Consuelito mira qué melodía me ha venido a la cabeza.- Y empieza a tocarlo al piano. - ¿A qué es bonita?- le dice Benjamín- ¿Dime qué te parece?- Y Consuelo le respondió- Benjamín, eso es una sardana famosa».

[6] Todas las obras citadas, excepto la *Serenata Lliriana*, están inscritas en el Registro General de la Propiedad Intelectual. Información facilitada por José Lapiedra.

Portugal, pero en los periodos de descanso, volvían a Valencia y ensayaban en Llíria. Además, junto a músicos de la banda y alumnos de Benjamín, el Sexteto Lapiedra tocaba en las misas mayores en las fiestas de San Miguel[7] en Llíria.

En 1907, Benjamín empezó a trabajar en el Conservatorio de Valencia, (Fontestad, 2011) y el sexteto se trasladó a la ciudad. Continuó ofreciendo conciertos en cafés de la ciudad de Valencia. En 1908 el Sexteto Lapiedra trabajó en el Café Universal, como queda constatado en la prensa de la época:

> En el Café Universal se han organizado interesantes audiciones musicales, que comenzarán el 1. º del próximo octubre. Al frente de dichas audiciones figura el prestigioso profesor D. Benjamín Lapiedra, el cual se propone hacer conciertos de música selecta, ejecutada por el sexteto que dirigirá el reputado profesor. Entre la música que se ejecutará en estos conciertos, figura buen número de los autores más modernos y afamados. (En el Café Universal, 1908)

En las siguientes dos citas se puede comprobar que el Sexteto Lapiedra actuó durante las temporadas de 1909 a 1912, en el Café Inglés:

> En el acreditado café restaurant del Hotel Inglés ha reanudado los conciertos que con tanto éxito dio la temporada pasada el sexteto que dirige el reputado profesor señor Lapiedra. Todas las noches de nueve á once, menos los lunes no festivos. (En el acreditado café restaurant, 1911)

> Café restaurant del Hotel Inglés.
> El jueves 17 de octubre se verificará la inauguración de las grandes reformas […].
> Desde el mismo citado día empezarán los conciertos que, con escogido programa, va á dar todas las noches de 9 á 11 (menos los lunes no festivos) el notable sexteto Lapiedra-Casanova. (Café restaurant del Hotel Inglés, 1912)

Hay que destacar que además de realizar los conciertos programados en el Café Inglés, el Sexteto Lapiedra fue contratado por otros locales para ocasiones especiales como la

[7] Testimonio oral de José Lapiedra.

Cuaresma. En 1910 el Sexteto Lapiedra se encargó de los conciertos de Cuaresma en el Salón Eslava:

> Salón Eslava, los conciertos de cuaresma. El concierto de hoy.
> Esta tarde á las 5'45, se verificará en este Salón un nuevo concierto á sexteto, para dar variedad á los programas.
> El programa es como sigue: Primera parte: 1. Obertura Rienzi, de Wagner. - 2. <Danza Macabra>, de Saint Saens. Segunda parte: Gran Trío, para piano, violín y violonchelo, de César Franch. Tercera parte: 1. Preludio de <Le deluge>, Saint-Saens.- 2. Serenata, Breton.- 3. Weeding-Cake, vals para piano y quinteto de cuerda, Saint-Saens. En este concierto tomarán parte los señores Casanovas, Lapiedra, Lloret, Valls, Simó y Suria […]. (Salón Eslava, los conciertos de cuaresma, 1910)

De las obras citadas, se han conservado los sextetos de la obertura *Rienzi* de Wagner, la *Danza Macabra* y el preludio *Le deluge* de Saint-Saëns, y la serenata *En la Alhambra* de Bretón. Todos ellos aparecen en el catálogo realizado. Expongo a continuación, la crítica al concierto del día 24 de febrero arriba citado:

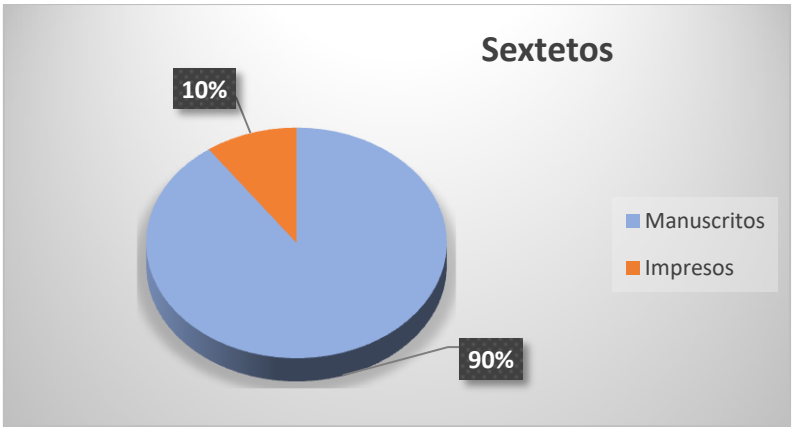
> El concierto de la tarde.
> Mucho más animada que las anteriores se vio la sesión de ayer ocupando las localidades un público escogido y atento á las delicias musicales.
> El programa era sobrado ecléctico, pues figuraban en él obras ejecutadas á sexteto, tríos y otras composiciones.
> Los profesores encargados del desempeño eran: Piano, Sr. Casanovas. Violín, señor Lapiedra. Violín 2º, Sr. Simó. Violonchelo, Sr. Lloret. Viola, Sr. Valls. Contrabajo, Señor Suria. […] Como las obras sinfónicas arregladas para sexteto, no las encontramos dentro de carácter, y son conocidas, solo diremos que los interpretes oyeron aplausos al ejecutarlas.
> Mención especial merece el difícil trio de César Franck, en donde los Sres. Casanovas, Lapiedra y Lloret pusieron de manifiesto su buen celo y su infatigable actividad para trabajar.
> […] La concurrencia aplaudió sobremanera á la terminación de tan difícil obra musical. […] el público, al terminar el concierto, manifestó nuevamente sus simpatías á los intérpretes. (El concierto de la tarde, 1910)

Aunque no puedo afirmar con seguridad el periodo de existencia de esta agrupación camerística, sí puedo establecer un periodo aproximado. El sexteto puedo haberse creado entre finales de 1902 y principios de 1903, una vez instalado en Lisboa, ya que la creación del sexteto fue sugerida por la reina Amelia de Portugal. Sin embargo, el Sexteto Lapiedra no desapareció una vez finalizada su estancia en Lisboa, y cuando regresó a Valencia, el grupo siguió con su actividad en diferentes locales de la ciudad. Los últimos datos contrastados del Sexteto Lapiedra datan de 1914. En este año, el Sexteto Lapiedra ofrecía sus servicios en el Cinematógrafo del Colegio de la Asociación de Niños de San Vicente Ferrer. (Sancho, 2003). En algunos documentos y manuscritos musicales hay fechas de copias de partituras del sexteto de años posteriores, pero habría que realizar un estudio más profundo para verificar y documentar estas fechas.

Repertorio del Sexteto Lapiedra

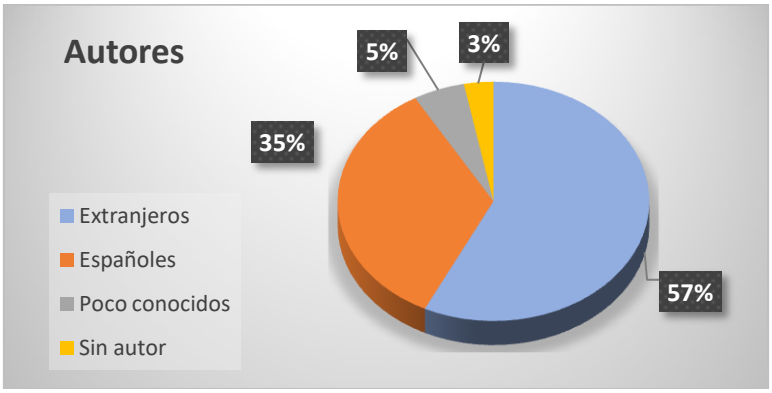
El repertorio del Sexteto Lapiedra consta en su totalidad de sextetos de cuerda con piano. Además, todos ellos son reducciones para esta agrupación. El número total de sextetos catalogados es de 131. De éstos, 118 son manuscritos y 13 impresos. Cabe destacar que dentro de los sextetos impresos hay un porcentaje no muy elevado de sextetos mixtos.[8] Éstos los he clasificado dentro de los impresos, ya que aunque en la mayoría de los casos, es únicamente la parte de piano la que es impresa, ésta es la información más fiable que se tiene de la pieza.

División de los sextetos catalogados:

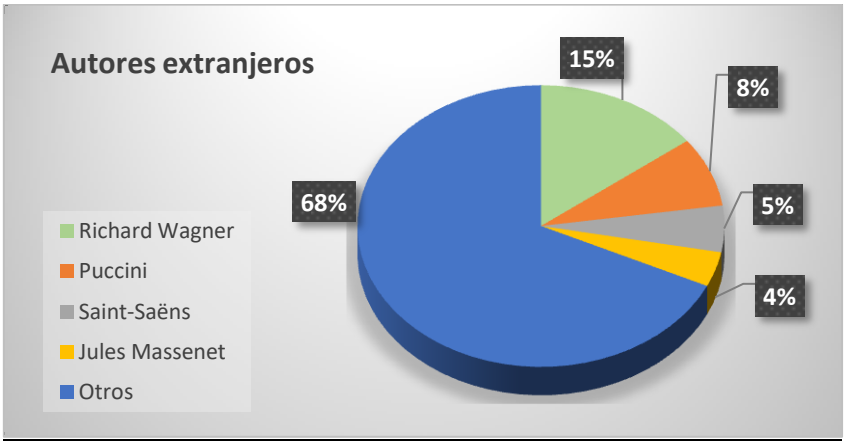


[8] Sextetos mixtos hace referencia a sextetos en los que hay partes impresas y partes manuscritas.

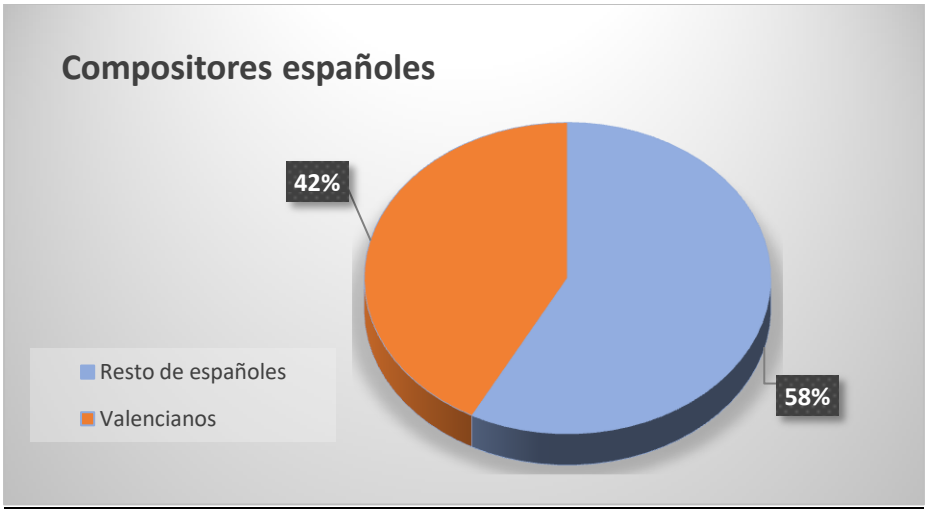
En el siguiente gráfico se clasifican los sextetos en relación a la naturaleza del propio autor:



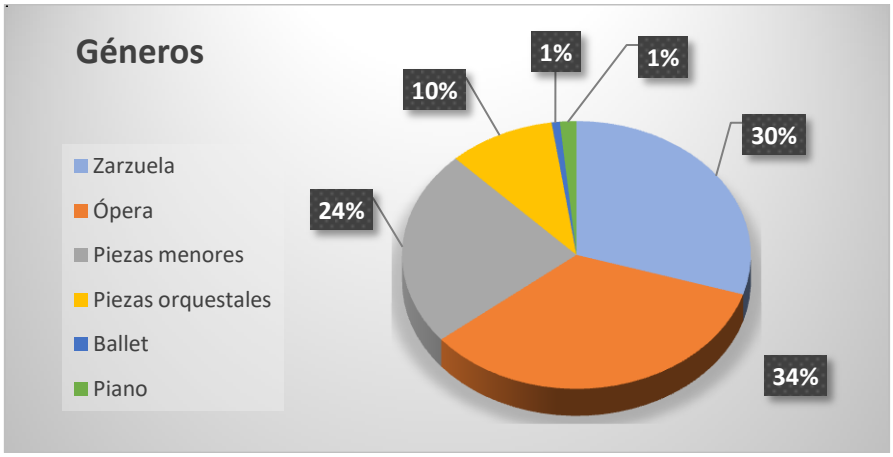
Se puede observar que predominan los sextetos de autores extranjeros. De estos, las obras que más abundan pertenecen a Richard Wagner y Puccini. Destacan también en número de obras autores franceses como Saint-Saëns y Jules Massenet. Por otro lado, el resto de compositores extranjeros están representados solamente con una o, en ocasiones, dos obras:



Entre los compositores españoles destacan los autores valencianos con obras de José Serrano y Salvador Giner:



Para concluir, he clasificado los sextetos en cuanto al género y formas musicales, obteniendo estos resultados:



Por tanto, se pueden establecer 4 categorías en orden de mayor a menor representatividad en el repertorio del Sexteto Lapiedra:

1- Fantasías sobre óperas y zarzuelas: Constituye el género más abundante en todo el catálogo de sextetos del Sexteto Lapiedra. En esencia, se basa en paráfrasis elaboradas sobre distintos temas o motivos extraídos de las óperas y zarzuelas de las que tomaban

el título. De la extensa lista, podemos destacar las fantasías de las óperas de Richard Wagner*: Lohengrin*, *Tannhauser*; *Aida* y *Otello*, de Verdi; *Tosca*, *La Bohéme* y *Madame Butterfly* de Puccini; o *Cavalleria Rusticana* de Mascagni. Fantasías de zarzuelas como *La mazurca roja*, *La noche de reyes*, *La viejecita*, de José Serrano; *La Tempranica* de Gerónimo Giménez; *El puñao de rosas* y *La bruja* de Chapí o *Agua, azucarillos y aguardiente* de Federico Chueca.

2- Valses: La popular danza en compás ternario, o más a menudo perteneciente a una ópera o zarzuela. Algunos ejemplos son: *Tristi amori* y *Le petit poupée*, de Andreu Lorenzo; *Fuoco e gelo* y *Mer Calme* de Francisco Javier Calabuig; *El conde de Luxemburgo* de Lehár entre otros.

3- Marchas: composiciones orquestales independientes o pertenecientes a óperas y zarzuelas. *Salut a Vienne* y *Marcha Lorraine* de Louis Ganne; *Marcha de los enanos* de Eduard Grieg; marcha *El paso del regimiento* de Coverley; marcha *La escocesa* de Marco; *The hooneymoon* de George Rosey; marcha de *Lohengrin* de Wagner.

4- Poemas sinfónicos: *En las estepas de Asia Central* de Borodin; *Es chopà…hasta la Moma*, y *Una nit d'Albaes* de Giner; *Danza macabra* de Saint-Saëns.

5- Otros géneros: Junto a los géneros y formas anteriores que forman el grueso del repertorio del Sexteto Lapiedra, completan el catálogo obras de corte nacionalista como *En la Alhambra* de Tomas Bretón; *Poutpurri de aires andaluces* de Eduardo Lucena; *Himno regional valenciano* de José Serrano; *Cantos asturianos* de Ricardo Villa o la *Rapsodia húngara nº2* de Liszt; algún pasodoble como *L'entrà a la Murta* de Salvador Giner o *Tresor mancitelbe* de J.B. Sanz y bailables de óperas y zarzuelas, danzas como la polonesa, gavota y minueto. La suite orquestal está representada por algunos números de *Peer Gynt* de Grieg y *Escenas pintorescas* de Massenet.

Conclusiones

La labor realizada ha sido imprescindible para el devenir del legado musical de Benjamín y Consuelo Lapiedra, ya que gracias a este trabajo se ha clasificado todo el material del fondo donado por José Lapiedra Martínez, quedando a disposición de futuras investigaciones. Además, el lamentable estado en el que se encontraba el archivo

nada tiene que ver con el estado del material en el momento actual, de ahí que la puesta en uso de esta pequeña parte del archivo represente un logro.

La descripción general llevada a cabo ha permitido conocer con detalle una pequeña parte del fondo de Benjamín y Consuelo Lapiedra así como el conjunto de elementos constituyentes del mismo, posibilitando la posterior catalogación y accesibilidad a los usuarios.

Por otro lado, y directamente relacionado con lo anterior, del proceso que sustenta este trabajo se desprende una nueva valoración de este archivo. Si ya se preveía su importancia e interés antes de abordar el tema, una vez ordenados, clasificados y catalogados los materiales, su consideración patrimonial y académica ha crecido notablemente. Por tanto, este archivo debe ser conservado y protegido adecuadamente por su volumen musical e importancia histórica, y por la rareza de muchos de sus documentos. En definitiva, se trata de un rico patrimonio musical que no puede ser desperdiciado y que debería ser catalogado y estudiado en su totalidad. Además hay que tener en cuenta que la finalidad última de este trabajo de ordenación, clasificación y catalogación no es otro que el de volver a ser utilizado. Reutilizar este material y reinterpretarlo ayudaría en gran medida a entender estas obras en su contexto histórico y dotaría a los músicos de nuevos puntos de vista sobre este tipo de repertorio de principios del s. XX así como de sus formas de interpretación.

El estudio sobre el repertorio del Sexteto Lapiedra rescata del olvido la figura de Benjamín Lapiedra Cherp, que aunque no se le considera un músico de primera línea, sí que tuvo un papel destacado en la vida musical de principios del siglo XX. Además pone de manifiesto sus aportaciones como violinista, pedagogo, gestor musical y compositor en la vida musical valenciana de finales del s. XIX y principios del s. XX.

Su presencia en el mundo profesional musical coincide con el surgimiento del sinfonismo en Valencia, con la Sociedad de Conciertos de José Valls, la Orquesta Goñi, y sobre todo con la creación de distintas agrupaciones camerísticas y la Sociedad de

Cuartetos fundada por Andrés Goñi.[9] La presencia de Benjamín Lapiedra en la Orquesta Goñi, junto a la participación en otras agrupaciones de cámara y sus estudios de violín con Andrés Goñi, probablemente influyeron de manera decisiva en Benjamín, cristalizando en la creación del Sexteto Lapiedra, y más tarde en la Orquesta Clásica y la orquesta Anderdo.

La conclusión principal en cuanto al repertorio del Sexteto Lapiedra es el peso específico que ocupa el género lírico, ya sea por medio de fantasías de óperas y zarzuelas o selecciones operísticas, frente al conjunto restante de formas musicales. En segundo lugar, figuran piezas breves, sencillas y brillantes como son los valses y marchas como concesión al gusto popular. El tipo de oyente que acudía a los cafés demandaba un repertorio sencillo y asequible, a diferencia del oyente de sala de conciertos, por lo que es posible que se descartaran obras de larga duración. Así, el repertorio está constituido principalmente por selecciones, arreglos y adaptaciones de temas y motivos de obras más voluminosas y de mayor complejidad formal. También están representadas obras que, en principio, podrían clasificarse como de difícil comprensión, como algún número de suite o poema sinfónico.

Prueba de que el repertorio del Sexteto Lapiedra respondía al gusto popular, es que muchas obras coinciden con el repertorio de otras agrupaciones orquestales de la misma época (principios del s. XX). Por ejemplo, en los inicios de la Banda Municipal de Valencia, también se interpretaban transcripciones de Wagner, *Sanson i Dalila* de Saint-Saëns o *l'Entrà de la Murta*, *Es xopà hasta la Moma*, o *Una nit d'albaes* de Salvador Giner.

No se trata de un trabajo definitivo y concluido. Hemos pretendido mostrar un primer acercamiento al legado de Benjamín Lapiedra Cherp, un gran violinista y docente por el que apenas se había mostrado interés. Por tanto, el material documental así como su presencia en la actividad musical valenciana, se halla abierto a futuras y esperadas investigaciones que, con seguridad, mostrarán nuevas y no necesariamente conclusiones afines a las surgidas en este trabajo. La amplitud del tema, permite diferentes líneas de

[9] La creación de la Sociedad de Cuartetos, que duró hasta principios del s. XX, supuso la aclimatación de la música de cámara en Valencia tras los intentos fallidos de años anteriores.

investigación. Falta, por un lado, la catalogación de todo el legado de Benjamín y su hermana Consuelo Lapiedra Cherp, ya que únicamente hemos catalogado el repertorio del Sexteto Lapiedra, quedando por catalogar todo el repertorio de la Orquesta Clásica, repertorio de la Orquesta Anderdo, música de violín, y música de cámara (dúos con piano, de dos violines, tríos, cuarteros y quintetos). También, toda la parte correspondiente a su hermana Consuelo, con un volumen de documentos igual o superior al de Benjamín. A su vez, queda pendiente el análisis musicológico de todo ese material y su contextualización con la música valenciana y española del momento.

Bibliografía

Adam Ferrero, B. (2003). *1000 Músicos Valencianos*. Valencia: Sounds of Glory.

Alonso Tomás, M. (1991). *Historia de la música en Llíria*. Llíria: M. I. Ajuntament de Llíria.

Arias, F. (1996). *La Valencia de los años 30: entre el paraíso y el infierno*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.

Blasco, F.J. (1896). *La música en Valencia*. Alicante: Imprenta de Sirvent y Sánchez.

Carrillo, L. (2003). *Banda Municipal de Valencia: cien años de música.* Valencia: Palau de la música - Ajuntament de Valencia.

Ferriz, J. (2004). *Sesenta años de vida musical. Memorias*. Valencia: Institut Valencià de la música – Generalitat Valenciana.

Fontestad Piles, A. (2011). *El conservatorio de música de Valencia: precedentes e historia temprana, 1850-1910*. Valencia: IVM-Generalitat Valenciana.

Galbis López, V. (2004). *Orquesta de Valencia: 60 años de vida sinfónica (1943-2003).* Valencia: Palau de la Música.

Hernández Farinós, J.P. (2010). *La composición orquestal valenciana a través de la aportación del grupo de los jóvenes (1925-1960).* Tesis doctoral. Valencia: Universidad de Valencia, departamento de historia del arte.

Hernández Polo, B. (2009). *La música de cámara en el siglo XIX español*. Trabajo fin de máster. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Llobet Lleó, E. (2012). *Recepción wagneriana en Valencia: 1874-1914*. Valencia: Universidad de Valencia, departamento de filosofía.

López-Chavarri, E. y Domenech Part, J. (1978). *100 años de música valenciana 1878-1978*. Valencia: Caja de Ahorros de Valencia.

López-Chavarri, E. (1992). *Compositores valencianos del s. XX: del modernismo a las Vanguardias*. Valencia: Generalitat Valenciana-Música 92.

Mas, M. (1973). Lapiedra Cherp, Benjamín. *Gran enciclopedia de la región valenciana*. 6. Valencia: Heraclio Fournier.

Micó Terol, E. (2012). *Amancio Amorós Sirvent (1854-1925) y su proyección en la vida musical valenciana.* Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, departamento d'Història de l'Art.

Monfort, E. (2006). *La música valenciana en el Archivo José Huguet.* Valencia: Instituto Valenciano de la música - Generalitat Valenciana.

Polanco Olmos, R. (2009). *La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1912-1923*. Tesis Doctoral. Valencia: Universitat de Valencia, Servei de publicacions.

Salazar, A. (1930). *La música contemporánea en España*. Oviedo: Publicaciones de la Universidad de Oviedo.

Sancho García, M. (2003). *El sinfonismo en Valencia durante la restauración (1878-1916)*. Tesis Doctoral. Valencia: Universitat de Valencia, Servei de publicacions.

Subirá, J. (1958). *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat.

Torres Castellano, M. (2006). *Llíria, cuna de músicos*. Llíria: M.I. Ajuntament de Llíria.

VVAA. (2006). *Diccionario de la Música Valenciana*. Vol. 2. Director Emilio Casares. Madrid: Iberautor Promociones Culturales.

VVAA. (1999). *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Vol. 4. Director Xosé Aviñoa. Barcelona: Edicions 62.

Prensa

Café restaurant del Hotel Inglés. (1912, 15 de octubre). *El Mercantil Valenciano*.

Concierto notable. (1902, 11 de diciembre). *El Heraldo de Madrid*.

El concierto de la tarde. (1910, 25 de febrero). *Las Provincias*.

En el acreditado café restaurant del Café Inglés… (1911, 4 de noviembre). *El Mercantil Valenciano*.

En el Café Universal se han organizado… (1908, 25 de septiembre). *Las Provincias*.

En el círculo de Bellas Artes. (1902, 11 de diciembre). *El Día*.

Salón Eslava, conciertos de cuaresma. (1910, 24 de febrero). *Las Provincias*.

Velada musical. (1902, 10 de diciembre). *El Imparcial.*

Direcciones web

Hernández, M. (2012). *La fiesta prohibida*. [Consulta 4-05-2014] Recuperado de http://lafiestaprohibida.blogspot.com.es/2012/02/manuel-granero.html

ANABEL MARTÍNEZ HERNÁNDEZ

Inicia sus estudios musicales en el Conservatorio "Mestre Vert" de Carcaixent donde cursa el grado medio en la modalidad de piano. Más tarde empieza a estudiar flauta travesera. En el año 2010 ingresa en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia donde obtiene el título de graduada en Musicología.
Ha colaborado con la radio de la Universidad Politécnica de Valencia y ha participado en numerosos cursos, congresos y simposios de la Sedem, Avamus y Aedom.

Contacto e-mail: anabelmarher@hotmail.com

ESTUDIO ACÚSTICO SOBRE LAS CARACTERÍSTICAS SONORAS DE DOCE BAQUETAS DE MARIMBA.

Autores: Alba Mena Esteve, Dr. Vicent Romero García, Dr. Rubén Picó Vila[1]

Resumen: Debido a la escasa bibliografía sobre estudios acústicos centrados en el efecto de las baquetas de marimba sobre la respuesta sonora de ésta, se ha realizado una caracterización acústica de doce baquetas de marimba de cuatro marcas diferentes, dos nacionales y dos internacionales. Para ello se ha diseñado un dispositivo de impacto específico para este estudio. Se ha analizado: la influencia del resonador, la comparación de cada octava de la marimba y cuatro parámetros acústicos (centroide espectral, contenido espectral de armónicos pares e impares, tristimulus e inarmonicidad), todo ello desde dos posiciones de impacto sobre la lámina (en el centro y en el borde de ésta). Los resultados han ampliado la bibliografía de estudios experimentales dentro de este ámbito, han constituido un pequeño paso para la caracterización objetiva de otros tipos de baquetas de marimba y una metodología para la caracterización de otro tipo de baquetas de otros instrumentos de percusión.

Abstract: Due to the limited literature on acoustic studies centred on the effect of mallets marimba and its sound response, we have made a comparative acoustic characterization of twelve mallets marimba of four different brands, two nationals and two internationals. To do so a specific-impact device has been designed for this study. We analysed the influence of resonator, comparing each octave's marimba and four acoustic parameters (spectral centroid, spectral content of even and odd harmonics, tristimulus and inharmonicity). All from two positions on the sheet impact (in the centre and the edge of it). The results have extended the literature of experimental studies in this area and have been a small step for objective characterization of other types of mallets marimba and of a methodology for characterizing other mallets other percussion instruments.

Palabras clave: marimba, baquetas, acústica, dispositivo de impacto.

Keywords: marimba, mallets, acoustic, specific-impact device.

[1] Los doctores Vicent Romero y Rubén Picó fueron los directores del trabajo fin de máster de Alba Mena que da lugar a este artículo.

INTRODUCCIÓN.

La marimba es un instrumento de percusión de la familia de los idiófonos de origen presumiblemente africano. Ha adoptado muchas formas y nombres, según el país. La empleada aquí es característica de la música occidental.

Las baquetas que se utilizan para tocar la marimba «están formadas por un mango normalmente de mimbre, caña (rattan), madera o fibra y una cabeza redonda que puede ser de goma, plástico o madera y que puede o no estar recubierta por hilo o lana» (Ramada, 2000, p.76). Aquí se ha distinguido entre la varilla y la bola que forman la baqueta, puesto que la primera no ha sido objeto de estudio.

Antecedentes.

Hay numerosos trabajos científicos donde se analiza el sonido de varios instrumentos de percusión, incluidos los de láminas (marimba, xilófono, vibráfono…). Sin embargo, en dichos estudios, generalmente se utiliza un modelo de baqueta ideal que no responde a la realidad del mercado, como ocurre en los trabajos de Suits (2001), Bork (1995), Fletcher y Rossing ([1988] 1998) y Chaigne y Doutaut (1997). De hecho, de todos los documentos encontrados, sólo uno responde a un análisis del sonido de la marimba con baquetas reales, de marcas concretas, el de Haaheim y Merkle (1999). Esto ha significado que no se pueda contar con investigaciones previas que trabajen este ámbito. Los dos campos estudiados en los instrumentos de láminas son: las características físicas de las láminas de madera y los tubos resonadores y las simulaciones numéricas que se han llevado a cabo para hacer un modelo y sintetizar dicho sonido.

Para la caracterización física de las láminas, B. H. Suits nombra en un artículo que «la teoría de Euler-Bernoulli ha sido previamente aplicada a las láminas del xilófono con algunos éxitos […] Sin embargo, la mejor aproximación fue la teoría desarrollada, en la década de 1920, por Timoshenko» (Suits, 2001, pp.743-744). Asimismo, Ingolf Bork menciona que «las frecuencias naturales de las láminas con sección transversal constante ya han sido calculadas por Rayleigh» (Bork, 1995, p.105).

Los resonadores son tubos afinados que se colocan debajo de las láminas. Además, «este tubo resonador tiene una placa de metal en la parte inferior y obedece a las leyes físicas de las ondas estacionarias de un tubo cerrado en un extremo» (Haaheim; Merkle, 1999, p.2). También hacen «hincapié en la fundamental y [aumentan] el volumen, que se realiza a expensas de acortar el tiempo de decaimiento del sonido […] El resonador en realidad aumenta la eficiencia de radiación del sistema» (Fletcher; Rossing, [1988] 1998, pp.633-634).

El segundo campo de estudio, el de las simulaciones numéricas, se encuentra en un buen nivel puesto que

> el actual modelo de vibración para una lámina delgada de xilófono excitada por una baqueta produce tonos simulados de alta calidad, y reproduce adecuadamente los principales atributos físicos de un instrumento real. El uso del modelo de Hertz para la excitación de la lámina da una buena concordancia entre lo real y los sonidos simulados, a excepción de los impactos muy fuertes. (Chaigne; Doutaut, 1997, p.553).

Dentro de los documentos consultados existen algunas alusiones muy breves al momento en el que la baqueta golpea la lámina y qué es lo que sucede en términos físicos. En el caso del artículo de Fletcher y Rossing se dice que «cuando la marimba se toca con baquetas blandas, se produce un tono intenso y suave» o «[...] da un sonido oscuro al instrumento». De las baquetas duras se dice que «[...] produce un sonido rico en armónicos que enfatiza el carácter

fibroso del instrumento». De los armónicos también afirman que «la fuerza relativa de los armónicos, por supuesto, depende del lugar donde la lámina es golpeada y qué tipo de baqueta se utiliza» (Fletcher; Rossing, [1988] 1998, p.627). Todo lo comentado no deja de ser general, puesto que existen una multitud de baquetas, todas ellas diferentes entre sí.

Objetivos.

Caracterizar una serie de baquetas reales de marimba y la interacción que se produce entre éstas y el instrumento ya que, se debe reiterar, existe poca bibliografía referente a estudios experimentales dentro de este ámbito.

Analizar la relación de las características físicas de una marimba determinada, excitada con doce baquetas distintas.

Determinar la respuesta del instrumento en función del tipo de baqueta y su posición respecto a la lámina en el momento del impacto, constituyendo un primer paso para una caracterización objetiva de los diferentes tipos de baquetas que se utilizan habitualmente para tocar la marimba.

El análisis y los resultados de este trabajo suponen una motivación considerable dentro del sector de los constructores de baquetas de marimba, los constructores de la propia marimba y, por supuesto, los percusionistas. En primer lugar, los dos primeros grupos serían capaces de conocer mejor cuál es la respuesta sonora de sus productos en términos físicos y, por tanto, de mejorar dicha respuesta en función de los valores que se quieran aplicar a las baquetas o a la propia marimba. En segundo lugar, los percusionistas se beneficiarían de esta mejora y especialización de las baquetas, pudiendo elegir la baqueta o la marimba que más se adecue a las características del repertorio.

Baquetas.

Las baquetas seleccionadas pertenecen a cuatro marcas distintas, dos nacionales y dos internacionales: Morgan Mallets, Elite Mallets, Malletech y Adams, respectivamente. De cada marca se escogieron tres baquetas próximas a los tres tipos de dureza generales: blandas, medias y duras. Esto no significa que todas las marcas tengan las mismas características, aunque sí tendrán ciertas similitudes. Excepto en el caso de Malletech, se consiguió que las baquetas obtenidas pertenecieran a la misma serie. Las doce baquetas analizadas son:

- Blandas:
    - Malletech Stevens LS1 (con una bola de plástico recubierta de cuatro o seis capas de hilo).
    - Morgan Mallets Sisco Aparici MSA46 (con una bola dura o semidura de recubierta con hilo y lana de fibras sintéticas y naturales mezcladas).
    - Adams Robert Van Sice M11 (very dark. Con una bola de caucho).
    - Elite Mallets Nexeduet Soft-Medium Green (con bola de goma y lana fina).
- Medias:
    - Malletech Concerto CN14 (con una bola de plástico recubierta con una o dos capas de látex y cuyo hilo no contiene poliéster).

  - Morgan Mallets Sisco Aparici MSA44 (doble ataque.[2] Con doble bola de diferente dureza. El hilo y la lana empleados tienen las mismas características físicas que en MSA46).
  - Adams Robert Van Sice M4 (medium/bright. Con bola de goma sintética).
  - Elite Mallets Nexeduet Medium-Grey (con bola de goma y lana fina).
- Duras:
  - Malletech Burrit MB21Z (doble tono. Con una bola de caucho natural recubierta con látex e hilo sintético).
  - Morgan Mallets Sisco Aparici MSA43 (doble ataque. Con doble bola de diferente dureza. El hilo y la lana empleados tienen las mismas características físicas que en MSA46).
  - Adams Robert Van Sice M5 (Medium-Very Bright. Con bola de goma sintética).
  - Elite Mallets Nexeduet Medium-Hard Black (con bola de goma y lana fina).

DISPOSITIVO EXPERIMENTAL

Diseño del dispositivo de impacto.

Para poder realizar las mediciones previstas en la marimba con las distintas baquetas, se diseñó un dispositivo específico. En dicho diseño se utilizaron chapas de aluminio con un sistema de sujeción de la baqueta: un eje de acero inoxidable y un cilindro de aluminio agujereado por donde se introducía ésta, como se muestra en la ilustración 1. Para sujetar las baquetas al dispositivo se le añadió un cáncamo, teniendo en cuenta donde sujetan la baqueta los percusionistas. Esto, a su vez, permite que todas las baquetas se sujeten en el mismo punto, puesto que el cilindro y el cáncamo siempre están a la misma distancia. Se utilizó una venda smarch pequeña[3], evitando el efecto de los rebotes, como se muestra en la ilustración 1.

[2] Doble ataque y doble tono significan, de manera general, que si tocamos *piano* funciona como una baqueta blanda y si tocamos *forte* como una baqueta dura.

[3] Goma elástica utilizada para la extracción de sangre.

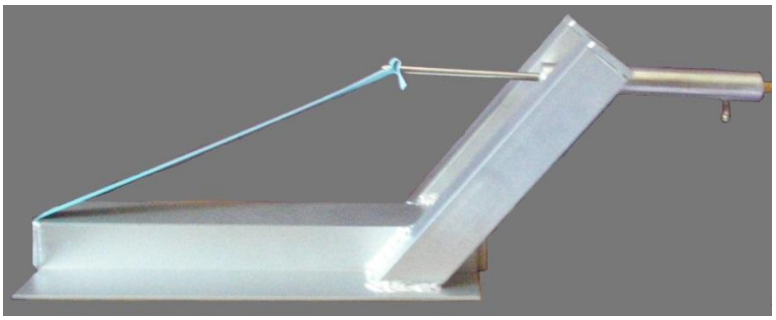


Ilustración 1. Dispositivo de impacto.

El dispositivo de impacto se colocó sobre una bandeja, cuyo soporte permite ajustar la altura y mantenerse fija. Para accionar el mecanismo se coloca en posición vertical manualmente, soltando y dejando actuar sobre él la fuerza de la gravedad. Como prueba final se grabó la acción del dispositivo de impacto sin baqueta y sin instrumento. Con esto se pudo comprobar que el ruido emitido era despreciable.

Configuración experimental de medidas acústicas.

Viendo los precedentes, se optó por abordar los objetivos a través de un estudio experimental y dejar al margen un posible estudio psicoacústico u otro puramente bibliográfico. Esta aproximación al problema requirió una objetividad bien definida en el proceso de medida. Las medidas experimentales se realizaron en la cámara anecoica de la escuela superior del Campus de Gandía de la Universidad Politécnica de Valencia (UPV).

El dispositivo experimental consta del dispositivo de impacto, una marimba Adams Concert MCHV 43 de cuatro octavas y un tercio, un micrófono Bruel Kjaer type 4189 de 1/2" omnidireccional y un ordenador donde se procesa la señal grabada.

También se tuvo en cuenta la realización sistemática de éste, teniendo en cuenta una serie de variables. Se realizaron medidas de la marimba con resonadores y sin ellos. Al mismo tiempo se tomaron muestras impactando la baqueta en el centro y en el borde de la lámina, eligiéndose la nota **la** (en todas sus octavas) por ser la que se suele utilizar para la afinación y, por tanto, su equivalencia en Hercios es más habitual en el ámbito musical y científico.

Cada evento sonoro debía ser clasificado en el momento de la grabación, por eso las muestras fueron separadas en dos carpetas (con resonadores y sin resonadores) y nombradas con la octava correspondiente (**A2, A3**…), el nombre de la baqueta (Tabla 1) y la posición de impacto (borde/centro).

Nombre de la baqueta	Identificación abreviada	Nombre de la baqueta	Identificación abreviada
Malletech Stevens	LS1	Adams Robert Van Sice	M4
Morgan Mallets Sisco Aparici	MSA46	Elite Mallets Nexeduet	Grey

Adams Robert Van Sice	M11	Malletech Michael Burrit	MB21Z
Elite Mallets Nexeduet	Green	Morgan Mallets Sisco Aparici	MSA43
Malletech Concerto	CN14	Adams Robert Van Sice	M5
Morgan Mallets Sisco Aparici	MSA44	Elite Mallets Nexeduet	Black

Tabla 1. Correspondencia entre el nombre de cada baqueta y su identificación abreviada.

Teniendo en cuenta el registro de la marimba (de **A2** a **A6**) y el uso habitual que se da a las baquetas, se decidió que en **A2** sólo se tomarían medidas de las baquetas blandas y medias, en **A3** y **A4** de todas las baquetas (por ser un registro medio), en **A5** de las baquetas medias y duras y en **A6** sólo de las baquetas duras. De cada baqueta y cada posición se realizaron cuatro golpes separados.

El objetivo de todo ello es examinar la respuesta de la marimba en cada situación sonora para cada baqueta, analizando dos tipos de datos: los temporales (ver Gráfica 1) y los espectrales (ver Gráfica 2). Tanto la gráfica temporal como la gráfica espectral se generaron a través de la señal de audio, mediante el programa MATLAB, utilizado para toda la realización de este trabajo. Con estas dos gráficas se obtuvieron todos los parámetros espectrales que se tienen en cuenta aquí (centroide espectral, contenido espectral de armónicos pares e impares, tristimulus e inarmonicidad).

Parámetros acústicos analizados.

Aquí se explican cada uno de los parámetros elegidos para el análisis basado en el estudio de las características sonoras de los eventos registrados, puesto que la información de la señal temporal se completa con sus propiedades espectrales.

El centroide espectral es una medida que indica dónde está el “centro” de amplitud del espectro. De manera perceptiva, tiene relación con el “brillo” de un sonido. Aquí se han considerado los cinco primeros armónicos presentes en el espectro.

$$B = \frac{\sum_{n=1}^{N} n \cdot A_n}{\sum_{n=1}^{N} A_n} \qquad (1)$$

El contenido espectral de armónicos pares e impares describe la forma del espectro en la fase estacionaria. Aquí, este parámetro puede tener cierta relevancia al poder indicar las diferencias existentes entre la percusión de la lámina en el centro o en el borde, ya que en cada posición dicho contenido difiere.

$$h_{par} = \sqrt{\frac{A_2^2 + A_4^2 + A_6^2 + \ldots}{A_1^2 + A_2^2 + A_3^2 + \ldots}} = \sqrt{\frac{\sum_{k=1}^{M} A_{2k}^2}{\sum_{k=1}^{N} A_n^2}} \qquad (2)$$

M = entero (N/2)

$$h_{par} = \sqrt{\frac{A_1^2 + A_3^2 + A_5^2 + \ldots}{A_1^2 + A_2^2 + A_3^2 + \ldots}} = \sqrt{\frac{\sum_{k=1}^{L} A_{2k-1}^2}{\sum_{k=1}^{N} A_n^2}} \qquad (3)$$

L = entero (N/2 + 1)

Tristimulus, en analogía a la idea original dentro del mundo del color, hace referencia a la mezcla de armónicos en un sonido dado, agrupándose en tres secciones: T1, T2 y T3; donde T1 mide el peso relativo del primer armónico, T2 el peso relativo de los armónicos segundo, tercero y cuarto en conjunto, y T3 mide el peso relativo del resto de armónicos. De forma que, al sumar los tres parámetros, T = T1 + T2 + T3 = 1.

$$T_1 = \frac{A^2 1}{\sum_{n=11}^{N} A_n^2} \qquad T_2 = \frac{\sum_{n=2}^{4} A_n^2}{\sum_{n=1}^{N} A_n^2} \qquad T_3 = \frac{\sum_{n=5}^{N} A_n^2}{\sum_{n=1}^{N} A_n^2} \qquad (4)$$

El factor de inarmonicidad describe aquel sonido musical, principalmente, que sufre una desviación en las frecuencias de los diferentes armónicos.

$$inh_n = \frac{f_n - nf_c}{nf_1} \quad \text{Donde} \quad \frac{\Delta f_1}{f_1} = \frac{f_c}{f_1} - 1 = \frac{\sum_{k=1}^{5} A_k \cdot (\Delta f_k / k f_1)}{\sum_{1}^{5} A_k} \qquad (5)$$

RESULTADOS Y DISCUSIÓN.

Repetibilidad de las medidas.

Uno de los factores más importantes para la validez de este trabajo es la repetibilidad de las medidas tomadas con el dispositivo de impacto.

En la gráfica 1 (ver anexo) se observa que los cuatro golpes tomados, correspondientes a cada una de las cuatro gráficas que aparecen, tienen una amplitud máxima en el momento del impacto de la baqueta sobre la lámina de aproximadamente 0,3. Igualmente, su decaimiento tiene una duración de 1,75 segundos aproximadamente en todos los casos y, por tanto, se puede comprobar que las cuatro gráficas poseen un dibujo muy similar.

En la gráfica espectral número 2 (ver anexo) también se observa la gran similitud que existe entre las cuatro muestras.

Aquí se comprueba que en todos los casos el pico de máxima presión sonora, propio del armónico fundamental (en este caso 221 Hercios), es de -30 Decibelios aproximadamente. Asimismo, los dos siguientes picos de máxima presión sonora que aparecen son los correspondientes al tercer armónico (663 Hercios) y al cuarto armónico (884 Hercios) y también coinciden en tener de manera aproximada -70 Decibelios y -75 Decibelios, respectivamente.

Estas similitudes tan evidentes en ambas gráficas demuestran que el dispositivo de impacto cumplía el requisito indispensable de la repetibilidad en la toma de eventos sonoros.

Influencia del resonador.

En este apartado se mostrará qué parte del resultado corresponde a la propia marimba y qué parte a la baqueta empleada. Para ello se ha escogido la nota **A4**, por contener muestras de todos los tipos de baquetas, y una marca aleatoria (Malletech).

En el anexo podemos ver las gráficas temporales y las gráficas espectrales (gráficas 3 a 10) correspondientes a la baqueta LS1 (blanda) con resonador y sin resonador. Seguidamente se incluyen las muestras, en el mismo orden mencionado, correspondientes a la baqueta CN14 (media) con resonador y sin resonador (gráficas 11 a 18). Por último, aparecen las muestras, en el mismo orden, correspondientes a la baqueta MB21Z (dura) con resonador y sin resonador (gráficas 19 a 26).

En las gráficas temporales todos los eventos sonoros descubren un patrón muy similar: las muestras con resonadores tienen mayor amplitud en el momento del impacto y un mayor tiempo de decaimiento que las muestras sin resonadores. Además, aquellos eventos con resonadores dibujan un contorno más suave, mientras que los eventos sin resonadores lo dibujan de manera más irregular.

En la comparación de los eventos sonoros de las gráficas espectrales lo único destacable es que los primeros armónicos (armónicos fundamentales) de las muestras con resonadores tienen un nivel de presión sonora mayor que las muestras sin resonadores. A parte de lo mencionado, no se ha encontrado ninguna característica común a todas las muestras con resonadores que las diferencie de las muestras sin resonadores.

Todas las marcas coinciden con lo expuesto anteriormente.

Comportamiento de cada octava de la marimba.

En este apartado se analizan los datos de la marca Morgan Mallets, presentándose los resultados en dos tablas (ver anexo tablas 1 y 2), una para cada tipo de gráfica, facilitando así su visualización.

Aquí se está analizando el resultado sonoro del instrumento en condiciones normales, por ello sólo se tienen en cuenta las muestras con resonadores.

A simple vista se observa que el contorno de las gráficas temporales mostradas en las Tablas 1 y 2 cambia de forma: en **A2** tienen un contorno muy redondeado, pero a medida que suben las octavas el contorno de la gráfica va tomando una forma más triangular. Sobre la amplitud máxima en el momento del impacto de la baqueta en la lámina:

1) En MSA46, borde y centro, y en MSA44-borde la amplitud máxima aumenta al subir de octava.
2) En MSA44-centro y en MSA43, borde y centro, la amplitud máxima aumenta al subir de octava, excepto en **A6** que desciende.

Sobre el decaimiento:

1) En MSA46 y MSA44, borde y centro, el decaimiento disminuye al subir de octava.
2) En MSA43, borde y centro, el decaimiento disminuye al subir de octava, excepto en **A5** y **A6** de MSA43-borde y en **A6** de MSA43-centro, donde aumentan.

Las gráficas espectrales señalan una tendencia a disminuir el nivel de presión sonora en el armónico fundamental, al subir de octava en todas las baquetas. En el caso de MSA44-borde, en **A2** tiene un nivel de presión sonora de -35 Decibelios, en **A3** es de -30 Decibelios y en **A4** y **A5** es de -25 Decibelios.

Todas las marcas para todas las notas han sido analizadas. A continuación, se especifican las diferencias entre los resultados de las otras tres marcas.

Entre Morgan Mallets y Malletech hay seis diferencias: cuatro en las gráficas temporales y dos en las gráficas espectrales:

1) LS1-borde y CN14-borde, aunque muestran un aumento en su decaimiento al subir de octava como sus semejantes en Morgan Mallets, señalan también un descenso en la octava más aguda.
2) MB21Z, borde y centro, no muestran el descenso en el decaimiento que muestran sus semejantes en Morgan Mallets en la octava más aguda.
3) LS1-borde presenta todos sus armónicos fundamentales con un nivel de presión sonora muy similar. CN14-centro incrementa el nivel de presión sonora en la octava más aguda algo que su semejante en Morgan Mallets no muestra.

Entre Morgan Mallets y Adams se han encontrado cuatro diferencias: una en la amplitud máxima en el momento del impacto, dos en el decaimiento y una en el nivel de presión sonora del armónico fundamental.

1) M4-centro muestra una amplitud máxima en el momento del impacto que no termina en un número menor en la octava más aguda.
2) M5, borde y centro, no muestran el aumento en el tiempo de decaimiento que muestran sus semejantes en Morgan Mallets en la octava más aguda.
3) M4-borde muestra un aumento en el número de nivel de presión sonora en la octava más aguda que no muestra su semejante en Morgan Mallets.

Entre Morgan Mallets y Elite Mallets se han encontrado cuatro diferencias: dos en la amplitud máxima en el momento del impacto y otras dos en el decaimiento:

1) Green-centro muestra un descenso en la amplitud máxima en el momento de impacto en la octava más aguda que no muestra su semejante en Morgan Mallets. Al contrario,

Grey-centro no muestra ese mismo descenso que sí lo hace su semejante en Morgan Mallets.

2) Black, borde y centro, no muestran un aumento en el tiempo de decaimiento en la octava más aguda que sí señala su semejante en Morgan Mallets.

Todas estas diferencias afectan a las octavas más agudas **A5** y **A6**. Estas discrepancias no entran en una contradicción relevante con lo expuesto.

Centroide espectral.

A partir de aquí se tratan los resultados correspondientes a los parámetros espectrales que se obtuvieron mediante una programación específica de MATLAB.

La nota elegida ha sido **A3** por contener muestras de todas las baquetas. Los datos se presentan en dos tablas: una correspondiente a las muestras con resonador (más relevantes) y otra con los resultados sin resonador.

Baqueta y posición	Centroide	Baqueta y posición	Centroide
LS1-borde	3.2229	M11-borde	3.2495
LS1-centro	3.3901	M11-centro	3.3302
MSA46-borde	3.2260	Green-borde	3.1907
MSA46-centro	3.1824	Green-centro	3.2980
CN14-borde	3.2355	M4-borde	3.1897
CN14-centro	3.2252	M4-centro	3.2603
MSA44-borde	3.1521	Grey-borde	3.2401
MSA44-centro	3.3119	Grey-centro	3.2331
MB21Z-borde	3.2862	M5-borde	3.2086
MB21Z-centro	3.3135	M5-centro	3.2459
MSA43-borde	3.2736	Black-borde	3.2496
MSA43-centro	3.2966	Black-centro	3.2346

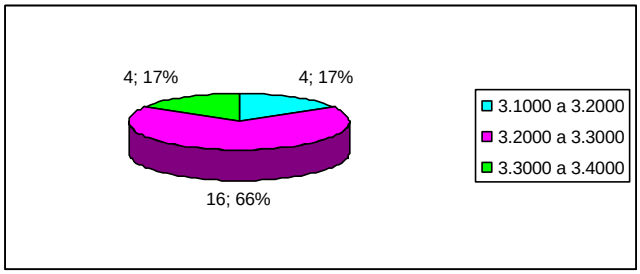
Tabla 2. Resultados del centroide espectral de las muestras en A3 con resonador.

Baqueta y posición	Centroide	Baqueta y posición	Centroide
LS1-borde	3.1268	M11-borde	3.1795
LS1-centro	3.2424	M11-centro	3.1839
MSA46-borde	3.1869	Green-borde	3.1238
MSA46-centro	3.2402	Green-centro	3.0799
CN14-borde	3.0599	M4-borde	3.0938
CN14-centro	3.2182	M4-centro	3.0705
MSA44-borde	3.0964	Grey-borde	3.0793
MSA44-centro	3.1509	Grey-centro	3.0583

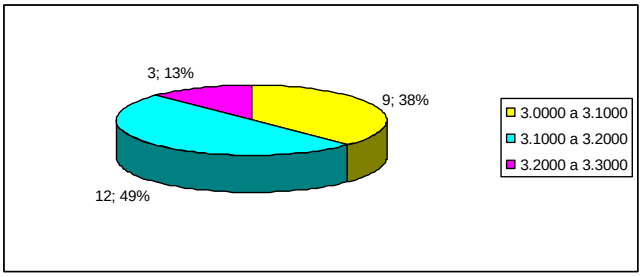
MB21Z-borde	3.1360	M5-borde	3.1132
MB21Z-centro	3.1736	M5-centro	3.0553
MSA43-borde	3.1256	Black-borde	3.0782
MSA43-centro	3.1189	Black-centro	3.1530

Tabla 3. Resultados del centroide espectral de las muestras en A3 sin resonador.

Mediante estas tablas se realizan dos gráficas (Gráfica 1 y 2) que muestran estos resultados agrupados según el número dado para el centroide espectral.



Gráfica 1. Porcentajes de los resultados del centroide espectral de las muestras con resonadores.



Gráfica 2. Porcentajes de los resultados del centroide espectral de las muestras sin resonadores.

El mayor porcentaje en la Gráfica 1 se sitúa en las muestras que tienen un centroide espectral que va de 3.2000 a 3.3000. Sólo ocho muestras de un total de veinticuatro dieron un número fuera de este ámbito, cuatro por debajo de éste y cuatro por encima de él:

1) De las cuatro muestras con un ámbito inferior a 3.2000, tres pertenecen a muestras tomadas en el borde de la lámina (Green, MSA44 y M4) y una al centro de la lámina (MSA46).

2) Las cuatro muestras con un ámbito superior a 3.3000 pertenecen a muestras tomadas en el centro de la lámina (LS1, M11, MSA44 y MB21Z).

De la Gráfica 2, lo primero que llama la atención es que el ámbito de este parámetro es menor que en las muestras con resonador. Las muestras que se sitúan de 3.1000 a 3.2000 han aumentado de un 17% a un 49%; en cambio, las muestras que van de 3.2000 a 3.3000 han disminuido su porcentaje de un 66% a un 13%. Además, ha aparecido un grupo de muestras

de rango inferior (3.0000 a 3.1000) que adquiere un 38% de las muestras. Los dos grupos de menor porcentaje señalan que:

1) De las nueve muestras dentro del ámbito de 3.0000 a 3.1000, cinco pertenecen a eventos sonoros tomados en el borde de la lámina (todas las baquetas de tipo medias y Black) y cuatro a aquellos tomados en el centro de la lámina (Green, M4, Grey y M5).
2) Las tres muestras dentro del ámbito de 3.2000 a 3.3000 pertenecen a aquellas tomadas en el centro de la lámina (LS1, MSA46 y CN14).

Se han analizado la totalidad de las muestras en busca de divergencias con lo expuesto. Sólo existen dos muestras en **A2** que tienen un número menor a 3.000 (concretamente en Green-centro -2.9693- y M4-borde -2.9893- ambas sin resonador) y cinco muestras en **A5** que tienen un número mayor a 3.4000 (concretamente en CN14-centro -3.4447-, MSA44-centro -3.4814-, Grey-borde -3.4254-, MB21Z-centro -3.4482- y Black-centro -3.4793-). Además de esto se ha hallado que:

1) En el ámbito de resultados de 3.0000 a 3.1000, sólo **A2** coincide con lo expuesto aquí, ya que en el resto de registros no hay resultados en este ámbito.
2) En el ámbito de resultados de 3.1000 a 3.2000, **A4** y **A6** coinciden con lo expuesto aquí, ya que en **A2** ocurre lo contrario y en **A5** no hay resultados en este ámbito.
3) En el ámbito de resultados de 3.2000 a 3.3000, **A2, A5** y **A6** coinciden con lo expuesto aquí, ya que en **A4** sucede lo contrario.
4) En el ámbito de resultados de 3.3000 a 3.4000, **A2, A4** y **A5** coinciden con lo expuesto aquí, ya que en **A6** sucede lo contrario.

Contenido espectral de armónicos pares e impares.

La nota elegida aquí ha sido **A3** de nuevo, por contener muestras de todas las baquetas y presentar una continuidad con el apartado anterior, así como de los dos apartados siguientes. Los datos se presentan también en dos tablas: una correspondiente a las muestras con resonador (más relevantes) y otra con los resultados sin resonador.

Baqueta y posición	hpar	himpar	Baqueta y posición	hpar	himpar
LS1-borde	0.4754	0.5741	M4-borde	0.5528	0.5369
LS1-centro	0.4760	0.4417	M4-centro	0.4970	0.5692
MSA46-borde	0.5137	0.5657	Grey-borde	0.5061	0.5439
MSA46-centro	0.4476	0.5672	Grey-centro	0.5225	0.4921
M11-borde	0.5094	0.5625	MB21Z-borde	0.5253	0.5318
M11-centro	0.4796	0.5063	MB21Z-centro	0.4711	0.4949
Green-borde	0.5241	0.5579	MSA43-borde	0.4946	0.5470
Green-centro	0.5392	0.4934	MSA43-centro	0.4669	0.5307
CN14-borde	0.5018	0.5413	M5-borde	0.5148	0.5723
CN14-centro	0.5180	0.5191	M5-centro	0.5364	0.5167

MSA44-borde	0.5362	0.5703	Black-borde	0.5387	0.5232
MSA44-centro	0.4863	0.5157	Black-centro	0.5511	0.5297

Tabla 4. Resultados del contenido espectral de los armónicos pares e impares de las muestras en A3 con resonador.

Baqueta y posición	**hpar**	**himpar**	**Baqueta y posición**	**hpar**	**himpar**
LS1-borde	0.4853	0.5768	M4-borde	0.4895	0.6158
LS1-centro	0.4608	0.5427	M4-centro	0.5119	0.5924
MSA46-borde	0.4673	0.5544	Grey-borde	0.4856	0.6279
MSA46-centro	0.4762	0.5632	Grey-centro	0.5089	0.5982
M11-borde	0.4752	0.5771	MB21Z-borde	0.4691	0.6211
M11-centro	0.5024	0.5704	MB21Z-centro	0.4890	0.5754
Green-borde	0.4732	0.6169	MSA43-borde	0.5050	0.5803
Green-centro	0.4821	0.5899	MSA43-centro	0.5084	0.6046
CN14-borde	0.4850	0.6401	M5-borde	0.5348	0.5832
CN14-centro	0.4974	0.5401	M5-centro	0.5181	0.6016
MSA44-borde	0.4725	0.6370	Black-borde	0.5104	0.6122
MSA44-centro	0.4961	0.5651	Black-centro	0.4691	0.5754

Tabla 5. Resultados del contenido espectral de armónicos pares e impares de las muestras en A3 sin resonador.

Las diferencias en los resultados entre las muestras tomadas en el borde de la lámina y en el centro de ésta, cobran aquí especial relevancia. Por este motivo, en la Tabla 4, correspondiente a los resultados de las muestras con resonadores, se observa que:

1) En los armónicos pares hay seis baquetas que tienen un número menor en la muestra tomada en el borde y un número mayor en la muestra tomada en el centro (LS1, Green, CN14, Grey, M5 y Black). En las otras seis baquetas (MSA46, M11, MSA44, M4, MB21Z y MSA43) ocurre lo contrario: tienen un número mayor en las muestras en el borde que en las muestras en el centro.

2) En los armónicos impares hay tres baquetas que tienen un número menor en la muestra tomada en el borde y un número mayor en la muestra tomada en el centro (MSA46, M4 y Black). En las otras nueve baquetas (LS1, M11, Green, CN14, MSA44, Grey, MB21Z, MSA43 y M5) ocurre lo contrario: tienen un número mayor en las muestras en el borde que en las muestras en el centro.

En la Tabla 5, correspondiente a los resultados de las muestras sin resonadores, se observa que:

1) En los armónicos pares hay nueve baquetas que tienen un número menor en la muestra tomada en el borde y un número mayor en la muestra tomada en el centro (MSA46, M11, Green, CN14, MSA44, M4, Grey, MB21Z y MSA43). En las otras tres baquetas (LS1, M5 y Black) ocurre lo contrario: tienen un número mayor en las muestras en el borde que en las muestras en el centro.

2) En los armónicos impares hay tres baquetas que tienen un número menor en la muestra tomada en el borde y un número mayor en la muestra tomada en el centro (MSA46, MSA43 y M5). En las otras nueve baquetas (LS1, M11, Green, CN14, MSA44, M4, Grey, MB21Z, Black) ocurre lo contrario: tienen un número mayor en las muestras en el borde que en las muestras en el centro.

Las muestras que no han cambiado su tendencia de la Tabla 4 a la Tabla 5, es decir de tener resonador a no tenerlo, en los armónicos pares son sólo tres: Green, CN14 y Grey. Por el contrario las muestras que no han cambiado su tendencia de la Tabla 4 a la Tabla 5 en los armónicos impares son más numerosas (ocho), viéndose reducido el número de muestras que sí han cambiado su tendencia (cuatro: M4, MSA43, M5 y Black).

Se han analizado la totalidad de las muestras en busca de divergencias con lo expuesto y se han encontrado diferencias:

1) En los armónicos pares de las muestras con resonador no hay coincidencias con **A3**.

- **A2** posee un mayor número de baquetas con un coeficiente menor en la muestra tomada en el borde y un coeficiente mayor en la muestra tomada en el centro (seis de ocho baquetas). Lo mismo ocurre en **A5** y **A6** con una proporción de siete de ocho baquetas y tres de cuatro baquetas, respectivamente.

- **A4** posee un menor número de baquetas con un coeficiente menor en la muestra tomada en el borde y un coeficiente mayor en la muestra tomada en el centro (tres de doce baquetas).

2) En los armónicos impares de las muestras con resonador todos los registros coinciden con lo expuesto aquí con estas proporciones: **A2** cero de ocho baquetas, **A4** cinco de doce baquetas, **A5** una de ocho baquetas y **A6** una de cuatro baquetas.

3) En los armónicos pares de las muestras sin resonador, **A2** coincide con lo expuesto con una proporción de ocho de ocho baquetas. En el resto de registros:

- **A4** y **A5** tienen un número menor de baquetas con un coeficiente menor en la muestra tomada en el borde que en la muestra tomada en el centro con unas proporciones de cuatro de doce baquetas y tres de ocho baquetas, respectivamente.

- **A6** tiene un número igual de baquetas con un coeficiente menor en la muestra tomada en el borde que en la muestra tomada en el centro y viceversa.

4) En los armónicos impares de las muestras sin resonador, **A2, A4** y **A5** coinciden con lo expuesto con unas proporciones de una de ocho baquetas, cuatro de doce baquetas y una de ocho baquetas, respectivamente. En **A6** ocurre lo contrario: hay un número mayor de baquetas con un coeficiente menor en la muestra tomada en el borde que en el centro con una proporción de tres de cuatro baquetas.

Todos estos datos deducen que en los armónicos impares sí hay una influencia clara de la posición desde donde se golpea la lámina con la baqueta, puesto que la carga de armónicos impares en las muestras tomadas en el centro de la lámina suele ser mayor que en el borde de ésta, con excepción del caso expuesto de **A6** sin resonador.

Tristimulus.

Los resultados que se exponen corresponden a la nota **A3**, aun habiendo analizado todas las muestras de todos los registros. Asimismo, los datos se presentan en dos tablas: una con las muestras con resonador (más relevantes) y otra con las muestras sin resonador.

Baqueta y posición	T1	T2	T3	T	Baqueta y posición	T1	T2	T3	T
LS1-borde	0.0615	0.6681	0.2704	1	M4-borde	0.0510	0.6713	0.2778	1
LS1-centro	0.0300	0.6332	0.3368	1	M4-centro	0.0419	0.6414	0.3168	1
MSA46-borde	0.0414	0.7090	0.2496	1	Grey-borde	0.0518	0.6484	0.2998	1
MSA46-centro	0.1085	0.6024	0.2891	1	Grey-centro	0.0599	0.6499	0.2903	1
M11-borde	0.0403	0.6664	0.2933	1	MB21Z-borde	0.0302	0.6525	0.3173	1
M11-centro	0.0374	0.6376	0.3251	1	MB21Z-centro	0.0451	0.6610	0.2939	1
Green-borde	0.0622	0.6352	0.3027	1	MSA43-borde	0.0402	0.6709	0.2889	1
Green-centro	0.0309	0.6296	0.3395	1	MSA43-centro	0.0466	0.6573	0.2962	1
CN14-borde	0.0543	0.6630	0.2828	1	M5-borde	0.0547	0.6249	0.3204	1
CN14-centro	0.0608	0.6359	0.3033	1	M5-centro	0.0414	0.6680	0.2906	1
MSA44-borde	0.0565	0.7291	0.2144	1	Black-borde	0.0417	0.6208	0.3375	1
MSA44-centro	0.0383	0.6497	0.3119	1	Black-centro	0.0360	0.6772	0.2868	1

Tabla 6. Resultados de Tristimulus de las muestras en A3 con resonador.

Baqueta y posición	T1	T2	T3	T	Baqueta y posición	T1	T2	T3	T
LS1-borde	0.0887	0.7236	0.1877	1	M4-borde	0.1167	0.5978	0.2855	1
LS1-centro	0.0633	0.6858	0.2509	1	M4-centro	0.1270	0.6056	0.2674	1
MSA46-borde	0.0813	0.6926	0.2261	1	Grey-borde	0.1167	0.6381	0.2452	1
MSA46-centro	0.0610	0.6371	0.3019	1	Grey-centro	0.1300	0.6285	0.2415	1
M11-borde	0.0927	0.5942	0.3131	1	MB21Z-borde	0.0988	0.6234	0.2778	1
M11-centro	0.0669	0.6757	0.2574	1	MB21Z-centro	0.0848	0.6248	0.2904	1
Green-borde	0.1024	0.6414	0.2562	1	MSA43-borde	0.0983	0.6359	0.2657	1
Green-centro	0.1268	0.6654	0.2079	1	MSA43-centro	0.0863	0.6623	0.2514	1
CN14-borde	0.1226	0.6407	0.2367	1	M5-borde	0.0824	0.6610	0.2566	1
CN14-centro	0.0663	0.6466	0.2871	1	M5-centro	0.1291	0.5909	0.2800	1

MSA44-borde	0.1131	0.6194	0.2675	1	Black-borde	0.1047	0.6607	0.2346	1
MSA44-centro	0.0897	0.6622	0.2480	1	Black-centro	0.1035	0.6405	0.2560	1

Tabla 72. Resultados de Tristimulus para de muestras en A3 sin resonador.

En ambas tablas se indica que T = 1, por ende, los resultados son coherentes y correctos. T3 siempre tendrá un coeficiente menor a T2 porque sólo se tuvieron en cuenta los cinco primeros armónicos de cada muestra, ya que T2 mide el peso relativo de los armónicos segundo, tercero y cuarto en conjunto, y, por tanto, T3 sólo mide el peso relativo del quinto armónico. Esto ocurre en todos los registros.

Inarmonicidad.

Los resultados que se exponen corresponden a la nota **A3**, no obstante, todos los registros se han analizado. Los datos vienen representados en dos tablas: una con las muestras con resonador (más relevantes) y otra con las muestras sin resonador. Se han omitido los coeficientes de inarmonicidad (inhn) por ser todos cero en todos los registros; sólo se indica el incremento de la frecuencia (Δf).

Baqueta y posición	**Δf**	**Baqueta y posición**	**Δf**
LS1-borde	-15.1229	M11-borde	-1.4178
LS1-centro	-9.9244	M11-centro	-15.5955
MSA46-borde	7.0888	Green-borde	-1.4178
MSA46-centro	41.1153	Green-centro	-4.2533
CN14-borde	-19.8488	M4-borde	2.237e-013
CN14-centro	-26.9376	M4-centro	-14.1777
MSA44-borde	-7.0888	Grey-borde	8.5066
MSA44-centro	-2.8355	Grey-centro	-25.5198
MB21Z-borde	-18.4310	M5-borde	-2.8355
MB21Z-centro	-39.6975	M5-centro	14.1777
MSA43-borde	-7.0888	Black-borde	-8.5066
MSA43-centro	11.3422	Black-centro	-12.7599

Tabla 8. Resultados del incremento de la frecuencia de la inarmonicidad de las muestras en A3 con resonador.

Baqueta y posición	**Δf**	**Baqueta y posición**	**Δf**
LS1-borde	-114.5558	M11-borde	-15.8790
LS1-centro	0	M11-centro	-2.2684
MSA46-borde	-79.3951	Green-borde	30.6238
MSA46-centro	1.1342	Green-centro	29.4896
CN14-borde	30.6238	M4-borde	1.1342
CN14-centro	23.8185	M4-centro	29.4896
MSA44-borde	30.6238	Grey-borde	24.9527
MSA44-centro	-13.6106	Grey-centro	-40.8318

MB21Z-borde	-41.9660	M5-borde	36.2949
MB21Z-centro	4.5369	M5-centro	28.3554
MSA43-borde	36.2949	Black-borde	35.1607
MSA43-centro	-5.6711	Black-centro	4.5369

Tabla 3. Resultados del incremento de la frecuencia de la inarmonicidad de las muestras en A3 sin resonador.

Los resultados sobre este parámetro no ofrecen un patrón claro asociado que pueda ser destacado, posiblemente debido al número de armónicos (cinco) que se consideraron para el cálculo.

CONCLUSIONES Y FUTURAS LÍNEAS DE TRABAJO.

Una vez concluido el análisis, se revisaron dichos objetivos para comprobar que:

1) Se han caracterizado doce baquetas diferentes, pertenecientes a dos marcas nacionales y dos internacionales, ampliando la bibliografía de estudios experimentales dentro de este ámbito, que se centra en la interacción de una baqueta real con la marimba.
2) Se han analizado las características físicas de la marimba Adams Concert MCHV 43 de cuatro octavas y un tercio excitada con las doce baquetas diferentes ya mencionadas.
3) Se ha caracterizado la respuesta de la marimba en función del tipo de baqueta y su posición en la lámina, mediante una serie de parámetros espectrales, constituyendo un pequeño paso para la caracterización objetiva de otros tipos de baquetas en la marimba, además de constituir una metodología para la caracterización de otro tipo de baquetas de otros instrumentos de percusión.
4) Los resultados obtenidos suponen una motivación dentro del sector de los constructores de baquetas de marimba y los constructores de las propias marimbas, porque aportan un conocimiento científico que se añadiría a su experiencia como profesionales del sector. Además, para los percusionistas supone una posible obtención de una gama de baquetas mucho más especializada.

Sin embargo, en el mercado hay una oferta muchísimo más vasta de baquetas. Por tanto, futuras investigaciones podrían seguir esta metodología para caracterizar otras baquetas. Asimismo, con los materiales empleados para este trabajo no sólo podrían caracterizarse baquetas de marimba, sino de otros instrumentos de percusión tanto de láminas como de parche.

Otra línea de investigación podría llevarse a cabo, partiendo de las muestras tomadas en este trabajo, realizando un estudio psicoacústico para poder equiparar los parámetros acústicos con la percepción de los percusionistas.

BIBLIOGRAFÍA.

Bork, I. (1995). Practical tuning of xylophone bars and resonators. *Applied Acoustics*. Gran Bretaña: Elsevier Science Ltd., vol. 46, pp. 106-127.

Chaigne, A.; Doutaut, V. (1997). Numerical simulations of xylophones I. Time-domain modeling of the vibrating bars. *The Journal of the Acoustical Society of America*. Estados Unidos: ASA, vol. 101, núm. 1, pp. 539-557.

H. Fletcher, N.; D. Rossing, Th. ([1988] 1998). *The Physics of Musical Instruments*. Estados Unidos: Springer.

Haaheim, J.; Merkle, A. (1999). Acoustical studies of the marimba. *Experimental Modern Physics, PHY 305*. Gustavus Adolphus College: Formal Lab Report. Professor Huber.[4]

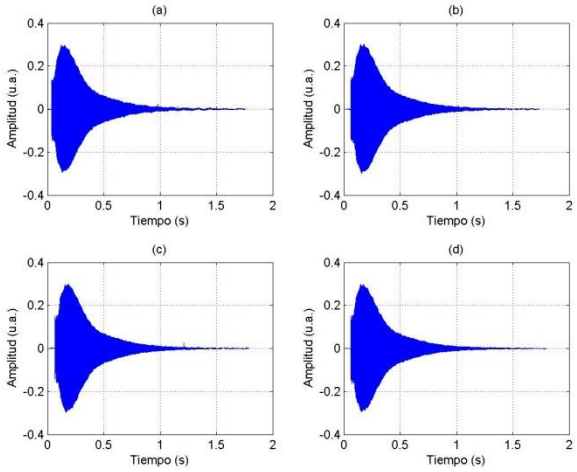
Ramada, M. (2000). *Atlas de Percusión*. Valencia: Rivera Eds.

Suits, B. H. (2001). Basic physics of xylophone and marimba bars. *American Journal of Physics*. Estados Unidos: American Association of Physics Teachers, vol. 69, núm. 7, pp. 743-750.

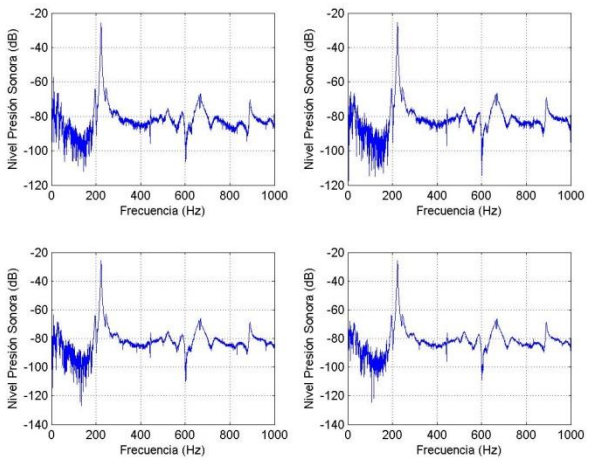
[4] Su publicación ofrece algunas dudas por no pertenecer a ninguna revista y, por tanto, no se sabe con exactitud la autenticidad y validez del estudio.

ANEXO.

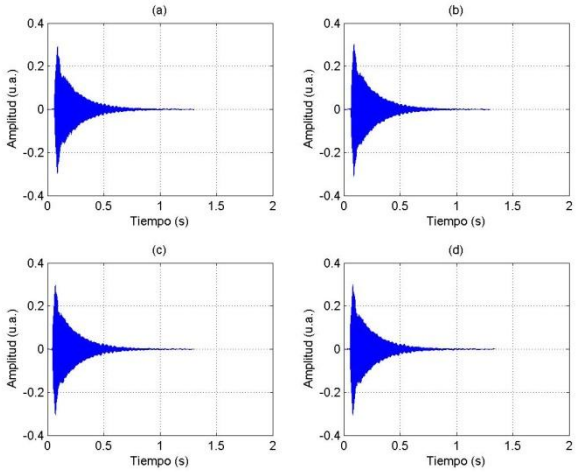
A continuación se exponen las gráficas que se mencionan a lo largo del artículo por orden de aparición.



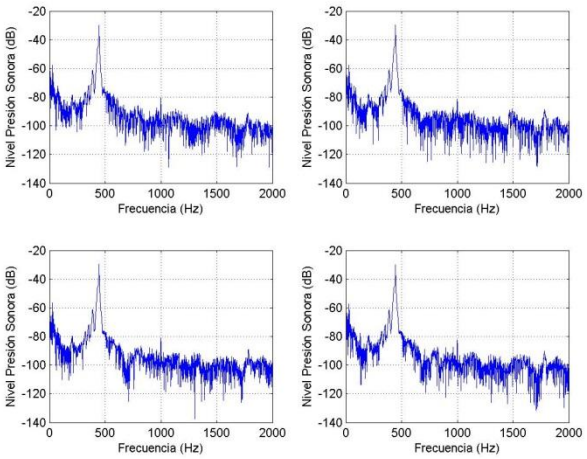
Gráfica 1. Gráfica temporal de la muestra con resonadores A3_Grey_centro.



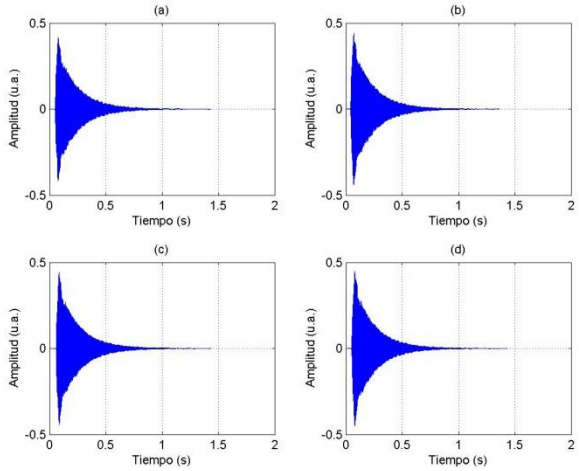
Gráfica 2. Gráfica espectral de la muestra con resonadores A3_Grey_centro.



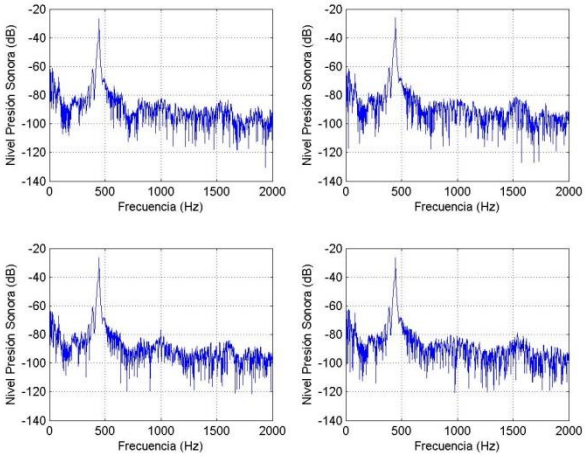
Gráfica 3. Gráfica temporal de la muestra con resonadores A4_LS1_borde



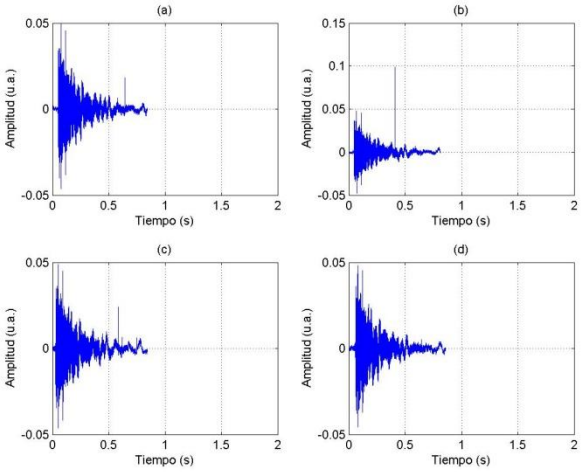
Gráfica 4. Gráfica espectral de la muestra con resonadores A4_LS1_borde.



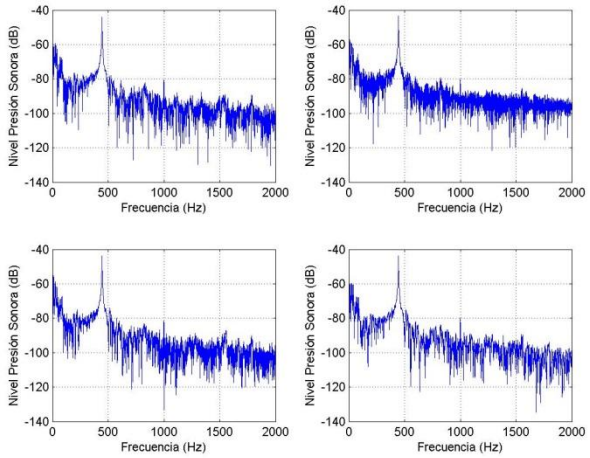
Gráfica 5. Gráfica temporal de la muestra con resonadores A4_LS1_centro.



Gráfica 6. Gráfica espectral de la muestra con resonadores A4_LS1_centro.

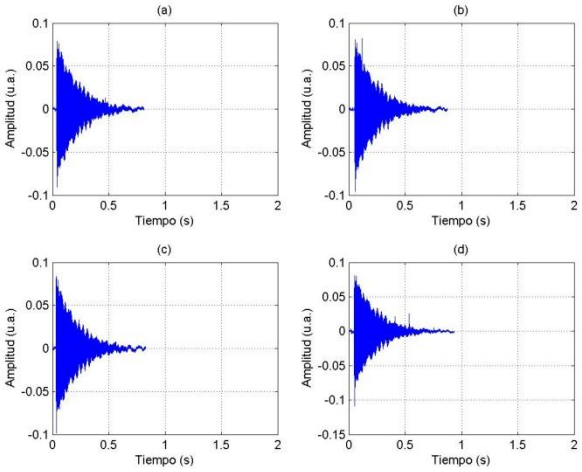


Gráfica 7. Gráfica temporal de la muestra sin resonadores A4_LS1_borde.[5]

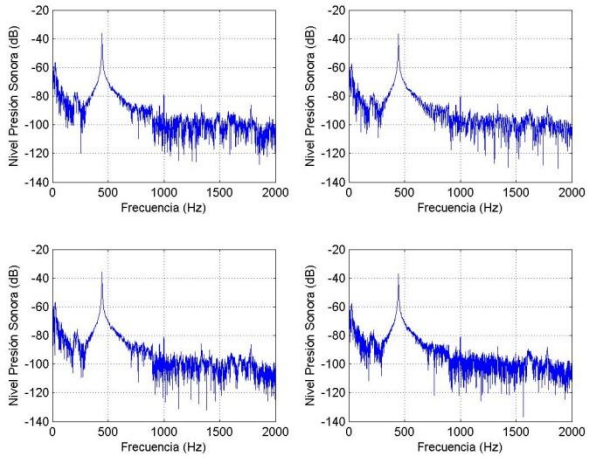


Gráfica 8. Gráfica espectral de la muestra sin resonadores A4_LS1_borde.

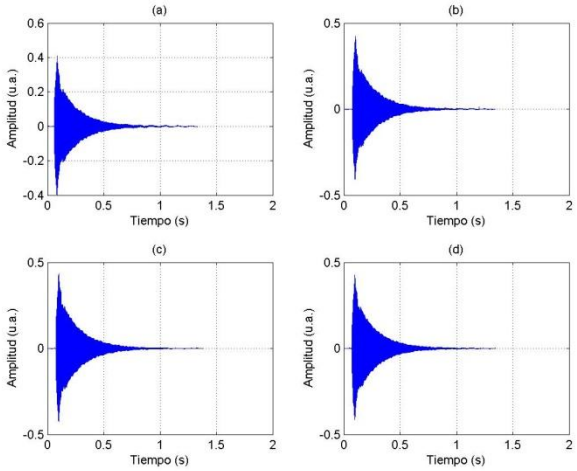
[5] Esta gráfica es un ejemplo de cómo, por defecto de MATLAB, la escala de la amplitud (eje vertical) varía.



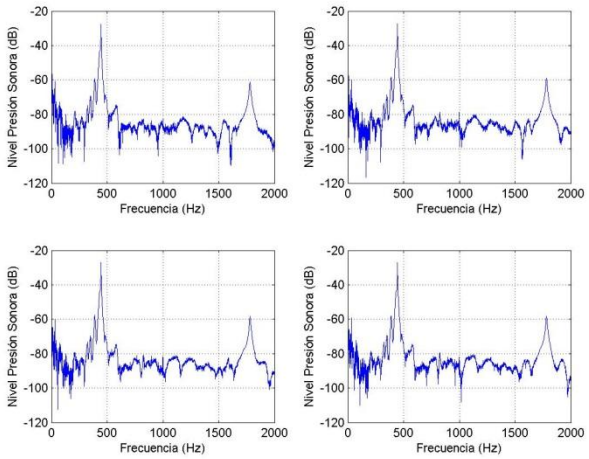
Gráfica 9. Gráfica temporal de la muestra sin resonadores A4_LS1_centro.



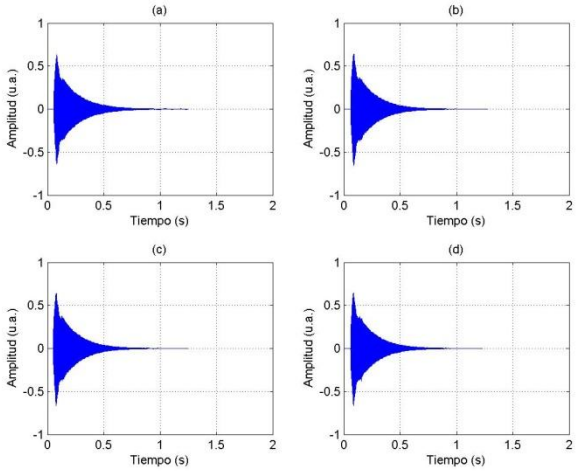
Gráfica 10. Gráfica espectral de la muestra sin resonadores A4_LS1_centro.



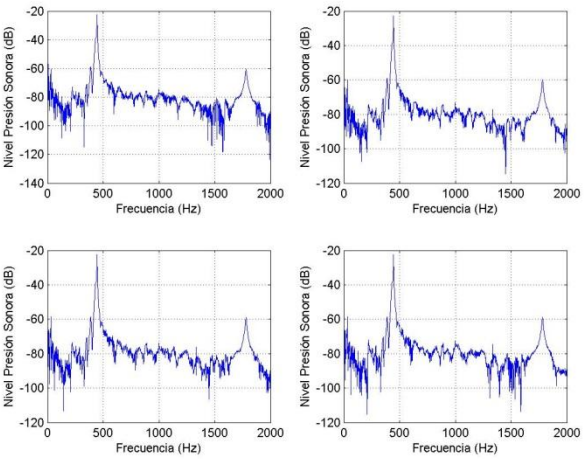
Gráfica 11. Gráfica temporal de la muestra con resonadores A4_CN14_borde.



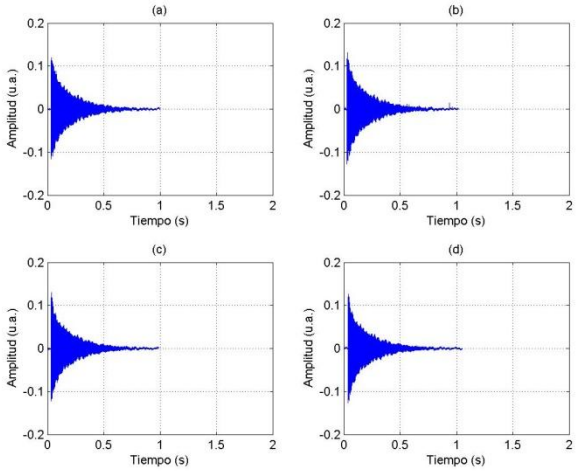
Gráfica 12. Gráfica espectral de la muestra con resonadores A4_CN14_borde.



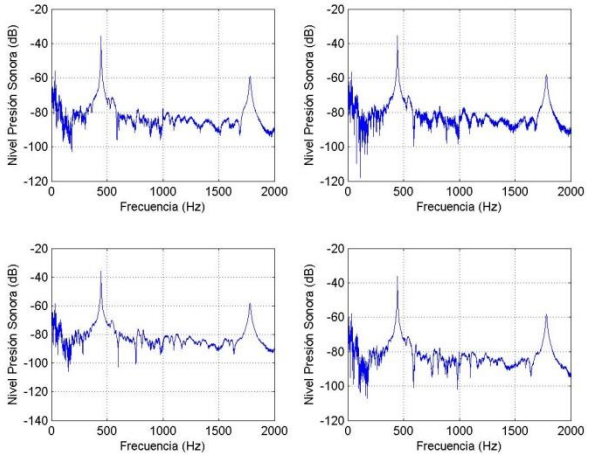
Gráfica 13. Gráfica temporal de la muestra con resonadores A4_CN14_centro.



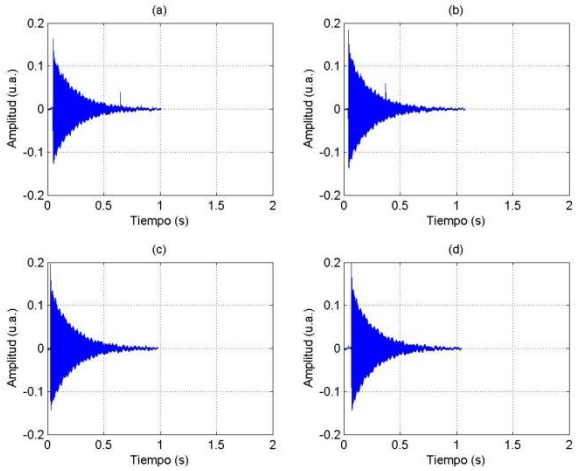
Gráfica 14. Gráfica espectral de la muestra con resonadores A4_CN14_centro.



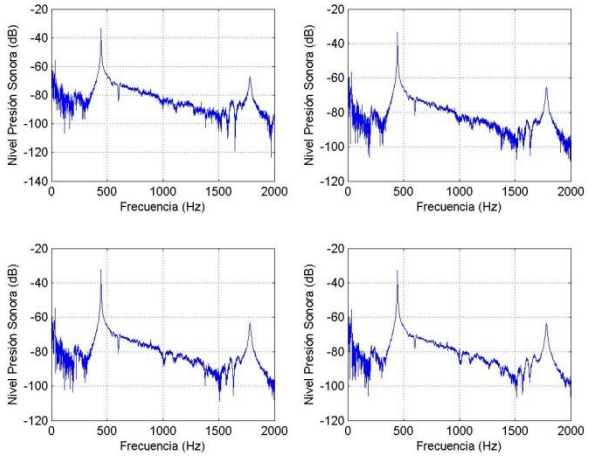
Gráfica 15. Gráfica temporal de la muestra sin resonadores A4_CN14_borde.



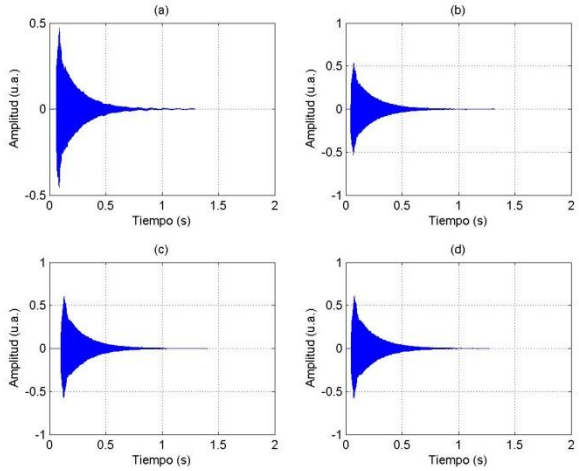
Gráfica 16. Gráfica espectral de la muestra sin resonadores A4_CN14_borde.



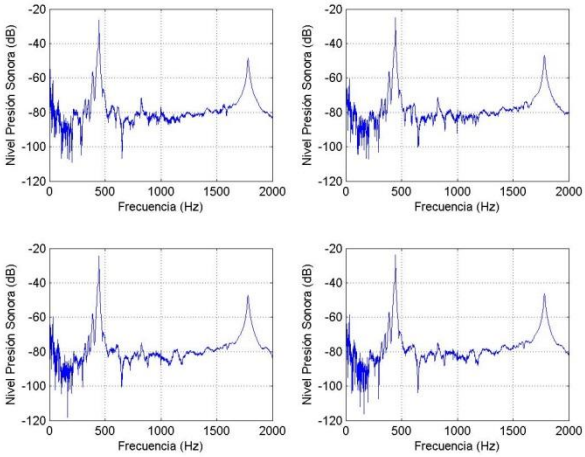
Gráfica 17. Gráfica temporal de la muestra sin resonadores A4_CN14_centro.



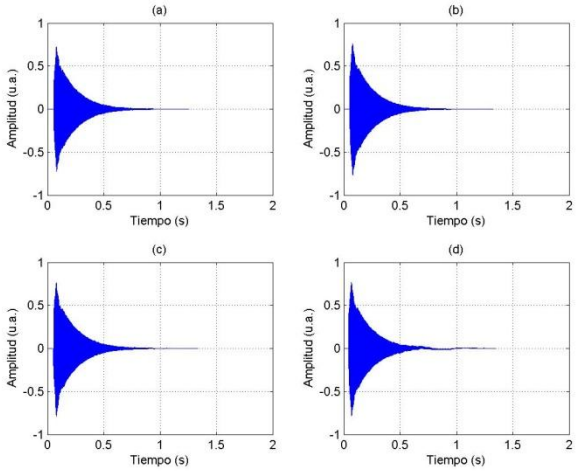
Gráfica 18. Gráfica espectral de la muestra sin resonadores A4_CN14_centro.



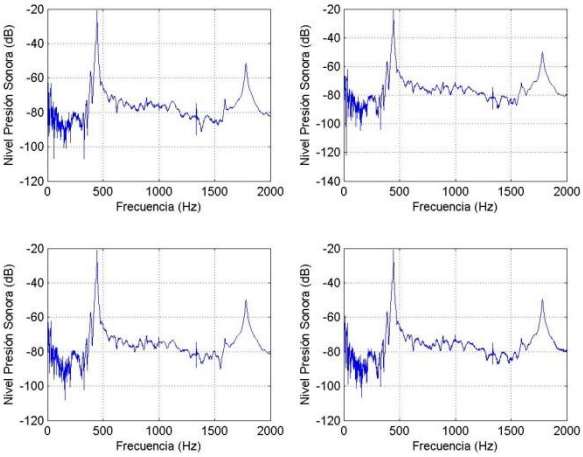
Gráfica 19. Gráfica temporal de la muestra con resonadores A4_MB21Z_borde.



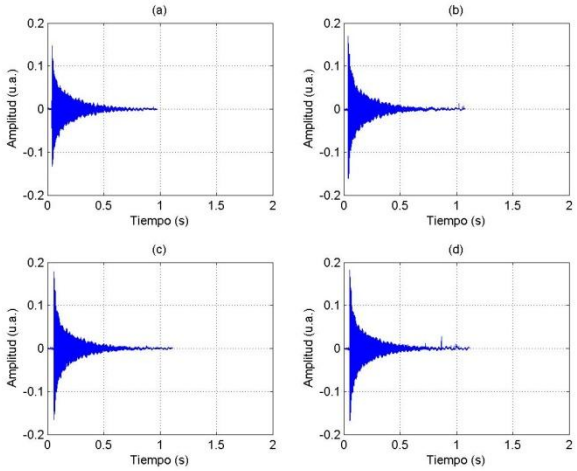
Gráfica 20. Gráfica espectral de la muestra con resonadores A4_MB21Z_borde.



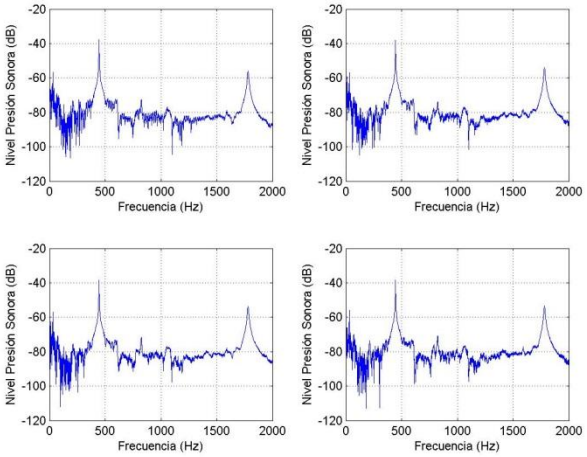
Gráfica 21. Gráfica temporal de la muestra con resonadores A4_MB21Z_centro.



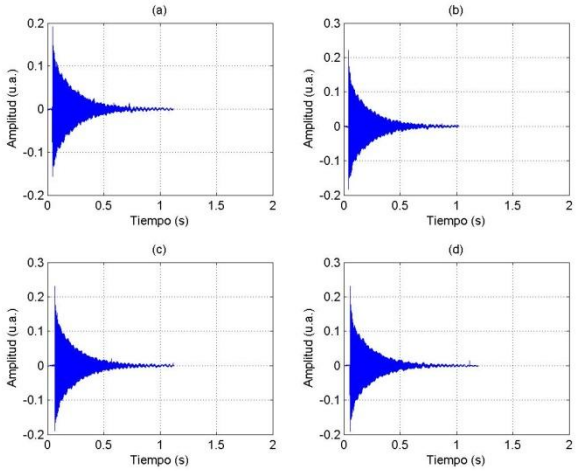
Gráfica 22. Gráfica espectral de la muestra con resonadores A4_MB21Z_centro.



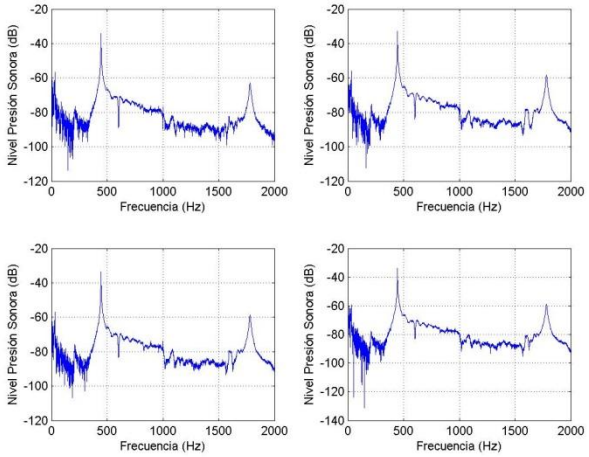
Gráfica 23. Gráfica temporal de la muestra sin resonadores A4_MB21Z_borde.



Gráfica 24. Gráfica espectral de la muestra sin resonadores A4_MB21Z_borde.



Gráfica 25. Gráfica temporal de la muestra sin resonadores A4_MB21Z_centro.



Gráfica 26. Gráfica espectral de la muestra sin resonadores A4_MB21Z_centro.

A continuación se exponen las tablas, con la reunión de gráficas mencionadas en el artículo, por orden de aparición.

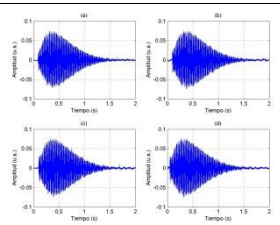
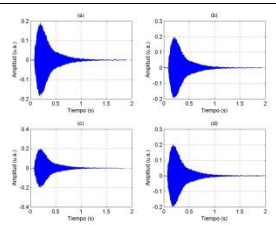
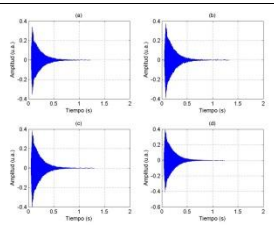
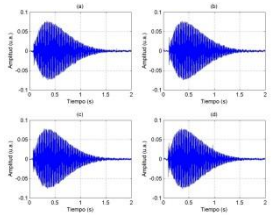
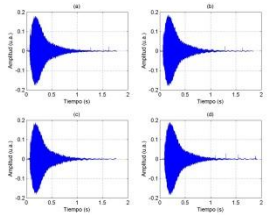
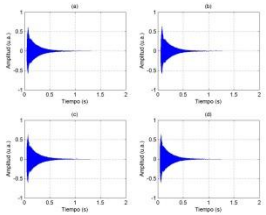
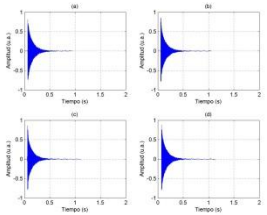
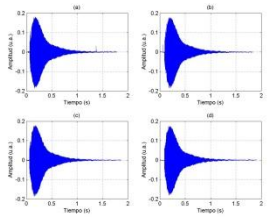
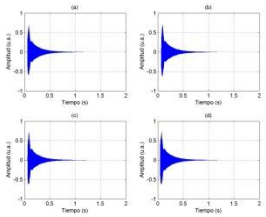
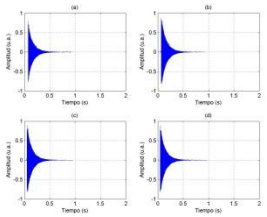
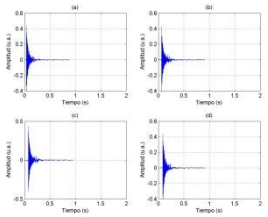
Baqueta y posición	**A2**	**A3**	**A4**	**A5**	**A6**
MSA46 borde					
MSA44 borde					
MSA43 borde					

Tabla 1. Gráficas temporales de las muestras con resonadores de la marca Morgan Mallets en el borde de la lámina.

Baqueta y posición	**A2**	**A3**	**A4**	**A5**	**A6**

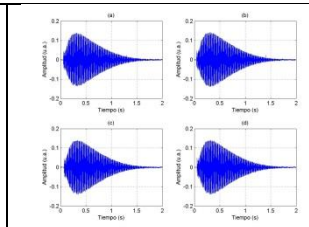
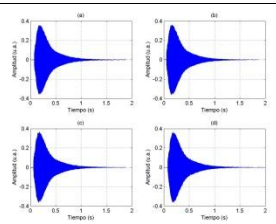
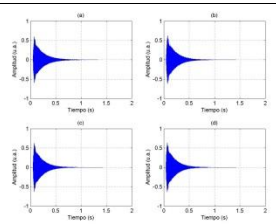
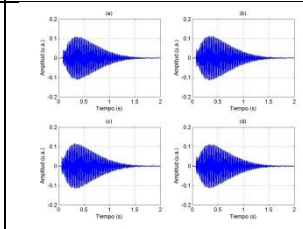
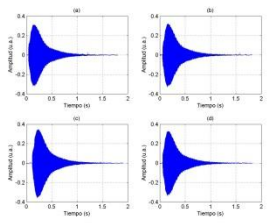
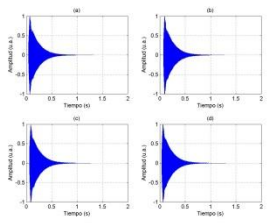
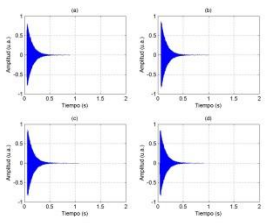
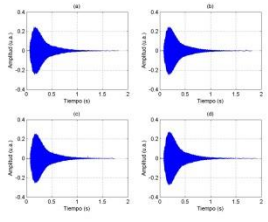
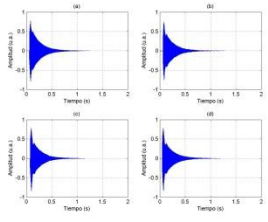
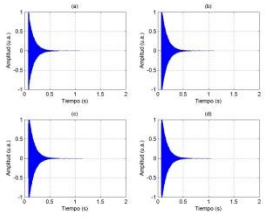
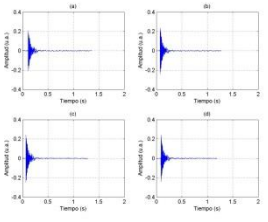
MSA46 centro					
MSA44 centro					
MSA43 centro					

Tabla 2. Gráficas temporales de las muestras con resonadores de la marca Morgan Mallets en el centro de la lámina.

Baqueta y posición	**A2**	**A3**	**A4**	**A5**	**A6**

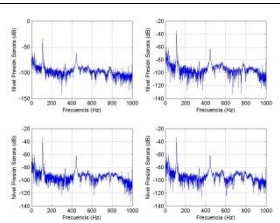
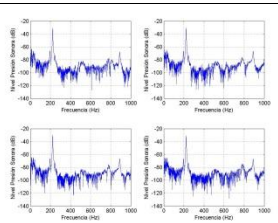
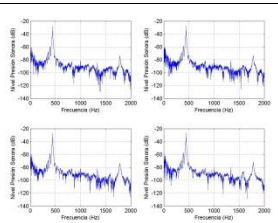
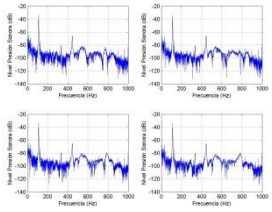
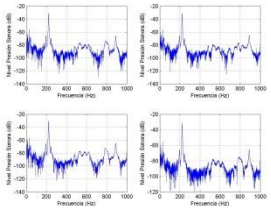
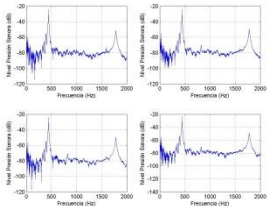
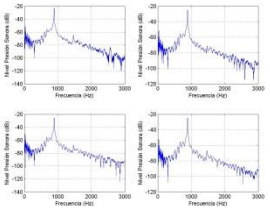
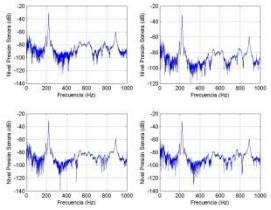
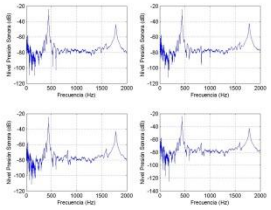
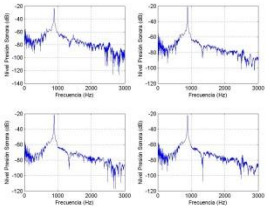
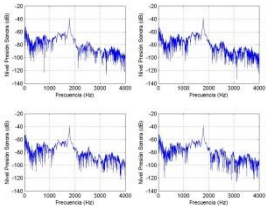
MSA46 borde					
MSA44 borde					
MSA43 borde					

Tabla 3. Gráficas espectrales de las muestras con resonadores de la marca Morgan Mallets en el borde de la lámina.

Baqueta y posición	**A2**	**A3**	**A4**	**A5**	**A6**

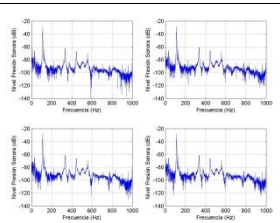
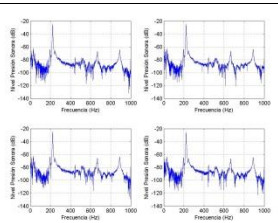
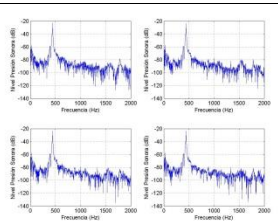
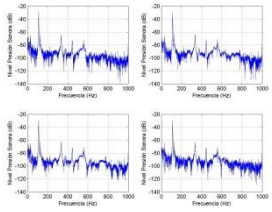
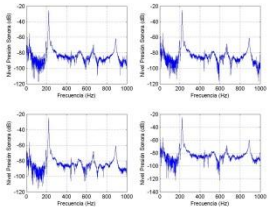
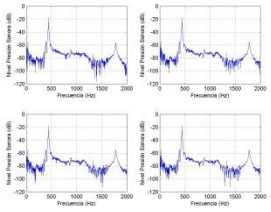
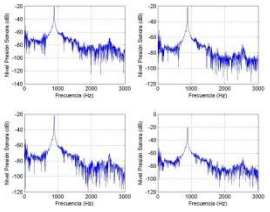
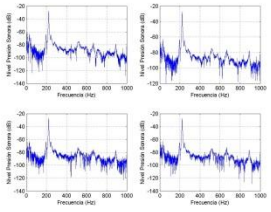
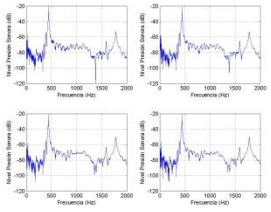
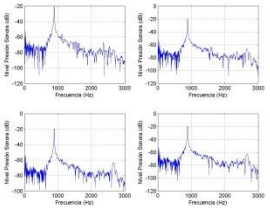
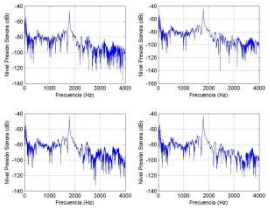
MSA46 centro					
MSA44 centro					
MSA43 centro					

Tabla 4. Gráficas espectrales de las muestras con resonadores de la marca Morgan Mallets en el centro de la lámina.

Alba Mena Esteve.

Nació en Xàtiva (Valencia) en 1987. Comenzó sus estudios musicales a la edad de siete años en la escuela de música Sociedad Fomento Musical de Navarrés (Valencia), continuando su formación en el Conservatorio Profesional de Música Luis Milà de Xàtiva (Valencia), donde obtuvo el título de Grado Medio en la especialidad de percusión. En el año 2012 finalizó sus estudios en el Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia, obteniendo el título superior en la especialidad de Musicología. Durante el año 2013 realizó el Máster en Música, en la especialidad de Música Contemporánea, en la Universidad Politécnica de Valencia.

Ha pertenecido a la Banda Fomento Musical de Navarrés (Valencia) con la que ganó el segundo premio de su categoría en el XXX Certamen Provincial de Bandas de Música de Valencia, a la Orquesta Atrium de Ad Libitum Escola de Música de Ontinyent (Valencia) y a la Banda de la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana con la que grabó el disco *Translations*, siendo director Henri Adams. Además, ha colaborado con la Banda Sinfónica Juvenil de Cundinamarca de Bogotá (Colombia). Actualmente forma parte de la Banda de la Sociedad Artístico Musical La Nova de Xàtiva (Valencia) con la que ganó el primer premio en el I Certamen de Música Festera d'Agost, de la Orquesta de la Sociedad Artístico Musical La Nova de Xàtiva (Valencia) y la Colla de dolçainers i tabaleters La Socarrà de Xàtiva (Valencia) con la que obtuvo el primer premio en el 3r Certamen de Altea para Gran Colla de Xirimita y Percusión (Alicante), además de grabar el disco *Stàrracos*, siendo el director

Pere Molina.

Asimismo ha realizado numerosos cursos de percusión sinfónica con profesores como Sisco Aparici, Jordi Francés, Raúl Benavent, Esaú Borredà, Katarzyna Mycka, Iñaki Martín, Rafa Más, José Alberto Marquina, Manel Ramada, Juanjo Guillem, Jean Geoffroy, entre otros; cursos de percusión étnica relacionadas con las culturas de Brasil, Colombia, Cuba (y música latina en general), Marruecos (y África en general) e India; y cursos de musicología y etnomusicología. Además de ir adquiriendo experiencia en la docencia a través de numerosas escuelas y academias de música ha publicado un artículo de opinión en la revista*Música i Poble* y ha colaborado varias veces en el programa de radio *Café Classic* de la UPV.

DIVULGACIÓN

ARTÍCULOS

Pgs.63 - 79

Victoria sobre el sol: una aproximación a la ópera futurista rusa

Por
Antonio Moya Latorre

Descubrimiento de un tesoro musical:
Estanislao Marco Valls (1873-1954)

Por Jorge G. Orozco

Pgs.80 - 86

Qualia harmonica: Ientificación y definición

Pgs.87 - 92

Por
Emili Renard

ENTREVISTA

Entrevista a José Ramón Tebar, director Pg. 93

RESEÑAS

Poesía de lo imposible 104
El cuarteto de cuerda 106
A Panoramic Survey of Beethoven's Hammerklavier sonata op.106 107
Ken Robinson: Descubre tu elemento 108
Lo que hacen los mejores estudiantes de universidad 110
Iberia de Isaac Albéniz 111

ARTÍCULOS

VICTORIA SOBRE EL SOL
Una aproximación a la ópera futurista rusa

Antonio Moya Latorre

Resumen

En 2013 se celebró el centenario del estreno de la ópera *Victoria sobre el Sol* en el Luna Park de San Petersburgo, una obra experimental de la vanguardia rusa prácticamente desconocida actualmente dentro de nuestras fronteras. El músico y artista conceptual Mikhail Matiushin, el poeta Aleksei Kruchenich y el pintor y diseñador Kazimir Malevich -ideólogo del suprematismo- trabajaron conjuntamente en una obra multidisciplinar intencionadamente atípica y transgresora con las tradiciones artísticas y culturales del siglo XIX, todavía vigentes en la cultura rusa de principios del siglo XX. En el presente trabajo se resume el recorrido de *Victoria sobre el Sol* desde el contexto en el que se concibió hasta la actualidad, así como se sientan las bases para una posible representación de la ópera en español.

Palabras clave

futurismo ruso, arte multidisciplinar, traducción, composición

Abstract

In 2013 we celebrated the centenary of the premiere of the opera *Victory over the Sun* at Luna Park in Saint Petersburg, an experimental work of the Russian avant-garde practically unknown within our borders. The musician and conceptual artist Mikhail Matiushin, the poet Aleksei Kruchenich and the painter and designer Kazimir Malevich -the ideologist of Suprematism- worked together in an intentionally rare and multidisciplinary work, transgressive with the artistic and cultural traditions of the nineteenth century, still prevailing in the Russian culture during the beginning of the twentieth century. This paper summarizes the trajectory of *Victory over the Sun* from the context in which it was conceived until today, as well as it establishes the basis for a possible performance of the opera in Spanish language.

Key words

Russian Futurism, multidisciplinary art, translation, composition

El contexto

Durante la segunda década del siglo XX, en el contexto de la Europa prebélica y de los declives de los grandes imperios del siglo XIX, coexistieron, junto a otras vanguardias artísticas -dadaísmo, *De Stijl*, constructivismo, Bauhaus- dos movimientos futuristas diferentes: el italiano y el ruso. Los italianos sentían pasión por la velocidad y el movimiento, así como por los automóviles, los aeroplanos y las locomotoras (Railing, 2009). En las pinturas de los artistas futuristas italianos aparecen a menudo elementos repetidos y líneas oblicuas que tratan de recrear el efecto congelado del movimiento captado por el ojo humano. Los arquitectos futuristas recreaban sobre el papel enormes ciudades inspiradas en el mundo industrial y el tecnológico. El ruido generado por el frenesí de las ciudades modernas se convirtió en el foco de atención de algunos músicos italianos de la época. Por su parte, los rusos enfocaron su arte hacia las sensaciones producidas en la psique humana por las ciudades modernas (Railing, 2009). La incorporación por parte de los futuristas rusos a sus composiciones pictóricas de la práctica cubista -en la que la forma fragmentada y superpuesta en diferentes planos de un cuerpo genera una percepción espacio-temporal distinta del dinamismo futurista italiano- supuso un salto de complejidad a sus creaciones artísticas (Figura 1).

Figura 1. *Ciclista*. Goncharova, N. 1913 (Bartlett y Dadswell, 2012)

Filippo Tommaso Marinetti, un poeta italiano nacido en Alejandría, Egipto, en 1876, publicó en 1909, primero en un periódico italiano y unos días más tarde en el periódico francés *Le Figaro*, su *Manifiesto futurista*, en el que recogía el sentir de algunos intelectuales de la vanguardia italiana, desdeñosos con los valores clásicos tradicionales y la "belleza del pasado (romántica, simbolista y decadente)". Inspirados por la nueva "belleza de la velocidad", introducida en el mundo por el avance tecnológico y las nuevas máquinas industriales y de guerra, en los once puntos del manifiesto, los vanguardistas italianos declaran su necesidad por "exaltar el movimiento agresivo", su pasión por la guerra -"única higiene del mundo"- y su desprecio por los museos, las bibliotecas, las academias e incluso por el feminismo y las mujeres. El futurismo debía librar a su país, Italia, de la "fétida gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios" (Marinetti, 1909).

Desde ese documento fundacional de carácter general, Marinetti y otros autores del movimiento como Boccioni, Russolo, Balla, Pratella, Prampolini o Sant'Elia, entre otros, publicaron numerosos manifiestos de forma relativamente periódica durante casi 30 años en los que fueron aplicando sus conceptos a los diferentes campos del arte: la pintura, la escultura, la música, la literatura, la arquitectura, el cine, la danza, el teatro, la cocina y la fotografía. Como la mayoría de vanguardias, en su aplicación práctica el

movimiento futurista fue efímero, y se disgregó a partir de 1919, año en el que Marinetti se afilió al Partido Fascista Italiano -fue uno de los primeros en hacerlo- y escribió junto a Alceste de Ambris el *Manifiesto fascista*. Pero el fundador del futurismo siguió investigando durante toda su vida en la aplicación de las ideas futuristas, y redactó su último escrito, *La poesía del tecnicismo,* en 1939, cinco años antes de su muerte.

El futurismo ruso comenzó oficialmente con la publicación en 1912 de su propio manifiesto, titulado *Una Bofetada en la Cara al Gusto Público*, firmado por los poetas y artistas rusos Aleksei Kruchenich, Velimir Klebnikov, Vladimir Mayakovsky y David Burliuk. Su punto álgido tuvo lugar también en los años previos a la Gran Guerra, con la representación de *Victoria sobre el Sol* como evento más significativo. Los futuristas rusos habían establecido para entonces una estrecha conexión con artistas vanguardistas europeos a través de viajes y de la correspondencia, y colaboraban con ellos en exposiciones internacionales en Rusia y el extranjero (Bartlett y Dadswell, 2012). El final de la guerra y la Revolución Rusa de 1917 supusieron el cese de esta interacción activa, y aunque durante varios años los vanguardistas rusos -algunos de ellos declaradamente favorables al nuevo régimen soviético- continuaron experimentando en su producción artística, el distanciamiento de la ideología futurista de los preceptos culturales "oficiales" fue mermando su impacto durante los años 20, hasta que definitivamente comenzó la represión cultural instaurada por el gobierno de Stalin. Mayakovsky no soportó el nuevo contexto, y se suicidó de un disparo en 1930. Kruchenich, por su parte, vivió en la pobreza hasta 1968.

En el manifiesto futurista ruso (Burliuk et al., 1912), escrito en clave poética y con intencionadas incongruencias gramaticales, los autores se declaran detractores del pasado, con afirmaciones como "La Academia y Pushkin son menos inteligibles que los jeroglíficos"; "echad a Pushkin, Dostoevsky, Tolstoy, etc. etc. por la borda de la Nave de la Modernidad", o "todos aquellos Maxim Gorkys, Krupins, Sologubs, Remizovs, Averchenkos, Chornys, Kuzmins, Bunins, etc. solo necesitan una dacha en el río". Para el nuevo estilo, los futuristas reclaman los derechos perdidos de los poetas "para ampliar el alcance del vocabulario con palabras arbitrarias y derivadas"; "para sentir un odio insuperable hacia el lenguaje existente"; para no aspirar a la "corona de la fama barata", y para poner en valor el "nosotros en medio del mar de abucheos y la indignación".

El futurismo ruso tuvo, por tanto, sus raíces en la literatura -en la poesía- y fue extendiéndose a la pintura, la escultura, la arquitectura y las artes escénicas. Su centro de gravedad natural giró en torno al teatro y al mundo del espectáculo (Bartlett y Dadswell, 2012). En cierto sentido, los futuristas reinterpretaron el concepto wagneriano del *Gesamtkunstwerk* (la *Obra de Arte Total),* y, al igual que Wagner -su *Némesis*, como la encarnación del apogeo del espíritu romántico- trataron de darle una importancia vital al arte. Gracias a estrategias publicitarias hábiles, y con la intermediación de la Unión de la Juventud, una sociedad de pintores rusos fundada en 1909 -a la que pertenecían Mikhail Matiushin y su esposa, Elena Guro-, sus ideólogos lograron captar la atención del público y llenaron el aforo de las representaciones futuristas que tuvieron lugar en el Luna Park de San Petersburgo a finales de 1913, donde se estrenó *Victoria sobre el Sol*. No obstante, el futurismo ruso nunca logró la estabilidad económica, el apoyo de la crítica ni el reconocimiento social de otros grupos contemporáneos independientes, y siempre permaneció en la periferia de la actividad

artística más comercial. Incluso existió cierta rivalidad entre los futuristas de San Petersburgo y los de Moscú, quienes, encabezados por el pintor Mikhail Larionov, llegaron a preparar grandes espectáculos que nunca se representaron.

El cubo-futurismo ruso

Inspirados por el cubismo proveniente de París, los futuristas rusos dieron una vuelta de tuerca más al nuevo mundo de los objetos en movimiento que había fascinado a los italianos (Railing, 2009). Las dos corrientes se combinaron en un estilo definido como *cubo-futurismo*. Los artistas rusos trataron de plasmar en sus obras no sólo el movimiento, sino también la sensación de movimiento percibida bien por el propio autor de la obra o bien por el espectador. En pintura, de manera similar a los pintores franceses, los rusos optaron por representar los objetos desde diferentes ángulos simultáneamente, pero en movimiento -durante un lapso de tiempo- y, aún más importante, en combinación con los pensamientos en la mente del artista o del espectador. Así, Malevich yuxtapone objetos vistos e imaginados para tratar de plasmar sobre un lienzo estático todo lo que podría atravesar una mente humana durante un momento determinado (Figura 2).

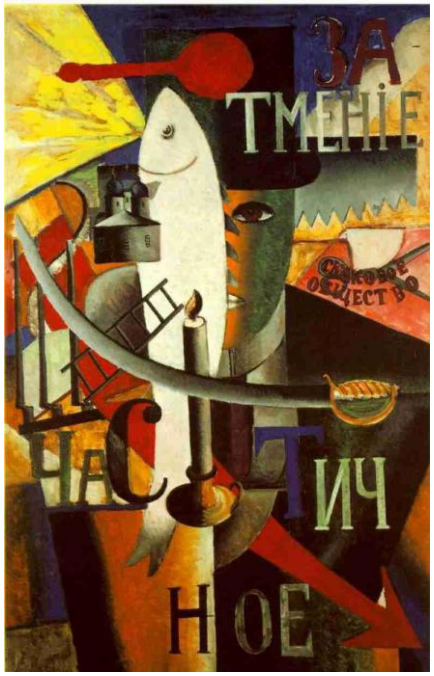


Figura 2 *Un hombre inglés en Moscú*. Malevich, K. 1913 (Bartlett y Dadswell, 2012)

En el ámbito de la poesía, Kruchenich acuñó en 1913 el concepto de *zaum*, que se podría traducir como *lenguaje transracional* (Böhmig, 2012). El primer ejemplo de esta técnica aparece en el libro de Kruchenich *Pomada*, del mismo año, que incluye un poema de cinco líneas compuesto por palabras indefinidas:

Dyr bul shschyl

ubeshchur

skum

vy so bu

r l ez

El concepto de *zaum* ya había sido anunciado en el manifiesto futurista ruso, en el que se reclamaba la libertad expresiva del poeta. En cierto modo, el *zaum* se puede describir como una aplicación de la teoría del cubismo, propio de la pintura, al lenguaje. Se vale de diferentes componentes reconocibles del lenguaje tradicional, tales como las palabras y las letras propias de un idioma -con un significado en sí-, que al yuxtaponerse crean nuevos términos aparentemente absurdos e irracionales, pero que en realidad concentran un contenido de origen racional compuesto, e incluso pueden llegar a generar significados casuales (Böhmig, 2012).

El arte futurista ruso consiste, en definitiva, en una plasmación del caos como alternativa a los valores estéticos, artísticos, culturales, sociales y políticos aceptados comúnmente, que se representan fragmentados en pequeñas partes combinadas creativamente en un intencionado desorden.

Los creadores de *Victoria sobre el Sol* y su visión del mundo

Mikhail Vasilievich Matiushin nació en Nizhnii Novgorod, Rusia, en 1861. Pese a ser más conocido por sus pinturas, sus publicaciones y sus teorías artísticas acerca de una percepción aguda del mundo natural a través del razonamiento científico -el "realismo espacial"-, tuvo una formación temprana como músico. Tras estudiar en el Conservatorio de Moscú entre los años 1876 y 1881, obtuvo una plaza como violinista en la Orquesta de la Corte de San Petersburgo, que ocupó hasta 1913. Alrededor de 1898, Matiushin se incorporó a la Sociedad para el Fomento de las Artes, donde conoció a su futura esposa, Elena Guro, y al pintor teórico Vladimir Markov. En 1905 comenzó a asistir a la Escuela de Arte de Zvantseva. Matiushin tanteó el arte experimental cuando se unió, en 1909, al grupo de impresionismo de Nikolai Kulbin en San Petersburgo. El mismo año trabó amistad con algunos de los que se adscribirían al futurismo, como los hermanos Burliuk, Vasili Kamensky y Khlebnikov. Matiushin también fue fundador, junto a Guro, de la sociedad futurista conocida como Unión de la Juventud. En 1910, se topó con otros vanguardistas, Kruchenich y Malevich, con quienes gestó, durante el verano de 1913, el proyecto de *Victoria sobre el Sol*.

Aleksei Kruchenich nació en Olevka, en la actual Ucrania, en 1886 y estudió artes gráficas en Odesa. Desde que se mudó a Moscú, y más tarde a San Petersburgo, publicó junto a sus amigos poetas y pintores más de 30 libros ilustrados de poesía. Kruchenich se interesó, igual que otros artistas como los hermanos Burliuk, por el cubismo francés, que trató de plasmar en su libreto para *Victoria sobre el Sol* en una suerte de poesía cubista ideada junto a su amigo Velimir Khlebnikov: el *zaum*, un lenguaje transracional mediante el que expresar de manera más precisa los sentimientos. En 1912 se casó con la artista Olga Rozanova, en cuyas pinturas quedó patente la influencia del cubismo y del futurismo italiano. Kruchenich fue uno de los autores del manifiesto futurista ruso.

Kazimir Malevich, nacido en 1879, estudió en las escuelas de arte de Kiev, su ciudad natal, y de Moscú, donde se graduó en 1905. Teórico del arte, y en particular de la pintura, reinterpretó el cubismo francés y fue pionero en el arte geométrico y abstracto que desembocó en el suprematismo. Sus decorados y su diseño del vestuario para *Victoria sobre el Sol* son el reflejo físico del lenguaje transracional de Kruchenich,

compuestos por fragmentos de diferentes elementos yuxtapuestos. Tras el estreno de la ópera, Malevich consolidó el nuevo estilo artístico en un manifiesto publicado en 1915. Desde entonces, su interés se enfocó hacia las formas puras, con su *Cuadrado negro sobre fondo blanco* como obra más representativa (Figura 3).

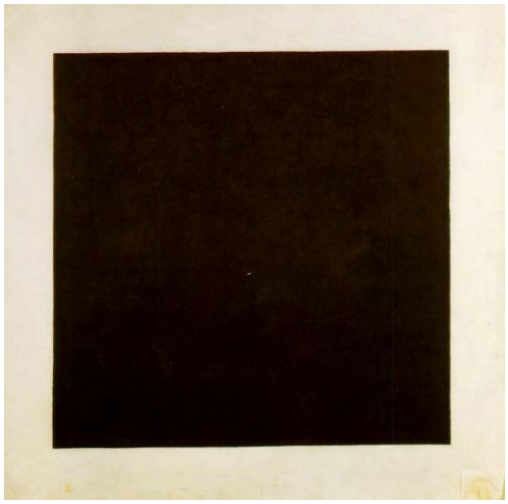


Figura 3. *Cuadrado negro sobre fondo blanco*. Malevich, K. 1915 (Bartlett y Dadswell, 2012)

Velimir Klebnikov, nacido en la provincia de Astracán, Rusia, en 1885, fue un poeta distinguido y una persona excéntrica. Formado en matemáticas y ciencias naturales, comenzó a publicar poemas en 1908. Participó en la redacción del manifiesto futurista ruso de 1912. Autor del prólogo para *Victoria sobre el Sol* -escrito en realidad como introducción a todos los eventos futuristas-, Klebnikov trabajó junto a Kruchenich en un neolenguaje ruso libre y exento de influencias occidentales.

El origen de *Victoria sobre el Sol*

"El aire es denso, como oro... Paso mi tiempo paseando y engullendo. Sin que se notara, escribí *Victoria sobre el Sol* (ópera). La fuerza de la inusual voz de Malevich y el 'tierno violín' del querido Matiushin ayudaron a revelarla". De esta forma tan plácida describía Kruchenich, en sus *Notas sobre Arte*, recogidas en el libro *Troe (Los Tres)*, la gestación del libreto para la ópera futurista, en compañía de sus dos amigos Malevich y Matiushin durante su estancia en Uusikirkko, Finlandia, en el verano de 1913 (citado en Railling, 2009, pp. 14-15) (Figura 4). Allí había tenido lugar, del día 18 al 19 de julio, el *Primer Congreso Pan-Ruso de Bardos Futurianos (Los Poetas Futuristas)*. Los asistentes se habían propuesto cuestionarse todos los valores artísticos que les habían sido inculcados. En el manifiesto publicado tras el congreso, al que asistieron los autores de *Victoria sobre el Sol* y otros artistas como Klebnikov y Burliuk, se recogen afirmaciones como "el tiempo de las bofetadas ha pasado" y "hemos venido juntos con el fin de armar el mundo contra nosotros". Para lograr sus propósitos, debían "destruir el lenguaje ruso puro, claro, honesto y resonante" y trabajar por una "visión real de la nueva gente" a través de nuevas creaciones artísticas en todas la vertientes que fueran sustituyendo las obras pasadas. Allí se acordó la representación de varias obras en los teatros de Moscú y San Petersburgo para los próximos meses; entre ellas, *Victoria sobre el Sol*, de Kruchenich, *La Rebelión de los Objetos*, de Vladimir Mayakovsky (posteriormente titulada como *Vladimir Mayakovsky – Una Tragedia*), y *Cuento de*

Navidad, de Klebnikov. La copia de este manifiesto la firmaron precisamente el presidente del encuentro, Matiushin, y los secretarios, Kruchenich y Malevich.

Figura 4. M. Matiushin, K. Malevich y A. Kruchenich. 1913 (Railing, 2009)

La ópera

Si bien los creadores de *Victoria sobre el Sol* definieron la obra como una ópera, no se trata de una obra realmente inspirada en el género operístico ni que persiga innovar en este ámbito. En realidad, la obra podría definirse como una "anti-ópera", como un ataque al género, en busca de un alejamiento de cualquier ideal de belleza del pasado. *Victoria sobre el Sol*, como obra experimental representativa de un ejemplo moderno del *Gesamtkunswerk* (Böhmig, 2012), es una alegoría acerca del triunfo de los nuevos ideales sobre los principios culturales, políticos y artísticos tradicionales en la que poesía, pintura y música interactúan para formar un conjunto inseparable. Kruchenich definió el tema principal de la ópera como "la defensa de la tecnología, particularmente la aviación; la victoria de la tecnología sobre las fuerzas cósmicas y el biologismo" (citado en Bartlett y Dadswell, 2012, p. 8). Además, en un país en el que el sol se deja ver poco durante los largos días de invierno, no sorprende la alegoría del astro rey -asociado, además, a muchas facetas de la cultura folklórica rusa- como un icono del pasado que se debía superar (Bartlett y Dadswell, 2012). La ausencia de personajes femeninos en el libreto tiene su razón de ser, según Kruchenich, en la importancia de "trazar un camino hacia una época masculina, para reemplazar a los afeminados apolíneos y a los sucios afroditos por los *fortachombres* del futuro".

La obra se estructura en dos actos, precedidos por el prólogo de Klebnikov, en el que el narrador invita al espectador a adentrarse en las profundidades de un nuevo mundo. Durante las cuatro escenas que componen el primer acto tienen lugar de forma intermitente la lucha y la captura del Sol, mientras que en el segundo acto, en dos escenas, se describe el nuevo mundo tras la conquista del astro.

Victoria sobre el Sol transcurre en un escenario con forma de cubo sobre el que se presentan imágenes extrañas en movimiento compuestas por varios elementos que bien pudieran ser una plasmación física de nuestra imaginación. Pasado, presente y futuro tienen lugar simultáneamente, igual que la mente humana puede desplazarse en el tiempo y el espacio libremente, colocar los objetos boca abajo o ver las cosas a través de

espejos imaginarios (Railing, 2009). Los decorados de Kazimir Malevich recrean la omnipotencia de la imaginación para sumergir al espectador en un mundo hiper-complejo en el que todo pasa a la vez (Figuras 5 y 6). No por casualidad la obra se compone de seis escenas, como seis son los fondos que diseña Malevich para recrear las seis caras de un cubo que encierra la totalidad del tiempo y del espacio.

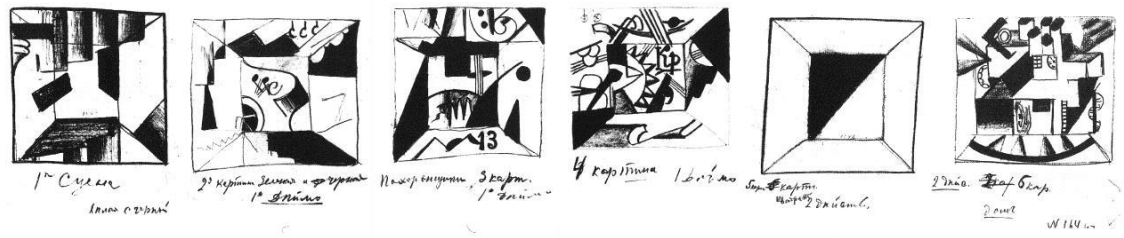


Figura 5. Decorados originales para *Victoria sobre el Sol* incluidos en el facsímile. Malevich, K. 1913 (Railing, 2009)

En *Victoria sobre el Sol* aparecen el "tiempo lineal", el "tiempo simultáneo" y el "tiempo opuesto" (Railing y Wallis, 2009). El primero es el tiempo cronológico, el racional: Nerón y Calígula -en una sola persona-, que encarnan el antiguo Imperio Romano, preceden a los soldados turcos y al Impertio otomano, que a su vez es superado por la Rusia Imperial de los zares. El tiempo simultáneo se manifiesta a través del texto, que en varias ocasiones describe acontecimientos que están teniendo lugar simultáneamente en espacios diferentes, y por tanto invisibles para el espectador: "Un ave férrea está volando / El duende de madera menea su barba / Tras las pezuñas de alguien enterrado"[1]. En las escenas quinta y sexta, tras la captura del Sol, el concepto del tiempo opuesto se deduce de las alusiones a los mundos futuro y pasado, que el Viajero Transcenturiano tiene ocasión de recorrer libremente.

Figura 6. Bocetos de algunos de los personajes. Malevich, K. 1913 (Bartlett y Dadswell, 2012)

También el espacio se muestra en diferentes facetas en *Victoria sobre el Sol*. El "espacio de seis sentidos" es el resultado de moverse hacia delante y hacia atrás, a derecha e izquierda y arriba y abajo, según las tres dimensiones. En el "espacio sucesivo", un mismo lugar atraviesa diferentes estadios consecutivos: "Lo lago duerme / Hay mucho polvo / Riada… Mira / Todo se ha tornado masculino / Lo lago es más duro que el acero". Por analogía con el tiempo, existe también un "espacio simultáneo", que son todos los lugares en los que tienen lugar los acontecimientos en un mismo momento. De ahí los decorados cubistas de Malevich con imágenes yuxtapuestas de diferentes lugares, y también la

[1] Tanto estos versos como los siguientes se han extraído de la traducción del libreto al español (Moya 2014).

multitud de versos del libreto inconexos desde una perspectiva racional. Por último, el concepto “espacio opuesto” recoge el universo paralelo que se manifiesta en un espejo, como las ventanas de las casas de “Lo Décimo Lugar”, que se orientan hacia el interior en lugar de hacerlo hacia el exterior (Railing y Wallis, 2009).

Luna Park 1913

El martes 3 de diciembre de 1913, a las nueve en punto de la noche, las luces se encendieron en el teatro del Luna Park en San Petersburgo sobre un telón con retratos dibujados de los tres creadores de la primera ópera futurista del mundo: Mikhail Matiushin, Aleksei Kruchenich y Kazimir Malevich. De pronto, dos extraños hombres rasgaron la cortina en dos para dejar ver una segunda cortina, sobre la cual los tres autores habían quedado reducidos a jeroglíficos. A partir de ahí comenzó una representación teatral atípica, en parte destructiva y en parte extremadamente creativa, con una estética que combinaba lo utópico con lo totalitario (Bartlett y Dadswell, 2012).

Las representaciones de *Victoria sobre el Sol* y la obra de teatro de Mayakovsky -con el autor como único actor- tuvieron lugar alternativamente durante las noches del 2 al 5 de diciembre de 1913. El reparto de la ópera estaba formado en su mayor parte por aficionados o estudiantes de arte dramático, con un único cantante profesional de cierto renombre, Richter, que quiso colaborar. No hubo disturbios y se llenó el aforo, pero la prensa criticó duramente las obras y a los actores, así como la filosofía de los futuristas (Figura 7). “La audiencia esperaba muy buen espectáculo, pero fue estúpido e incómodo”; “al fondo, de vez en cuando, alguien golpeaba un piano”; “fue algo salvaje, aburrido, indecente y sin sentido”, son algunos de los testimonios en la prensa local del día siguiente (citado en Bartlett y Dadswell, 2012: 87 - 95). En palabras del propio Matiushin:

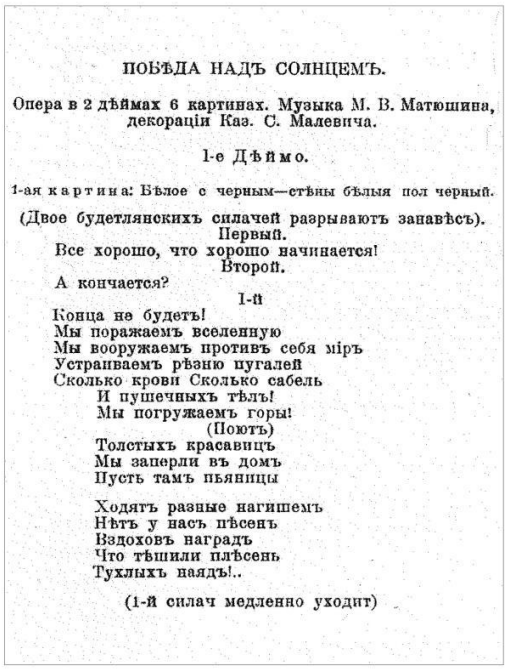
> Para la ópera y la tragedia reclutaron a estudiantes que eran actores aficionados. Cantantes con experiencia cantaron solo dos partes importantes en la ópera. Había un coro muy malo de siete personas, de los cuales solo tres podían cantar -la dirección, ignorando nuestra insistencia y nuestras peticiones, los contrataron tan sólo dos días antes de la representación-. Considerando la complejidad de la composición, era imposible preparar nada bien. Un piano roto y desafinado, sustituto de la orquesta, fue entregado el día de la representación (Bartlett y Dadswell, 2012: 199).

Figura 7. Cartel con los eventos del Luna Park (izquierda) y periódico con la crítica del estreno (derecha). 1913 (Railing, 2009)

Al público le resultaba difícil comprender que estaba asistiendo a una ópera, al escuchar la mayor parte del texto recitado y sin acompañamiento musical; tan sólo con un piano que de vez en cuando sonaba al fondo en lugar de una orquesta. La ausencia de papeles femeninos en el reparto difícilmente iba a ser aceptada por una audiencia acostumbrada a aplaudir a la *prima donna* de turno en algún papel de Gounod, Bizet, Verdi, Rossini, Puccini o Wagner (Bartlett y Dasdwell, 2012). Y sin embargo, a pesar de las duras críticas -a través de la mirada retrospectiva que solo permite el paso del tiempo-, el fracaso del estreno de la ópera *Victoria sobre el Sol* podría considerarse un éxito del movimiento futurista ruso y de la obra como anti-ópera.

El libreto y el reto de la traducción

Traducir un libreto de estas características a cualquier idioma resulta una tarea complicada que requiere cierta creatividad del traductor. La primera dificultad es el propio lenguaje transracional ruso empleado, el *zaum*, con juegos de palabras y términos inventados que a menudo pierden el sentido al traducirse. Pero además, el texto original presenta multitud de sutilezas: errores sintácticos, falta de signos de puntuación, frases incompletas, uso indistinto de mayúsculas y minúsculas, etc. En ocasiones tampoco queda claro cuándo comienza a hablar un personaje y cuándo continúa la descripción de la escena. Probablemente, como consecuencia de la filosofía futurista, transgresora con los ideales clásicos de la belleza, este estilo aparentemente incongruente y desordenado era intencionado. En la traducción del libreto al español (Moya, 2014a), he respetado tanto todos estos aspectos de lenguaje -con neologismos y juegos de palabras equivalentes- como el propio aspecto de cada página del facsímile, cuya composición responde también a criterios estéticos (Figura 8).



ПОБѢДА НАДЪ СОЛНЦЕМЪ.

Опера в 2 дѣйствах 6 картинах. Музыка М. В. Матюшина, декораціи Каз. С. Малевича.

1-е Дѣйство.

1-ая картина: Бѣлое с черным—стѣны бѣлыя пол черный.

(Двое будетлянскихъ силачей разрываютъ занавѣсъ).

Первый.
Все хорошо, что хорошо начинается!

Второй.
А кончается?

1-й
Конца не будетъ!
Мы поражаемъ вселенную
Мы вооружаемъ противъ себя міръ
Устраиваемъ рѣзню пугалей
Сколько крови Сколько сабель
И пушечныхъ тѣлъ!
Мы погружаемъ горы!
(Поютъ)
Толстыхъ красавицъ
Мы заперли въ домъ
Пусть тамъ пьяницы

Ходятъ разные нагишемъ
Нѣтъ у насъ пѣсенъ
Вздоховъ наградъ
Что тѣшили плѣсень
Тухлыхъ наядъ!..

(1-й силач медленно уходит)

VICTORIA SOBRE EL SOL

Ópera en 2 actuandos, 6 escenas. Música de M. V. Matiushin, escenografía de Kaz. S. Malevich.

1-er Actuando

1a escena: Blanco con negro - las paredes son blancas el suelo es negro

(Dos futurianos fortachombres rasgan el telón).

Primero.
Todo está bien, lo que comienza bien!

Segundo.
Y acaba?

1-o
No habrá final!
Estamos asombrando el universo.
Estamos armando el mundo contra nosotros mismos
Estamos organizando una matanza de terrorhombres
Cuánta sangre Cuántos sables
Y cuerpos de cañón!
Estamos derrumbando montañas!
(Cantan)
Hemos encarcelado
Las gruesas bellezas en la casa
Dejemos a todos aquellos beodos deambular

Alrededor completamente desnudos
No tenemos canciones
Ni suspiros ni recompensas
Que acostumbraban a complacer el moho de
Podridas náyades!..

(El 1-o fortachombre sale despacio)

Figura 8. Extracto de la traducción del libreto de *Victoria sobre el Sol* al español (Moya, 2014a)[2]

La música

Es un misterio la música que se escuchó durante el estreno de *Victoria sobre el Sol* en 1913. El libreto publicado poco después de la primera representación contiene varias pistas al respecto: la diferenciación entre el texto leído y el cantado y la inclusión de algunos ejemplos musicales junto al texto -una introducción de dos compases, un par de canciones y un fragmento titulado "Notas de los Futurianos" en el que se emplean cuartos de tono- (Dempsey, 2009a).

En 1983, Bauermeister y Hertling descubrieron un manuscrito de 15 páginas impreso en un libro de 1981 en la Unión Soviética, cuya autoría se atribuyó a Maria Ender, una pintora alumna de Matiushin, al que conoció en 1916, tres años tras el estreno de la ópera (Figura 9). Resulta probable que este manuscrito fuera una copia tardía de otra fuente desconocida hasta la fecha. En la partitura de Ender aparecen las dos canciones incluidas en el libreto -con algunas diferencias debidas, probablemente, a una falta de revisión-, de modo que se puede considerar una versión bastante precisa de la música escrita originalmente para la ópera.

[2] La traducción íntegra del libreto al español se puede encontrar en Moya (2014a: 24 - 49).

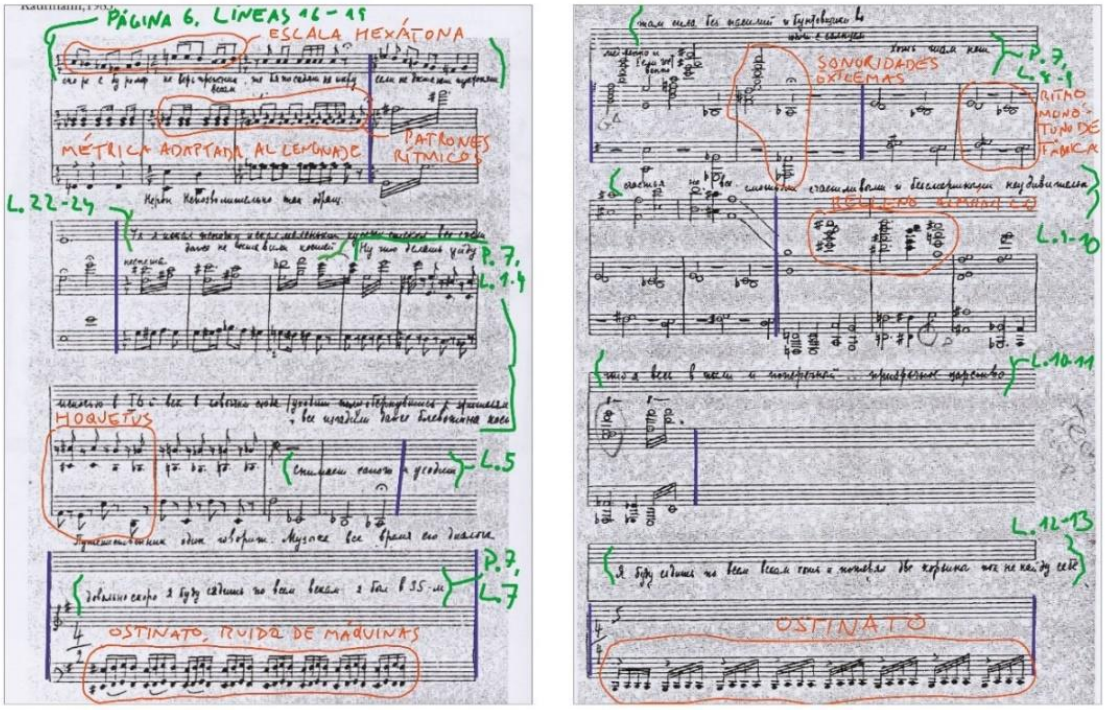



Figura 9. Extracto de dos hojas del manuscrito de Maria Ender analizado (Moya 2014a)[3]

La música existente de *Victoria sobre el Sol* está escrita para voces con acompañamiento de piano, con algunos fragmentos intercalados de piano solo. En su mayor parte, las canciones no superan los 10 compases de duración, y en casi ningún caso hay continuidad musical entre páginas. Tanto por estas razones, como por las indicaciones del libreto, resulta razonable admitir que en esta fuente falta alrededor de la mitad de la música -entre 9 y 16 páginas-. Asimismo, parece que Matiushin nunca llegó a plantearse realmente la orquestación de la partitura. En el manuscrito aparecen recursos típicamente pianísticos, tales como octavas paralelas o *glissandi*, que no invitan a pensar en una posible escritura orquestal (Gaebel, 2012). En relación al fragmento con cuartos de tono incrustado en el libreto, si bien es conocido el interés de Matiushin por esta técnica -que llegó a trabajar en un método para violín-, no hay ninguna evidencia de que se ejecutara durante la primera interpretación de la ópera, entre otras razones debido a la imposibilidad de reproducir los cuartos de tono en un piano temperado corriente.

El legado

Ya en 1915, los futuristas rusos comenzaron a planear una nueva representación de *Victoria sobre el Sol*. La Gran Guerra acababa de estallar y los viejos imperios comenzaban a colapsar. El interés por la guerra y los motivos bélicos -temas muy relacionados con el progreso de las máquinas- ya había sido un rasgo definitorio del movimiento futurista, pero el brutal nuevo contexto acrecentó la fascinación de los futuristas por el mundo militar. Malevich y Matiushin se plantearon una revisión de su ópera en clave marcial que no llegaron a representar. De Malevich se conservan muchos

[3] El análisis completo de los manuscritos se puede encontrar en Moya (2014a: 58 – 65).

diseños originales preparados para esta representación, que incorporan armas y motivos bélicos, expuestos por primera vez en exposiciones en 1915 y 1916 (Milner, 2009).

De nuevo, los miembros del movimiento futurista tuvieron que afrontar un cambio radical del contexto tras la Revolución Rusa de 1917 y la instauración del régimen comunista. Malevich fue invitado a Vitebsk como profesor y para trabajar en una nueva producción de *Victoria sobre el Sol* junto a la pintora Vera Ermolaeva. Se animó al recién fundado colectivo suprematista UNOVIS a participar en la representación de la ópera, que finalmente tuvo lugar en 1920. Malevich y Ermolaeva crearon nuevos vestuarios. La pintora diseñó el decorado principal, con dos figuras robóticas frente a formas cilíndricas y cúbicas en una composición de gran dinamismo. Desde la perspectiva de la sociedad rusa post-revolucionaria, el utópico nuevo mundo descrito en *Victoria sobre el Sol* podía asociarse por las autoridades políticas al régimen comunista naciente.

El arquitecto y artista polifacético ruso El Lissitzsky fue el miembro más creativo de UNOVIS. Trabajó en la idea de una versión de la ópera con marionetas. Inspirándose en el elemento de lo autómata implícito en *Victoria sobre el Sol*, Lissitzsky publicó en 1923 un porfolio con litografías a color de sus diseños. La portada de su publicación refleja un concepto políticamente muy explícito de la ópera. En ella aparece escrito el mensaje con el que se cierra la ópera, "todo está bien lo que empieza bien y no tiene fin", pero en una mezcla de diferentes lenguas europeas: "alles ist bien was good nachinaetsia et hat no finita" (Figura 10). Lissitzsky alude, a través de esta sutileza, a los obreros de las naciones de todo el mundo. El Nuevo Hombre, con un cuadrado rojo en el pecho y una estrella roja en la cabeza, domina la composición en una posición que recuerda al Hombre de Vitruvio de Da Vinci, como símbolo del Hombre Soviético (Milner, 2009).

Figura 10. Litografía de E. Lissitzky para *Victoria sobre el Sol*. 1923 (Recuperado de http://en.wikipedia.org/wiki/Victory_over_the_Sun)

Lissitzsky fue el último artista vinculado directamente con los creadores de *Victoria sobre el Sol*. Su carácter de artista internacional, muy cercano a las tendencias

vanguardistas europeas contemporáneas, como el dadaísmo, el *De Stijl* o la *Bauhaus*, influyó probablemente en la difusión de la ópera futurista rusa, cuyo mensaje abstracto y universal resulta fácilmente adaptable a todas las épocas y culturas.

Los últimos años. 1980 - 2013

El primer montaje formal de la ópera, programado durante tres noches, llegaría varias décadas después. Tuvo lugar en el Los Angeles County Museum del 5 al 7 de septiembre de 1980. El responsable de su organización fue Robert Benedetti, profesor de teatro y productor de cine afincado en Estados Unidos, quien trató de recrear el proceso de gestación del estreno de *Victoria sobre el Sol* en 1913 con un equipo multidisciplinar de artistas del Instituto de las Artes de California. Junto al compositor Jerry Frohmader, el coreógrafo Larry Attaway y la diseñadora Martha Ferrara, Benedetti trabajó en el proyecto durante 18 meses, que culminaron en tres semanas intensivas de ensayos con los estudiantes de arte dramático que colaboraron. El objetivo de Benedetti no consistía en reproducir simplemente el espectáculo del Luna Park, sino en "reinventar para el público la cualidad de la experiencia inicial" (citado en Ciofi degli Atti y Ferretti, 1990), en una época y un lugar totalmente diferentes a los del estreno. En su versión apostó por una mayor interacción de los actores con el público, que se mostró flexible y dispuesto al juego (Benedetti, 2014).

Otras representaciones de *Victoria sobre el Sol* tuvieron lugar en la Academia de Música de Brooklyn, en Nueva York, en noviembre de 1983; en Toulouse en marzo de 1984, y en Múnich en abril y mayo del mismo año. Reapareció en Rusia en 1989 en Leningrado y Moscú, y se representó en Viena y nuevamente en Moscú en 1993 (Milner, 2009). En 1999 tuvo lugar en el Teatro Barbican de Londres un desafiante montaje de la ópera a cargo de la directora de orquesta Julia Hollander y del compositor Jeremy Arden, quien escribió una música totalmente nueva para trío de cuerdas, soprano y electrónica. En esta ocasión, Hollander se centró en las ideas del ruido, las tecnologías y lo anti-convencional (Arden, Hollander y Dasdwell, 2012). El público se encontraba sobre el propio escenario, ya que los *fortachombres* impedían que los asistentes se sentaran en sus asientos. La cantante se desplazaba sobre un carrito, y los demás músicos tocaban con máscaras.

Con la globalización del mundo y el fácil acceso a la información propios de los primeros años del siglo XXI, parece cada vez más factible para las escuelas de arte dramático y de diseño acometer un montaje de *Victoria sobre el Sol* con pocos medios. No resulta difícil encontrar en Internet varias representaciones *amateurs* de la ópera. Por otra parte, la documentación cada vez más voluminosa sobre la obra se puede aplicar a montajes más ambiciosos. Posiblemente, la reinterpretación más importante de los últimos años es la que tuvo lugar en el Teatro del Museo Estatal Ruso en 2013, como conmemoración del centenario del estreno en San Petersburgo. Se trata de una gran coreografía trabajada en detalle. El vestuario empleado es una reconstrucción del vestuario original diseñado por Malevich. De la música se reconocen algunos fragmentos de los manuscritos de Maria Ender, combinados con sonidos y efectos electrónicos y con cierto carácter pop. Además, las luces están perfectamente sincronizadas con los diálogos y la música. Se trata de una versión tecnológica de *Victoria sobre el Sol*, en la que se emplean recursos actuales para recrear la extravagancia de la primera representación, 100 años antes (Gusev, 2014).

¿Historicismo o actualismo?

La representación de obras antiguas siempre plantea un dilema: ¿conviene tratar de ser escrupulosamente fiel a las primeras representaciones originales del autor o es posible reinterpretarlas según criterios actuales? La percepción del público evoluciona con el paso del tiempo y varía entre culturas diferentes. ¿Hasta qué punto tiene sentido intentar reproducir una obra exactamente igual al momento de su estreno? ¿Es posible una interpretación más creativa que refleje mejor el espíritu original de una obra y de su autor? En general, la representación de cualquier obra antigua cabe enfocarla desde una perspectiva historicista o desde una actualista.

El *historicismo* en música consiste, esencialmente, en reproducir tan fielmente como sea posible el sonido que pudo haberse escuchado en los primeros años de vida de una obra desde su estreno. Llevadas al extremo, desde una perspectiva casi arqueológica y con un valor a veces más museístico que artístico, las representaciones historicistas se valen de instrumentos originales de la época y de técnicas interpretativas antiguas con el fin de acercar a un oyente actual al sonido original de una composición. Por su parte, el *actualismo* se enfoca hacia el impacto psicológico que, de forma intencionada o involuntaria por el compositor, pudo haber inducido una obra en el primer público que la escuchó. Para lograr un efecto similar en la percepción de un público actual, una representación actualista se valdría de cualquier recurso disponible en cada época: nuevas tecnologías, técnicas expandidas de los instrumentos disponibles o incluso cambios en la partitura original (Mestre, 2014).

Al tratarse *Victoria sobe el Sol* de una obra en la que prima lo conceptual, resulta razonable pensar que una interpretación excesivamente historicista puede surtir menos efecto sobre un público con 100 años más de experiencia histórica acumulada que una reinterpretación en clave actualista, cuyo impacto psicológico sobre el espectador podría acercarse más a la intención original de los futuristas rusos. Además, con respecto a la parte musical de la ópera, y al contrario de lo que sucede con el texto, los decorados y el diseño del vestuario -perfectamente documentados-, decantarse por una posición más historicista o por una más actualista a la hora de acometer su representación no resulta complicado; ya que apenas existe documentación sobre la música que se escuchó exactamente en el Luna Park en 1913, la interpretación historicista resulta imposible actualmente. Como consecuencia, podría afirmarse que se ha estado restando valor al componente musical original de *Victoria sobre el Sol* en comparación con la incuestionable calidad artística del libreto y la escenografía originales, que por lo general se reproducen fielmente o se reinterpretan con buen criterio. Conviene plantearse, por tanto, el interés de una reconstrucción que dotara de valor a la música del estreno de la ópera.

Una representación de *Victoria sobre el Sol* en español

Recientemente he publicado (Moya, 2014a: 68 - 79) y grabado (Moya, 2014b) una composición para piano solo de *Victoria sobre el Sol* a modo de “Fantasía” a partir de los manuscritos de Maria Ender. Dicha partitura podría tomarse como referencia, junto al libreto traducido, para acompañar a la escena durante una posible representación de

Victoria sobre el Sol en español. Por sus características, esta obra resulta idónea para ser representada en escuelas de arte dramático con la colaboración de estudiantes y profesores de diferentes ámbitos del mundo artístico: pintores, músicos, diseñadores y actores. El estudio y la representación de *Victoria sobre el Sol*, enfocados desde el punto de vista multidisciplinar, supondrían un buen estímulo para todos los artistas implicados.

Bibliografía citada

Arden, J., Dadswell, S., Hollander, J. (2012). A Modern Victory. Reflections on the 1999 Saging (Entrevista). En R. Bartlett y S. Dadswell (Eds.), *Victory over the Sun. The Worlds First Futurist Opera* (pp. 263-284). Exeter, Devon: University of Exeter Press.

Bartlett, R. y Dadswell, S. (Eds.) (2012). *Victory over the Sun. The World's First Futurist Opera*. Exeter, Devon: University of Exeter Press.

Benedetti, R. (2014, 29 de enero). *Victory Over the Sun. Robert Benedetti, 1980.* Malevich, Matyushin and Kruchenyhkh. St Petesburgh 1913 [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=rpkqdzLP3fM

Böhmig, M. (2012). The Russian Cubo-Futurist Opera *Victory over the Sun*. Aleksei Kruchenykh's Alogical Creation. En R. Bartlett y S. Dadswell (Eds.), *Victory over the Sun. The Worlds First Futurist Opera* (pp. 109-125). Exeter, Devon: University of Exeter Press.

Burliuk, D., Kruchenykh, A., Mayakovsky, V. y Khlebnikov, V. (1912). *A Slap in the Face of Public Taste*. Recuperado de http://www.marxists.org/subject/art/literature/mayakovsky/1917/slap-in-face-public-taste.htm

Ciofi degli Atti, F. y Ferretti, D. (1990). *Russia 1900-1930. L'Arte della Scena*. Milán: Electa.

Dempsey, C. (2009 a). A Musical Assessment of *Victory over the Sun*. En *A. Kruchenykh, K. Malevich, M. Matiushin. A Victory over the Sun Album* (pp. 101-115). Inglaterra: Artists Bookworks.

Gaebel, C. (2012). *Victory over the Sun*. The Music. En R. Bartlett y S. Dadswell (Eds.), *Victory over the Sun. The Worlds First Futurist Opera* (pp. 194-207). Exeter, Devon: University of Exeter Press.

Gusev, V (2014, 23 de enero). *Victory Over the Sun* [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=u4Dgz4JCwB4

Marinetti, F. P. (1909). *Fondazione e manifesto del futurismo*. Recuperado de http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/fondazione.htm

Mestre, S. (2014). *La transonorización: una práctica interpretativa actualista aplicada al primer movimiento de la Sonata Op. 57,* Appassionata, *de Beethoven* (Trabajo de Fin de Máster). Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia.

Milner, J. (2009). "All is well that begins well and has no end": The After-Life of *Victory over the Sun*. En *A. Kruchenykh, K. Malevich, M. Matiushin. A Victory over the Sun Album* (pp. 119-127). Inglaterra: Artists. Bookworks.

Moya, A. (2014). Victoria sobre el Sol *de Mikhail Matiushin. Una reconstrucción de la ópera futurista rusa* (Trabajo Fin de Título de Piano). Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia. Recuperado de http://issuu.com/tonimoya/docs/antonio_moya_latorre_victoria_sobre

Moya, A. (2014, 23 de julio). *Victoria sobre el Sol* [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=AVAFNv8OtzA 16

Railing, P. (2009). *A. Kruchenykh, K. Malevich, M. Matiushin. A Victory over the Sun Album*. Inglaterra: Artists. Bookworks.

Railing, P., Wallis, C. (2009). Journey in Space-Time in the Vehicle of Destiny. En *A. Kruchenykh, K. Malevich, M. Matiushin. A Victory over the Sun Album* (pp. 69-82). Inglaterra: Artists. Bookworks.

Antonio Moya Latorre

email: amoyalatorre@gmail.com

Comienza sus estudios de clarinete a los siete años en la Escuela de Música de Godella, y continúa con esta especialidad en el Conservatorio Profesional de Valencia. A los 17 años, en 2006, empieza a estudiar formalmente piano en 2006 en el mismo Conservatorio, donde recibe clases de Arturo Barba y Laureano Bustillo, y obtiene el Primer Premio de Grado Profesional de Piano al concluir el ciclo. En 2010 ingresa en el Conservatorio Superior de Música de Valencia en las especialidades de Dirección y Piano, donde estudia con el catedrático Adolfo Bueso. En 2014 finaliza la carrera de Piano con Matrícula de Honor en el recital final de carrera. Durante sus estudios, ha recibido regularmente clases de Carmen Mayo, Marisa Blanes, Carlos Apellániz, Carles Marín, Antonio Galera y Miguel Álvarez-Argudo. Paralelamente, estudió arquitectura en la Universidad Politécnica de Valencia, institución por la que obtuvo el título de arquitecto en julio de 2013. Actualmente compagina la práctica musical profesional con el estudio de arquitectura y urbanismo *Carpe Via*, del que es miembro fundador.

EL DESCUBRIMIENTO DE UN TESORO MUSICAL: ESTANISLAO MARCO VALLS (1873-1954).

Jorge G. Orozco

Profesor de Guitarra del CSMV

Resumen

Una aproximación a la vida y obra del guitarrista valenciano Estanislao Marco Valls (1873-1954) a partir del hallazgo casual de sus manuscritos originales en el Rastro de Valencia. El descubrimiento y recuperación de un compositor olvidado en la historia de la Guitarra.

***

Pocas veces en la historia de la música se da la circunstancia de descubrir un compositor olvidado y prácticamente desconocido. Cuenta la leyenda, que un joven Felix Mendelssohn acudió una mañana de domingo al mercado de su ciudad, Berlín, y le llamó la atención los grandes papeles con garabatos que estaban usando para envolver el pescado en un puesto cercano. Al aproximarse, comprobó con gran asombro que se trataba de partituras y decidió, felizmente, comprar al tendero todas las hojas. Cuando llegó a su casa y se puso a ordenarlas apareció ante sus ojos la Pasión según San Mateo de J. S. Bach.

En Valencia (y salvando las distancias), quiso la fortuna un 30 de abril del año 2000, que aparecieran en el Rastro de Valencia los manuscritos originales del compositor y guitarrista valenciano Estanislao Marco Valls (Vall d`Uixó, 1873-Valencia, 1954), y el autor que suscribe este artículo se topara de bruces con la obra de uno de los autores más prolíficos dentro del panorama musical de la época y que sin embargo, paradójicamente, es prácticamente desconocido hoy en día. Un hallazgo que ha permitido rescatar del olvido un importante número de partituras inéditas, recuperándolas para nuestro rico patrimonio musical, convirtiéndose en el descubrimiento más importante en el mundo de la guitarra de los últimos años

VALENCIA

Valencia: Eduardo Boscá, 33. 46003. ☎ 96 337 93 20. Fax: 96 337 16 50.

Imagen del guitarrista valenciano Jorge Orozco, autor del disco sobre Estanislao Marco.

EL MUNDO

Un disco de guitarra sacado del rastro de Valencia

El músico Jorge Orozco ha grabado las piezas inéditas de Estanislao Marco, uno de los maestros de Narciso Yepes

GLADYS ALEMAN

VALENCIA.— Un disco sacado del rastro. El guitarrista valenciano Jorge Orozco ha grabado un álbum homenaje al compositor Estanislao Marco, uno de los más importantes del panorama musical español de la primera mitad del siglo XX. Marco (Vall d'Uixó, 1873-Valencia, 1957), fue alumno del prestigioso guitarrista y compositor Francisco Tárrega y maestro de

trabajo de investigación y rastreo de la vida de Marco que permitirán en un futuro disponer de su obra completa», señala Orozco, quien afirma que el compositor valenciano es uno de los grandes olvidados de la historia.

De momento, el disco ha sido presentado en La Habana (Cuba) y en breve será presentado en concierto en España. Se trata de una primicia mundial que reúne

. Fig. 1- Diario *El Mundo*, Valencia, 13-03-2001.

Y no es casualidad que haya sucedido en la ciudad de Valencia. Nuestra capital siempre ha sido un referente mundial de la guitarra por la cantidad de compositores y guitarristas de calidad que han desarrollado su labor en estas tierras. La larga tradición de instrumentos de cuerda pulsada se remonta a la época de los árabes con el uso del laúd que progresivamente será sustituido por la vihuela cuando Luis Milán publica en Valencia en 1536 el primer tratado titulado "El Maestro". Con la aparición en el siglo XIX de Trinidad Huerta (1800-1874) y sobre todo de Francisco Tárrega (1852-1909), se produce un nuevo renacimiento de la guitarra sentando las bases de su posterior desarrollo y evolución. Fueron muchos los guitarristas valencianos formados bajo su influencia y dirección. Algunos tan conocidos como Daniel Fortea (1878-1943), Pascual Roch (1864-1921), Pepita Roca (1897-1956), Josefina Robledo (1897-1972) … y otros no tanto, como es el caso de Estanislao Marco, a pesar de haber ejercido una labor muy fructífera en los campos de la docencia, composición y concierto.

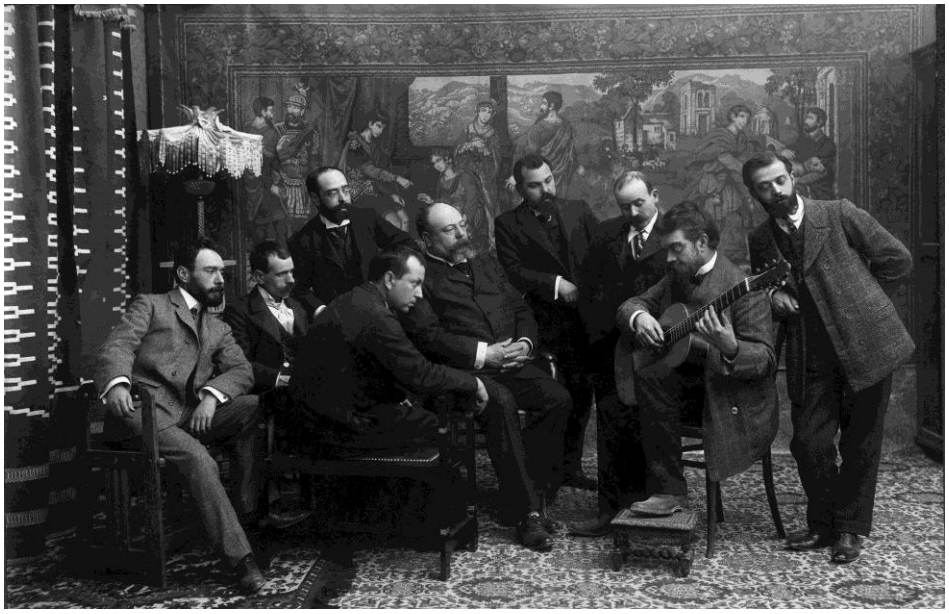


Fig.2 – Concierto íntimo en Valencia. Novella, 1906. Museo de la Ciudad. Casa de Polo. Ayuntamiento de Vila-real.
De izquierda a derecha: Tonico Tello, Pascual Roig, José Orellana, Francisco Correll, Baldomero Cateura.
Santa Cruz, Manuel Loscos, Francisco Tárrega y Vicente Puchol.

A partir de aquel hallazgo se ha sucedido más de una década de investigación, grabación y edición de una obra exquisita y clave para entender la evolución de la guitarra española de los siglos XIX al XX y recuperar la figura de un maestro clave en la historia de la guitarra en la Comunidad Valenciana.

1. Breve biografía.

Estanislao Marco Valls nació en la localidad de Vall d´Uixó provincia de Castellón, el 17 de Mayo de 1873 a las cuatro de la mañana, siendo bautizado ese mismo día en la Parroquia de la Asunción[1]. Sus padres, Manuel Marco Bueso y Teresa Valls Martínez, de origen muy humilde, se dedicaban al oficio de alpargateros, tradición muy arraigada en la zona que se traduce en la actualidad en una desarrollada industria dedicada a la fabricación de calzado de alta calidad.

Debido a un accidente sufrido por su hermano Manuel en un ojo jugando con una caña y su agravamiento progresivo con el riesgo de quedarse totalmente ciego, la familia Marco decide en 1879 trasladarse a Valencia para que pueda recibir el tratamiento médico adecuado. Venden los pocos bienes que tenían consistentes en un banco de madera para coser suelas de alpargatas y un trozo de terreno conocido como *La Pedrera* por el que les dieron cinco duros. Entre los bártulos que llevaban se hallaba una octavilla que empezaba a tocar Manuel, al que lo inicio en su proceso de convalecencia un músico aficionado llamado Chisvert y una guitarra que el padre tocaba para acompañar canciones. Este infortunio cambiaría el destino y la vida del jovencísimo Estanislao y su familia que comenzará a introducirse en el ambiente musical de la época desde la base más popular hasta desarrollar una carrera plagada de éxitos y reconocimientos nacionales e internacionales.

Fig. 3 - Estanislao Marco Valls. Archivo privado familia Marco.

En 1880, con tan solo siete años, realiza su debut con un repertorio de varias piezas fáciles actuando junto a su inseparable hermano a la bandurria en la plaza San Luis Beltrán, contigua al Almudín, donde pensaban obtener un gran éxito por ser el centro de reunión de molineros y cerealistas. Pero nada más lejos de la realidad ya que al poco de comenzar fueron detenidos por los guardias municipales bajo la acusación de vagabundos y resistencia a la autoridad siendo encarcelados durante diez días. Desde que tuvieron el percance de la prisión el padre siempre les acompañó y su campo de operaciones, que en un principio fueron las calles céntricas de Valencia, se amplió a diversas fondas y restaurantes obteniendo permiso de los dueños para actuar durante las comidas. En Valencia se conocía a Estanislao como *el chiquet de la guitarra que abulta més qu´ell* ya que puesta la guitarra en posición vertical, venían a tener la misma altura.

[1] Archivo de la Parroquia de la Asunción, Vall d¨Uixó, Castellón, Libro de Bautismo, 1873, Fol. 211, vto. 80.-41.

En 1888 se crea el trío “El Turia” al incorporar a su hermana Teresa (n. 1875) tocando el laúd-lira. A los dos años se ampliará la formación transformándose en cuarteto con la incorporación de Magenia (n.1880) tocando la badurría -lira y finalmente en quinteto a partir de 1900 con el pequeño Emilio al piano (n. 1889).

Fig. 4 - Quinteto “El Turia”, 1900. Archivo privado familia Marco
De izquierda a derecha: Manuel, Magenia, Teresa, Emilio y Estanislao Marco.

De todas las agrupaciones instrumentales existentes de pulso y púa que tenían actividad a finales del siglo XIX, esta agrupación destacó desde sus comienzos por su gran nivel técnico y musical, cosechando éxitos por todos y cada uno de los escenarios que pisaron en España, Francia, Portugal y Argelia.

Tenían un repertorio muy extenso y variado alcanzando las 400 obras ejecutadas de memoria, abarcando compositores como Donizetti, Wagner, Listz, Chopin, Verdi, Rossini, Chapí, etc. Su gran labor fue contribuir a la divulgación musical del género sinfónico y operístico entre los sectores más amplios de la población a través de transcripciones de piezas orquestales para los instrumentos de cuerda pulsada, y más tarde con piano, que ejecutaban preferentemente en cafés, casinos y teatros. En sus largas temporadas en Madrid llegaron a actuar en diferentes ocasiones en el Palacio Real ante SS.MM. Doña María Cristina, Reina Regente, la infanta Doña Isabel, Don Alfonso XIII, miembros de la nobleza y cuerpo diplomático. Además les otorgaron la Encomienda de Isabel La Católica, cuya apreciada condecoración ostentaron a título individual y colectivo. Realizaron más de mil conciertos en los casi 25 años que duró su carrera profesional.

A partir de la disolución del quinteto “El Turia” a principios del siglo XX, Estanislao se centraría en su labor docente, dando clases y fundando algunas agrupaciones de pulso y púa como la Rondalla Valencia del Centro Instructivo Musical de Benimaclet en1918 y la Rondalla Segarra de Vall d`Uxó creada en 1943 y en la que dio clases hasta 1954, año

en el que fallece en Valencia en su domicilio de la calle Sagunto nº 58 – bajo el 22 de Junio.

Fig. 5 - Rondalla Segarra, Vall d`Uixó, 1945. Archivo Municipal de Vall d´Uixó.

Entre los numerosos alumnos que formó destacan la guitarrista castellonense Josefina Cruzado (1905-1987), el valenciano Patricio Galindo (1909-1975), compositor y autor de numerosas obras didácticas, y el universal maestro murciano Narciso Yepes (1927-1997), que comenzó a recibir sus enseñanzas en 1940 cuando contaba trece años de edad. En el disco Músicas de España y América (Zafiro, 1989), Yepes hace referencia a su maestro Estanislao Marco y a la primera obra que le dedica un compositor:

> Estanislao Marco fue uno de los discípulos predilectos de Tárrega. Yo tuve la suerte de estudiar con él. La escuela de Tárrega se bifurcó en dos, los que tocaban con las yemas de los dedos, y los que se dejaban crecer las uñas. Al primer grupo pertenecían: Estanislao Marco, Josefina Robledo, Salvador García y Emilio Pujol. Al segundo: Miguel Llobet y Joaquín García de la Rosa, con quién también tuve la suerte de estudiar. Él era un anciano y yo un niño de trece años, pero recuerdo aquel contacto como un milagro de mi existencia. Hablamos los dos como si tuviéramos la misma edad. No recuerdo quién se acercaba a quién, pero estoy seguro de que en ese misterio estaba la clave de la corriente que se establece entre discípulo y maestro y por la que pasaban no solo conocimiento y experiencias sino un amor. Esta Guajira es la primera obra que un compositor escribió para mí y yo deseo acabar el disco con ella para rendir homenaje al hombre que deposito su confianza en mí cuando yo era apenas un adolescente. Espero no haber defraudado la suya ni la de ninguno de los que se brindaron a enseñarme lo mejor de ellos mismos.

Compuso más de un centenar de obras para guitarra caracterizadas por su estilo romántico tardío, fiel reflejo de la época que vivió en su juventud. Sus obras se insertan en la estética de la llamada música de salón destinada a la rápida comunicación con el público a través de piezas ligeras, agradables y con grandes dosis de inspiración en la música popular (valses, mazurcas, tangos, gavotas, malagueñas, granadinas…). Elaboró un método de guitarra, otro de laúd español además de numerosas transcripciones y

arreglos de autores como Bach, Chopin, Listz, Schubert, Serrano, etc. Su aportación al repertorio de la guitarra es digna de tener en cuenta ya que enriquece de forma evidente el patrimonio musical de nuestro instrumento.

2. Memorias de Guitarra. El documental.

La historia del hallazgo fortuito de sus manuscritos originales en el Rastro de Valencia y el desarrollo de la investigación ha sido recogida para el cine con el rodaje de documental "Memorias de guitarra" de Vicente Tamarit y Rafa Higón. Al mismo tiempo se revisa la tradición del la guitarra española desde su origen, su transformación como instrumento de concierto, su relevancia en nuestros días y la proyección hacia el siglo XXI.

Rodado en España, Francia, Portugal y Bélgica, cuenta con la participación de relevantes figuras del mundo de la guitarra como Roland Dyens, Raphaella Smits, Javier Darias, José Lázaro, Jorge Cardoso, Juan Falú, Jesús Piles, José Luis Romanillos, Marien Harris, René Barslag, Ana María Espinosa, Franz Butscher, Claudia Butscher, Manuel Fernández, Joaquín García, Nicolás García, Victor Mendoza, Pepe Paya, José Antonio Conejo "Chaparro de Málaga", José Peñarroja, familia Marco … La actriz Rosana Pastor aporta la voz narradora, ofreciendo un contrapunto a las intervenciones de los entrevistados.

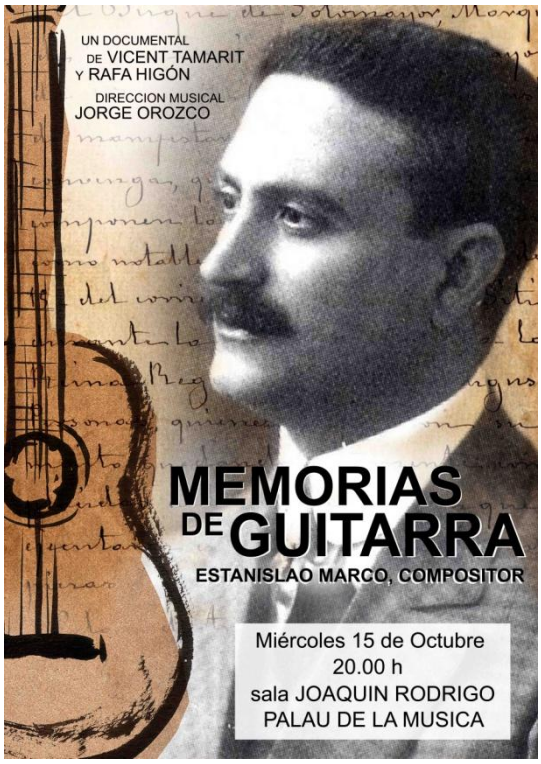


Fig. 6 - Cartel promocional del documental Memorias de Guitarra diseñado por Andrés Tamarit, 2014.

Podéis ver el vídeo promocional en:

DOCUMENTAL MEMORIAS DE GUITARRA – PROMO
http://www.youtube.com/watch?v=I8WqgQCQaJs

Bibliografía:

Herrera, F. (1999). Estanislao Marco. *Revista de la Asociación Guitarrística América Martinez, Ocho Sonoro,* año III, nº 5, pp. 11-16. Sevilla.

Herrera, F. (2004). *Enciclopedia de la Guitarra,* vol. III, pp. 91-92. Valencia: Editorial Piles.

Orozco, J. (2003). Los discípulos de Tárrega. *Francisco Tárrega y su época*, pp. 61-105, colección Nombres Propios de la Guitarra. Córdoba: Ediciones la Posada, Ayuntamiento de Córdoba, Festival de la Guitarra.,

Orozco, J. (2006). Marco, Estanislao en *Diccionario de la Música Valenciana*, vol II, pp. 53-54. Madrid: Iberautor Promociones Culturales S.R.L.

Orozco, J. (2009). Estanislao Marco y el cuarteto El Turia. *Revista de la F.E.G.I.P. Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro, Alzapúa*, nº 15, pp. 6-11, Nájera (La Rioja).

Orozco, J. (2010). Estanislao Marco: el eslabón perdido de la guitarra. *Revista del Centre d´Estudis Vallers, Aigualit*, nº 12, pp. 135-166. La Vall d´Uixó (Castellón): Consell Municipal de Cultura, Ajuntament de la Vall d´Uixó.

Orozco, J. (2010). Estanislao Marco Valls (1873-1954): compositor y guitarrista valenciano. Archivo de Arte Valenciano, nº XCI, pp. 231-246. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

JORGE OROZCO

Guitarrista y psicólogo valenciano, desarrolla su actividad profesional en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia. Entre los premios obtenidos destacan: Premio de Honor Fin de Carrera (1985), Premio "Josefina Robledo" (1985), Premio "Unión Musical Española" en la XIV edición del Concurso Eduardo López Chavarri (1986), Premio "Mejor Intérprete de la Comunidad Valenciana" (1988) en la XXII edición del Concurso Internacional de Guitarra Francisco Tárrega de Benicassim.

Ha asistido a cursos de perfeccionamiento con los maestros Andrés Segovia, Alirio Díaz, José Tomás, Abel Carlevaro, Leo Brouwer, Jorge Cardoso, David Russell, José Miguel Moreno, Roberto Aussel, Roland Dyens y Manuel Barrueco.

Es invitado regularmente a impartir conciertos y clases magistrales en España, Francia, Alemania, Italia, Grecia, Reino Unido, Polonia, Rumanía, República Checa, Rusia, Argelia, Marruecos, Turquía, Argentina, Méjico, República Dominicana, Cuba, Filipinas, Corea del Sur, Malasia, Vietnam, Tailandia y Japón,

Tiene ocho CDs grabados: Guitarra fin de siglo, Estanislao Marco vol. I, II y III, Homenaje a Tárrega y Jorge Orozco en concierto, Valencia – La Haban y, Live in Torrent. jorgeorozco61@gmail.com

Qualia Harmonica: identificación y definición

Por Dr. Emili Renard Vallet

Profesor del Conservatorio Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de Valencia, Departamento de Composición, Canto y Dirección.

RESUMEN

En general, en el ámbito de la teoría de la armonía no se explicita cuales son las cualidades subjetivas armónicas o *qualia harmonica*. En este trabajo se asume que las *qualia* armónicas son las cualidades propias de los acordes, y que éstas son cuatro: sonancia, afinidad, armonicidad y funcionalidad, las cuales son definidas y ejemplificadas. Otras cualidades de los acordes no son consideradas *qualia harmonica*, aunque pueden estar estrechamente relacionadas con ellas. Finalmente, se repara en el concepto escolástico de *lo propio*, criterio de demarcación empleado, y en el griego de *harmonia*, esencia común de las *qualia harmonica*.

ABSTRACT

Usually, in the field of the theory of harmony, is not made explicit which are the harmonic subjective qualities or *qualia harmonica*. This paper assumes that harmonic *qualia* are specific qualities of chords, and that these are four: sonance, affinity, harmonicity and functionality, which are defined and exemplified. Other qualities of chords are not considered *qualia harmonica*, although they may be closely related to them. Finally, the attention is put on the scholastic concept of *the own*, criterion of demarcation employed, and on the Greek concept of *harmonia*, common essence of *qualia harmonica*.

Palabras clave: armonía, acordes, *qualia*, cualidades armónicas.

Key words: harmony, chords, *qualia*, harmonic qualities.

La teoría de la armonía incluye aspectos morfológicos, relativos a la estructura interválica de los acordes; sintácticos, relativos a la sucesión de los acordes; y, sobre todo, fenoménicos, relativos a las cualidades subjetivas o experienciales de los acordes y sus sucesiones. Decimos *sobre todo fenoménicos* porque entendemos que toda morfología y toda sintaxis armónica carecerían de sentido si los acordes y sus sucesiones no suscitaran en el oyente ciertas sensaciones, las cuales entendemos como origen y fin últimos de las distintas morfologías y sintaxis armónicas. Pero, ¿qué cualidades son éstas? Más específicamente, ¿cuáles son las cualidades armónicas? En definitiva, ¿de qué trata en verdad la armonía?

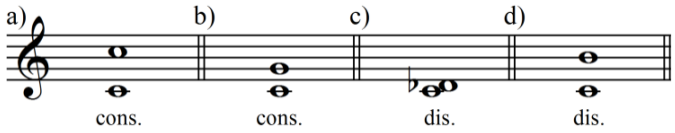
Desde luego, esta cuestión tan fundamental es un hiato en la teoría de la armonía, pues normalmente no se explicita qué cualidades fenoménicas son, en definitiva, el objeto de su estudio. Éste es precisamente el propósito de este trabajo: identificar y definir las cualidades armónicas o *qualia harmonica*[1].

QUALIA HARMONICA

Si en un sentido musical general, definimos el término *armonía* como lo relativo a los acordes (Renard, 2013b), se concederá que las cualidades subjetivas o *qualia* armónicas serán algún tipo de cualidad de los acordes. Pero los acordes pueden suscitar multitud de percepciones, desde meras sensaciones de altura (*do*4, *mi*4, etc.) hasta vivencias afectivas (alegría, tristeza, etc.), y es obvio que no todas ellas son cualidades armónicas. La cuestión, por lo tanto, es qué cualidades acórdicas o cualidades de los acordes son cualidades armónicas. Pues bien, un examen de la teoría y de la experiencia armónica permiten concluir, a juicio del autor, que las cualidades armónicas son las cualidades propias de los acordes y que éstas son cuatro, que denominaremos: *sonancia*, *afinidad*, *armonicidad* y *funcionalidad*. Referidas de un modo u otro, éstas son las cualidades acórdicas sobre las que versan normalmente los tratados de armonía (p. ej., Schönberg, 1954/1990; Persichetti, 1961; Maler, 1931/1975; Sadaï, 1980). A continuación se define y se ejemplifica cada una de estas *qualia*.

Sonancia. Por *sonancia* entendemos indistintamente los términos comunes de *consonancia* y *disonancia*,[2] y empleamos el término para referir la sensación auditiva de mayor o menor suavidad y coalescencia (consonancia) o aspereza y desagregación (disonancia) producida por dos o más sonidos *simultáneos*. Por ejemplo, las díadas de la figura 1a-b, que suenan como suaves y coalescentes, son consonantes, mientras que las de la figura 1c-d, que parecen como ásperas y desagregadas, son disonantes (*cf.* Renard, 2013a).

Figura 1



Afinidad. Por *afinidad tonal*, o simplemente *afinidad*, denotamos la mayor o menor *relacionalidad*, similitud, concordancia, etc., con la que pueden percibirse los elementos tonales (tales como notas, acordes y tonalidades), eminentemente secuenciales.[3] Por ejemplo, *fuera de todo contexto tonal*, la afinidad entre las notas *do*4 y *mi*4 es mayor que la afinidad entre *do*4 y *si*4 (figura 2a); la afinidad entre los *acordes* de *fa* mayor y *la* menor es mayor que entre los de *fa* mayor y *la* mayor (figura 2b); y la afinidad entre las tonalidades de *sol* mayor y *re* mayor es mayor que entre las tonalidades de *sol* mayor y

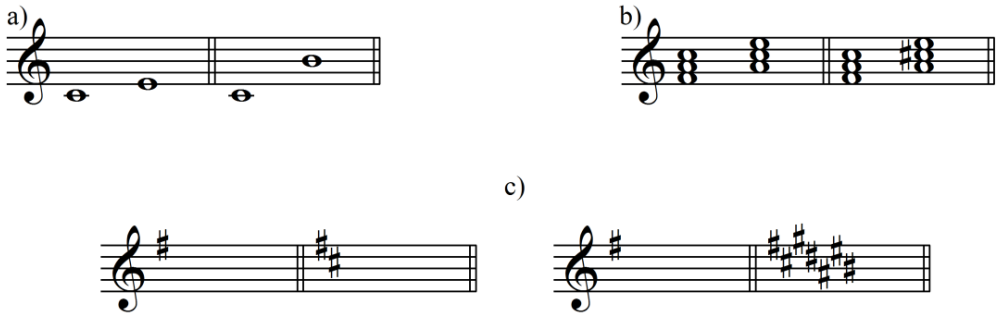
[1] El término *qualia* (sustantivo plural de *quale*), se emplea aquí para designar las experiencias subjetivas, como el dolor, el color, la altura de un sonido, etc. Para discusiones generales véase, por ejemplo, Gregory (1988), Tye (1997/2007), Block (2004) o Goguen (2004).

[2] Antecedentes de este neologismo pueden encontrarse en catalán (Balsach, 1994) (*sonància*), inglés (Thomson, 1995) (*sonance*), y alemán (Terhardt, 1998) (*Sonanz*).

[3] Eminentemente secuenciales porque la simultaneidad tiende a amalgamar los elementos tonales, debilitando así su contraste tonal. (Utilizamos aquí el término *tonal* como adjetivo de *tono* o *sonido de altura definida*).

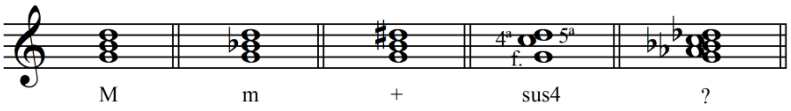
do sostenido mayor (figura 2c). Aunque la afinidad es un fenómeno relativo, empleamos los términos *concordancia* y *discordancia* para denotar, respectivamente, un grado de afinidad entre elementos tonales más bien alto o más bien bajo.

Figura 2



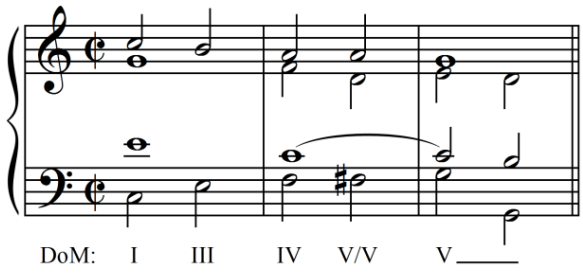
Armonicidad. Empleamos el término *armonicidad* para referir la propiedad auditiva esencial que distingue, por ejemplo, la tríada mayor de la tríada menor o de la tríada aumentada, o, dentro de las notas de un acorde, por ejemplo, la cuarta justa de la quinta justa o de la fundamental.[4] La figura 3 muestra la armonicidad de algunos acordes y notas.

Figura 3



Funcionalidad. Por *funcionalidad armónica* o simplemente *funcionalidad*, entendemos la cualidad armónica de un acorde propia de su filiación armónica o tonal, esto es, la cualidad derivada de su dependencia experiencial respecto de otros acordes o tonalidades, la cual es representada por el grado escalar de su fundamental: por ejemplo, la cualidad de tónica (I), mediante (III), subdominante (IV), dominante de la dominante (V/V), etc. (v. figura 4).[5]

Figura 4

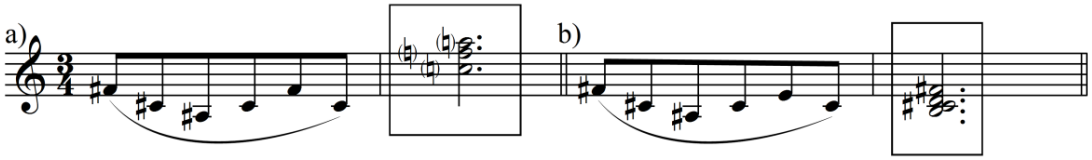


Aunque la sonancia, la afinidad, la armonicidad y la funcionalidad no son completamente independientes entre sí, pueden combinarse variamente para conformar la identidad armónica de los acordes (v. Renard, 2013a). Por ejemplo, el acorde de la

[4] Para el significado de este término (*harmonicity*) en acústica véase, por ejemplo, Rossing (2007).
[5] La funcionalidad entendida como *categoría armónica* (tónica, subdominante o dominante) podría designarse mediante el término *funcionalidad general* o derivados.

figura 5a tiene una cualidad consonante, discordante, mayor (tríada) y más bien afuncional, mientras que el de la figura 5b es más bien disonante, concordante, menor (tríada) con 2ª mayor añadida, y tónica.

Figura 5



CUALIDADES ACÓRDICAS NO-ARMÓNICAS

Evidentemente, los acordes evocan o pueden evocar otras cualidades, pero estas cualidades no son cualidades armónicas, al menos según la asunción aquí hecha. Por ejemplo, la altura, la dinámica o el timbre, aunque presentes en los acordes, son cualidades del sonido en sí. Por ello, su estudio, más que de la armonía, es propio de la acústica o psicoacústica (v., p. ej., Howard y Angus, 1996; Roederer, 1995/1997; Rossing, 2007). Asimismo, se entiende que las cualidades esenciales o definitorias de los acordes, tonicidad, complejidad y unidad (Renard, 2010), contrariamente a lo que *prima facie* podría parecer, *no* son cualidades armónicas, sino cualidades o condiciones *necesarias* para la constitución de acordes. Sin tonicidad, complejidad y unidad no hay acordes, y por lo tanto tampoco cualidades armónicas acórdicas. La «unipolitonía» o «acordidad» de las combinaciones sonoras es la condición fenoménica sobre la que se fundamenta la armonía, pero propiamente no es la armonía. Finalmente, hay una serie de cualidades acórdicas potenciales íntimamente relacionadas con las cualidades armónicas, tales como tensión, (in)estabilidad, expresión, incluso *interpretatividad*.[6] Pero el autor entiende que estas cualidades son cualidades *epifenomenales*, concomitantes o reducibles a las cualidades armónicas y en su caso a otras. Esto no obsta para que la identidad armónica de un acorde pueda ser más directamente aprehensible por este tipo de cualidades derivadas que por las «frías» cualidades armónicas (p. ej., puede ser más conspicua la función de un acorde por su (in)estabilidad que por la función armónica en sí). La condición epifenomenal de estas cualidades puede reconocerse en el hecho de que, si bien normalmente no se abordan en los tratados de armonía, sus correlaciones causales con la armonía son un aspecto capital en los estudios sobre tensión, (in)estabilidad, expresión, e interpretación (p. ej., Nielsen, 1983; Pratt, 1984/1996; Ollone, 1952; Sundberg, 1983, respectivamente).

DE *LO PROPIO* Y DE *LO HARMÓNICO*

En relación con la proposición inicial de que las cualidades armónicas son *las cualidades propias de los acordes* (v. *supra*) merece citarse el concepto escolástico de *lo propio* (*propium*, *proprietas*): «lo que tiene la capacidad de estar en (*inesse*) varios sujetos y puede predicarse de ellos de un modo necesario» (Ferrater Mora, 1941/1994, p. 2.928). A nuestro entender, éste es precisamente el caso de las cuatro *qualia* citadas, pues cada una de ellas puede darse en distintos acordes y puede ser necesario referirlas

[6] Por *interpretatividad* denotamos la realización inmanente que pueden tener los eventos musicales, esto es, la interpretación que pueden «exigir» para lograr su optimización estética, tales como las resoluciones armónicas (véase Renard, 2002).

de los acordes en cuanto acordes (en un análisis, en un comentario, etc.). Sin embargo, entendemos que esto último no es el caso de otras cualidades acórdicas, como el nivel dinámico (cualidad en sí ajena a los acordes) o la (in)estabilidad (cualidad inherentemente referida con la funcionalidad).

Por otra parte, es digno de mencionar que en estas cuatro cualidades, al menos en sus formas consonante, concordante, armónica y funcional, reverbera el sentido más profundo del concepto griego de *harmonia* (*ἁρμουία*): una unificación de elementos que en un nivel inferior resultan ser disimilares, inconexos o carentes de orden (Mathiesen, 1984). En efecto, pensamos que esa «unidiversidad» tonal que incardinan la consonancia, la concordancia, la armonicidad y la funcionalidad es la esencia de las *qualia harmonica*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Balsach, L. (1994). *La Convergència Harmònica. Morfogènesi dels Acords i de les Escales Musicals*. Barcelona: Clivis Publicacions.

Block, N. (2004). Qualia. En R.L. Gregory (ed.), *Oxford Companion to the Mind*. Oxford: Oxford University Pres.

Ferrater Mora, J. (1941). *Diccionario de Filosofía* (4 vol.). Barcelona: Ariel, 1994.

Goguen, J.A. (2004). Musical Qualia, Context, Time, and Emotion. *Journal of Consciousness Studies*, *11*(3-4), 117-147.

Gregory, R. L. (1988). Ambiguities of sense and non-sense. *Perception, 17*(4), 423-428.

Howard, D.M. & Angus, J. (1996). *Acoustics and Psychoacoustics*. Oxford: Focal Press.

Maler, W (1931). *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre* (2 vol) München-Leipzig: L. Leuckart, 1975.

Mathiesen, Th.J. (1984). Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music. *The Journal of Musicology*, *3*(3), 264-279.

Nielsen, F.V. (1983). *Oplevelse af Musikalsk spænding*. Copenhagen: Akademisk Forlag

Ollone, M. d' (1952) *Le Langage musical* (2 vol.) Paris-Geneve: La Palatine.

Persichetti, V. (1961). *Twentieth-Century Harmony. Creative aspects and practice*. New York: Norton & Company Inc.

Pratt, G. (1984). *The Dynamics of Harmony*. Oxford Unviersity Press, 1996.

Renard, E. (2002). Interpretación musical primigenia, genuina y sublime. *Atenea*, *1*, 25-28.

Renard, E. (2010). Les tres qualitats auditives definitòries de l'acord: tonicitat, complexitat i unitat. En *Llibre d'actes del I Congrés Internacional "Investigació en Música"* (pp. 104-107). València: ISEA.

Renard, E. (2013a). *Acordes: un estudio de los factores determinantes de su identidad armónica* (tesis doctoral). Universidad de Oviedo.

Renard, E. (2013b). El acorde: naturaleza y definición. *Quodlibet*, *54*, 7-28.

Roederer, J.G. (1995). *Acústica y Psicoacústica de la Música*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1997.

Rossing, T.D. (ed.) (2007). *Springer Handbook of Acoustics*. New York: Springer.

Sadaï, Y. (1980). *Harmony in its systemic and phenomenological aspects*. Jerusalem: Yanetz Ltd.

Schönberg, A. (1954). *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Labor, 1990.

Sundberg, J. (ed.) (1983). *Studies of music performance*. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music.

Terhardt, E. (1998). *Akustische Kommunikation*. Berlin: Springer-Verlag.

Thomson, W. (1995). Translator's Foreword. En T. Lipps, *Consonance and Dissonance in Music*. San Marino: Everett Books.

Tye, M. (1997). Qualia. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. http://plato.stanford.edu/entries/qualia (Substantive revision Tue Jul 31, 2007).

ENTREVISTAS

JOSÉ RAMÓN TEBAR

o la pasión por la música.

Brillante antiguo alumno del CSMV y Principal Director Invitado en el Palau de Les Arts "Reina Sofía" de Valencia.

Entrevista por: CARMEN MAYO

JOSÉ RAMÓN TEBAR, director. Reciente Principal Director Invitado de la Orquesta del Palau de Les Arts de Valencia.

Hacer una entrevista al joven y reconocido director de orquesta valenciano: **JOSÉ RAMÓN TEBAR** (Valencia, 1978) es un placer y una alegría por diferentes motivos. Entre otros, porque desborda un entusiasmo contagioso hacia la música y la vida, porque es un músico formado desde sus inicios en el Conservatorio Superior de Música de Valencia y del que podemos sentirnos todos muy orgullosos. Pero además, es un honor multiplicado por dos en estos momentos debido a que cuando ya teníamos prácticamente cerrada esta entrevista, el pasado mes de marzo surgió la noticia de su reciente nombramiento como **Principal Director Invitado en el Palau de Les Arts "Reina Sofía" de Valencia**.

Enumerar sus logros, aún a pesar de su juventud, nos llevaría a hacer una introducción de tamaño considerable, por ello es preferible que él mismo nos cuente sus

experiencias, su evolución y su itinerario personal y profesional que le ha llevado donde hoy se encuentra.

Para comenzar, parece adecuado detallar algunos de sus cargos actuales:

. **Director Principal de la Florida Grand Opera de Miami (EEUU)**. http://www.fgo.org

. **Director Musical y Artístico de la Palm Beach Symphony (EEUU)**. http://palmbeachsymphony.org

. **Director Musical del Festival de Santo Domingo (República Dominicana)**. http://www.sinfonia.org.do

. **Director Artístico de la Ópera de Naples (EEUU)**. http://www.operanaples.org

A estas actividades hay que añadir numerosos conciertos en teatros europeos tanto en temporadas de ópera como en conciertos sinfónicos. Ha tenido la oportunidad de dirigir, no solo a grandes figuras de la lírica como: Roberto Alagna, Renata Scotto, Ben Heppner, Plácido Domingo, Montserrat Caballé, Teresa Berganza, Angela Gheorghiu,… sino a solistas de primera línea como el gran violinista Joshua Bell, Gautier Capuçon, Vadim Repin, Jean-Yves Thibaudet… Es el primer director de orquesta español nombrado director musical de una compañía de ópera en EEUU: la Florida Grand Opera (FGO). El pasado mes de diciembre de 2014 recibió además de manos del rey Felipe VI, la **distinción de la Orden del Mérito Civil** como "reconocimiento oficial de España por los logros culturales y el extraordinario trabajo que Ramón Tebar ha hecho por preservar nuestra herencia común y reforzar los lazos entre España y Estados Unidos".

C. *Mayo*: **José Ramón, parece inevitable la primera pregunta: ¿qué puedes decirnos de este nombramiento como Principal Director Invitado en el Palau de Les Arts "Reina Sofía" de Valencia? Lo recibirás con gran satisfacción, imaginamos.**

J.R. Tebar: Efectivamente, es una inmensa satisfacción, honor y un gran placer volver a mi tierra después de casi diez años. Valencia me ha acompañado allí donde he ido, y poder dirigir por primera vez en mi ciudad es un gran honor. No solo eso, sino además formar parte de un proyecto de colaboración en principio de cuatro años, hace de esto además una ocasión especial para mí, habiendo alcanzado este magnifico teatro una posición entre los mejores en Europa. Tuve dos ofertas en el pasado para venir a dirigir al teatro, pero uno no siempre puede decir que sí a todo. A la tercera va la vencida, y esta vez me interesó mucho la propuesta formulada por Livermore, así es que he aceptado el reto. Estoy muy ilusionado. Además por partida doble, pues no solo será el año que viene año de debut en el Palau de les Arts, sino también con la Orquesta de Valencia. Es un gran orgullo poder venir a las dos por primera vez y al mismo tiempo.

C.*Mayo*: **Te recuerdo como un extraordinario alumno: un pianista entusiasta, siempre vital y dispuesto a colaborar y a tocar con diferentes compañeros. Hubiera asegurado que ese sería tu camino, y además con un brillante porvenir. Pero recuerdo también que la primera vez que te vi dirigir una orquesta fue una gran sorpresa, me pareció algo fantástico, como si lo hubieras hecho toda la vida, como si fuera algo natural en ti. ¿Cómo fue ese paso del piano a la dirección?**

J.R. Tebar: De todas las cualidades que mencionas, no creo haber conservado las de pianista, esas han mermado un poco. No tengo tiempo para practicar…(bromeando). Mi instrumento es el piano, y lo sigo amando, pero ser director de orquesta ha sido un paso

más en mi desarrollo como músico. Nunca tuve en mente ser pianista o ser director de orquesta, sino ser músico. Soy una persona muy curiosa, con muchos intereses. Creo haber conservado las otras cualidades que mencionas: ser muy entusiasta, vital, con ganas de colaborar, de hacer música con otros…así es que en mi camino recorrido en la música siempre me ha interesado todo, empezando por la literatura para piano, la música de cámara, con cantantes, la ópera, la música sinfónica,…todo, desde bien pequeño, así es que nunca hubo una real separación. Las oportunidades fueron apareciendo y yo las fui tomando según venían.

Sí es verdad que durante unos años hubo quien me animaba mucho a dedicarme exclusivamente al piano. Viéndolo con distancia, creo que con los nombres que me apoyaron y los contactos que conseguí en aquel entonces quizás se hubieran creado las oportunidades necesarias, pero como me dijo Alicia de Larrocha cuando le pedí consejo en una de las varias clases que me tomé con ella el ultimo año de su vida: "espero que si perdemos un buen pianista al menos ganemos a un gran director." Al mismo tiempo, si algo es responsable de que esté dirigiendo ahora mismo, es el piano. Gracias a haber hecho tanta música de cámara y con cantantes, desde muy pequeño empecé a entrar en contacto con grandes músicos, con la ópera, etc. así es que las oportunidades se fueron creando, y para no hacerlo más largo, un día me encontré dirigiendo enfrente de una orquesta, fue bien, y desde entonces no he parado de hacerlo.

José Ramón Tebar con Montserrat Caballé en el Liceu de Barcelona

Obviamente, de vez en cuando me gusta hacer algún concierto al piano, intento dirigir siempre que puedo desde el teclado, (si es ópera, toco los recitativos). Siempre que puedo, ensayo con los solistas desde el piano. Este año tocaré un recital con Leo Nucci, tocaré con el violinista Raymond Gnieweck (concertino por 40 años del Metropolitan de Nueva York), dirigiré desde el teclado todos los conciertos de Brandenburgo de Bach, obviamente tocando la parte solista del número 5, pero porque ciertas cosas creo que son inseparables.

C. Mayo: **¿Cuáles son tus recuerdos del Conservatorio de Valencia y qué te gustaría destacar o comentar de aquella etapa?**

J.R. Tebar: Mis recuerdos son sobretodo las miles de horas que pasaba en la biblioteca descubriendo toda esa música que no conocía, leyendo a primera vista tomos y tomos de lied, cuartetos, sinfonías, óperas, etc. Aún se me pone la piel de gallina

recordando la emoción de leer música a primera vista y descubrir esa sensación, realmente indescriptible, de escuchar por primera vez tantas obras de arte que no sabia que existían (no vengo de una familia de músicos). Recuerdo tantísimo las tardes y noches escuchando todas las óperas de Mozart y Wagner, y cuando digo todas, realmente todas, ¡una detrás de la otra!! con la partitura enfrente, página tras página. O cuando, con compañeros del conservatorio, nos colábamos en clases vacías para acceder a un buen piano, y tocar y escuchar por primera vez los cuartetos o sinfonías de Beethoven o Schubert o Mozart, aunque fuera a cuatro manos, a veces incluso seis u ocho manos. Echo de menos tanto aquella sensación,… y cuando abro para estudiar una nueva partitura, aunque ya la conozca, intento acordarme de aquella sensación de descubrimiento, eso no se puede comprar. Intento siempre dejar que la partitura me sorprenda, como cuando las descubría, espero no perder eso nunca, si no, no sé qué sentido tendría seguir haciendo música.

Por supuesto, recuerdo con mucho cariño algunos de mis profesores del Conservatorio, como Carlos Gimeno, Carmen Mayo, Bertomeu Jaume, Perfecto García Chornet, Francesc Perales,… de una forma u otra cada uno de ellos ha dejado una profunda y perenne huella en mi.

C. Mayo: **Cuéntanos, aunque sea a grandes rasgos, cómo se desenvuelve tu actividad ahora en las diferentes orquestas o festivales que diriges.**

J.R. Tebar: Como decía antes, soy director de dos teatros de ópera y de dos instituciones sinfónicas (una orquesta y un festival). Lo primero es siempre cuadrar mi calendario, de forma que pueda encajar las fechas de las cuatro instituciones, y alrededor organizo mis actividades como director invitado.

Obviamente, las producciones operísticas requieren un mayor tiempo de ensayo que los conciertos sinfónicos, y un número mayor de funciones espaciadas en el tiempo. Es una filigrana de engranaje, pero se hace. Por ejemplo, el mes pasado me encontré ensayando dos diferentes óperas (La Bohème y Madama Butterfly) y dos conciertos sinfónicos al mismo tiempo en tres ciudades diferentes. Una locura que intento evitar, pero a veces sucede.

Con Plácido Domingo y ……. en el festival de Santo Domingo

Mis planes para este año son: conciertos con Vadim Repin, Jean-Yves Thibaudet, Joshua Bell, Lawrence Brownlee, Gautier Capuçon, Gabriela Montero, Edgar Nebolsin, Maria Guleghina, Gregory Kunde,… en Bilbao, Oviedo, Santo Domingo, Barcelona,

Palm Beach, Miami, Holanda, Mexico,…y producciones de opera: Cosi fan tutte en Miami y Naples, Turandot en Cincinnati, Maria de Buenos Aires y La tragedie de Carmen en Naples, volver por tercer año consecutivo a la temporada de ópera de La Coruña, Il Barbiere di Siviglia en Miami, debutar en la Ópera de Viena…

José Ramón Tebar, dirigendo el Te Deum de A. Bruckner

C. Mayo: **Un gran director, tanto en la ópera como en el repertorio sinfónico, es a menudo el *alma mater* de la orquesta, casi un mago, alguien que le puede infundir personalidad y hasta un sonido de conjunto particular. Recordemos a los grandes directores: Celibidache, Kleiber, Abbado… por decir algunos grandes. ¿Cuál es "el secreto", en tu opinión?**

***J.R. Tebar**:* Yo no sé el "secreto", quizás sea lo que decía Sir Thomas Beecham: "contratar a los mejores músicos", jajaja…. O como me contó Raymond Gniewek (concertino del MET con el que tocaré en breve), a quien Carlos Kleiber le dijo cuando debutó en el Met: "Let me follow you" ("Dejen que yo les siga"). ¡Fantástico!, verdad?

Es importante no olvidarse de que son ellos los que producen el sonido. Lo que es verdaderamente mágico, misterioso, es que uno de ellos no produzca ningún sonido (los canturreos y sonidos guturales que hace el director no cuentan) y sin embargo todos estén tocando. ¡¡Eso es magia!! Jaja…

Como te decía, no conozco un "secreto", pero sí creo que hay algunos ingredientes imprescindibles como: una buena preparación, un conocimiento profundo de la obra, y tener una idea clarísima de lo que se quiere de ella, del sonido, de la estructura, de los *tempi*, la articulación, balances, etc. y sobretodo: lo que vive entre las notas, entre líneas, que es realmente la Música. Todo eso tiene que estar claro antes del primer ensayo, y obviamente, dependiendo de los solistas, del sonido de la orquesta, del auditorio o del teatro, va a afectar el resultado final, pero la idea como director debe estar clarísima desde el principio, guste a la orquesta o al público más o menos, sea más o menos tradicional (si estamos hablando de una obra de repertorio). Al final, alguien tiene que moldear el sonido y tomar la responsabilidad por la interpretación, pues la mayor parte recaerá finalmente en el director. Como me dijo una vez Sherrill Milnes: "lo importante no es sólo lo que se dice, sino decir algo, porque la mayoría de veces no se dice nada". Se refería a que demasiadas veces no hay una idea clara de una obra, se canta, se interpreta una obra de una forma *standard*, a veces el peso de la tradición hace creer que ciertas cosas tienen que ser de una determinada manera, pero el intérprete tiene que tomar partido, tiene que asumir su responsabilidad. Gustará más o menos la

interpretación que uno ofrezca, pero independientemente de esto, se tiene que escuchar lo que el director interpreta de su lectura de la partitura, teniendo en cuenta las intenciones del compositor. Y entre las intenciones del compositor, hay un espacio para esa libertad, para esa impronta de la personalidad de cada uno.

Por ejemplo, a mí me gusta muchísimo comparar y estudiar muchísimas grabaciones de la misma obra. Muchas de ellas son verdaderas clases magistrales de fraseo, de sonido, hay un pensamiento claro y determinado. Me encanta comparar los *tempi*. Es interesantísimo ver la disparidad de *tempi*, fraseo, articulación en una misma obra interpretada por diferentes intérpretes (tanto directores como solistas), muchos de ellos considerados grandísimos en la historia de la interpretación musical. Hay, la mayoría de veces, una clara idea y si estas se comparan son a veces opuestas. La nº 5 de Beethoven por Norrington, Harnoncourt o incluso Strauss parece decir cosas diferentes en manos de Kemplerer o Barenboim. ¿Mejor?, ¿peor?. No es mi lugar juzgarlo. Pero sí que está claro, hay que decir un mensaje. Si no se va a decir nada, mejor no dirigirla, pero lo que se diga tiene que ser con total convencimiento.

Con Angela Gheorghiu y Roberto Alagna en el Teatro Colón (Buenos Aires)

C. Mayo: **Pero… hablemos también de la otra parte: la orquesta, ¡y de la orquesta + los cantantes! en el caso de la ópera: ¿Qué debe aportar cada una de estas partes para conseguir una interpretación magistral?**

J.R. Tebar*:* La orquesta. / La orquesta + los cantantes / La orquesta + los cantantes + el coro/ La orquesta + los cantantes + el coro + los escenarios/ La orquesta + los cantantes + el coro + los escenarios + la iluminación/ La orquesta + los cantantes + el coro + los escenarios + la iluminación + el director de escena.

Y ahora todo eso con los músicos y el director en un foso y todo el resto en otro nivel más alto, y encima moviéndose de un lado para otro. (Y como la ópera tenga ballet, no te quiero ni contar… jajajaja…)

Resumiendo… la ópera tiene demasiados elementos, y el director de orquesta está en medio de todos ellos. No sabría qué contestar a esta pregunta, pues estaríamos hablando de idealismos, y no creo que se pueda alcanzar la perfección en una interpretación en vivo. Siempre habrá un elemento que deslucirá de alguna manera esa interpretación.

Uno se puede acercar más o menos si se da otra lista de elementos: una orquesta que no sólo sea buena, sino que además ame ese repertorio y le guste tocar en el foso (no siempre coincide). Un reparto con todas las voces apropiadas para cada rol y que además se complementen entre ellos. Unos escenarios, iluminación y un director de escena que no dificulte la labor musical, no vaya en contra de la partitura, y que ayude a que todos los anteriores, más el coro y ballet, consigan una buena compenetración musical. Si todo esto se diera, idealmente, entonces se puede empezar a juzgar a un director de orquesta. Cuando alguno de estos elementos falla, y no tiene que ser durante toda la duración de la producción, sino en un determinado momento durante la función, entonces el director tiene que intentar que por lo menos lo que queda no se desmorone, pues sin duda cualquier elemento va a afectar al resultado musical. Yo no he tenido la suerte de hallarme aun en esa situación ideal, aunque no dejo de soñar todos los días con ella.

Poniendo las cosas en perspectiva, un concierto sinfónico, con todos al mismo nivel en el escenario, buena iluminación, sentados o de pie sin moverse del sitio, y sin el resto de elementos, hace de la ópera una experiencia tan difícil como intensa. Soy de los que piensan que es la mejor escuela para un director de orquesta, sin ningún lugar a dudas.

Durante un ensayo en Bethesda

C. Mayo: **Seguro que tienes alguna anécdota divertida: con los solistas, con la orquesta, en los ensayos…**

J.R. Tebar: ¡Claro! ¡Muchas!

Sobre rituales antes de salir al escenario: el himno americano: es curioso que, como español, nunca he tenido la oportunidad de dirigir el himno de mi país, cosa que pienso siempre que me toca hacerlo en EEUU. Es muy típico abrir con el himno la temporada de un teatro o una orquesta. Así es que hay varias cosas graciosas que me han pasado, muy al principio de mi llegada a América. La primera vez, me cogió totalmente por sorpresa. Era en un teatro en la ciudad de Lakeland, durante un concierto pensado para homenajear en el quinto aniversario a las víctimas de los atentados a las torres gemelas en Nueva York. Para ello invitaron al cuerpo de bomberos de la ciudad, que se presentó con sus trajes de gala, y a Daniel Rodríguez, el policía cantante que se hizo famoso por cantar en la ceremonia después de los atentados. No me dio tiempo a salir del escenario, cuando el cuerpo de bomberos entró en tropel, así es que me quede formando entre ellos. ¡NO ME SABIA LA LETRA! No sabía qué hacer, un acto tan solemne, donde el público se pone siempre en pie y muchos la mano en el corazón y cantan todos al unísono, así es que tuve que abrir la boca y fingir que cantaba (no me iba a quedar con la boca cerrada, me parecía una falta de respeto), obviamente no emití ningún sonido porque a Dios se le ocurrió darme otros dones, pero no el vocal. Eso sí, tuve la suerte de tener al tenor a mi izquierda, y lo debí hacer tan bien que después del concierto, durante una recepción con muchísima gente, se acercaron varias personas para contratarme a cantar el himno en otros lugares, jajaja…fue divertido aceptar todos los cumplidos, pero obviamente nunca respondí a sus emails.

Otra anécdota relacionada con el himno sucedió cuando fui director asistente de Sir Roger Norrington, durante unas Bodas de Fígaro en Cincinnati. A parte de ser su asistente, tenía que tocar el fortepiano en los recitativos, y Sir Roger me dio total libertad también para tocar el continuo en los números musicales como era práctica en la época. Así es que para sorpresa mía, Y SUYA, cuando dio la anacrusa, los músicos de la Cincinnati Symphony en vez de empezar con la obertura, empezaron a interpretar el himno, todos se pusieron en pie, y yo, aún después de la anécdota de Lakeland, seguía sin saberme la letra, no se me ocurrió otra cosa que tocar el himno americano con la orquesta desde el fortepiano, jajaja…Sir Roger me miraba y no podía parar de reír, y yo seguí tocando sin inmutarme. No estoy seguro si existe una versión del himno americano con continuo, en todo caso, hicimos una versión en el Music Hall de Cincinnati… La moraleja sería: aprended la letra del himno americano, aunque yo siga sin sabérmela.

*C*omienzo de Bohème, en mi teatro en Miami. A los diez minutos hay un apagón, la orquesta sigue tocando unos segundos más hasta que, obviamente, paran de tocar. Todo el teatro en silencio y total oscuridad. Me sentí tan mal de que la música se interrumpiera, me sentí tan responsable de no poder mantener el discurso musical fluyendo desde la primera anacrusa hasta el último acorde, que no pude más que girarme después de unos segundos y decir: “I am so sorry” (“lo siento muchísimo”), toda la gente comenzó a reír.

Ensayo de Iphigenia in Tauris in Martina Franca, Italia

Del lenguaje en los ensayos: no creo que haga falta explicar mucho lo que sucede con las orquestas en Sudamérica, cuando al parar el ensayo para repetir algún pasaje se me ha ocurrido decir por ejemplo: "por favor, ¿se podrían coger al principio del compás?". La primera vez que me pasó fue en el Teatro Bellas Artes de México, la orquesta no podía parar de reír, y cada vez que lo repetía la risa era aún mas escandalosa, y yo sin entender nada. A nadie se le ocurrió decirme que en algunos países de Sudamérica el verbo "coger" puede tener un significado diferente al de ir a un determinado pasaje para repetir, y creedme, los músicos de estas orquestas pueden tener un sentido del humor muy picante…

Del comportamiento en el escenario: en un concierto con M. Caballé en la Filarmonía de Colonia. La sala tiene unas largas escaleras curvadas para bajar al escenario por lo que Montserrat pidió una pequeña carpa o vestidor, en el escenario para utilizarla de camerino entre pieza y pieza para descansar. Así evitaba subir y bajar la escalinata cada vez. La pequeña carpa era minúscula, había sólo una silla para Montserrat, pero otros cantantes participaban en el concierto, creo recordar nos llegamos a meter cinco personas en aquella tienda. No cabíamos y a Montserrat le dio uno de esos ataques de risa típicos suyos tan contagiosos, el publico empezó a reír porque lo único que veían de fuera era una tienda temblando de un lado a otro por el movimiento de empujones de cinco personas dentro sin espacio, y la risa de Montserrat… Fue muy similar a la escena del camarote de los hermanos Marx, extremadamente cómico.

En España, concretamente en Segovia, en una función en la que tocaba como pianista y al mismo tiempo tenia que actuar un poco (en una obra llamada "La Opera de 4 notas") hubo uno de esos momentos de silencio en el que uno de los cantantes comenzó a reírse, todos intentamos aguantarnos la risa, pero fue imposible, cuanto más aguantábamos más nos reíamos y más se contagiaba la risa, nadie podía seguir con la próxima frase, alguno intentaba cantar pero se le cortaba la frase. Todo el publico comenzó a reír a carcajadas, era contagioso, aquello duró por un largo minuto, eterno…el publico creyó que era una escena ensayada de la opera, ufff menos mal….No recuerdo haber reído tanto en mi vida.

J. R. Tebar con Lang Lang y Lola Astanova

Sobre "tempi", un consejo para músicos y directores: vayan al baño antes de salir a escena. Una vez dirigiendo "Madame Butterfly" en Cincinnati olvidé que se había eliminado el intermedio entre el acto segundo y tercero. ¡Creo que no he dirigido mas rápido en mi vida! los segundos se hicieron eternos. El concertino me miraba sufrir, y cuando me preguntó, le dije la verdad: "no puedo más, tengo que salir!." A aquel hombre se le abrieron los ojos de una forma…

En Turín, mientras dirigía "Italiana in Algeri" con la orquesta del Teatro Regio, en el Festival al aire libre en el Palacio de Racconigi. Última función, y a apenas 10 minutos del final de la ópera empiezan a oírse truenos de tormenta. Los músicos me miraron con pavor. Obviamente, yo sabía que en cuanto cayeran las primeras gotas, todos los músicos se irían del foso, independientemente de si quedaban minutos para terminar. Faltaban 5 minutos para el final y el viento parecía huracanarse, las partituras empezaban a volar, y en apenas 2 minutos empezaron las primeras gotas… Los músicos se iban levantando, y a los que más cerca estaban de mí, los intentaba sentar mientras movía los brazos como un loco dirigiendo con rapidez. Conseguí terminar los últimos acordes mientras los músicos tocaban lo que podían cubriendo sus instrumentos con las chaquetas o con lo que tenían a mano, el público aguantó el chaparrón hasta el último compás, y en cuanto corté el último acorde, TODO el mundo sin excepción salió en estampida a refugiarse. Ni un solo aplauso. No hasta que nos refugiamos en el Palacio que estaba detrás del escenario, ¡y allí fue donde aplaudieron! Afortunadamente, creo que los músicos no me odiaron por eso, volví al año siguiente para dirigir "Rigoletto", eso sí, no para dirigir al aire libre, sino dentro del Teatro Regio. ¿Quizás temían que algo pudiera ocurrir durante la tempestad del ultimo acto?

Sobre interpretación musical: y la última que recuerdo, mi primera experiencia operística. El Barbero de Sevilla, con Carles Santos como director de escena en el Teatro Principal, en Valencia. También me tocó hacer los recitativos desde el piano, pero en este caso no desde el foso sino en el escenario. A Carles no se le ocurrió otra cosa que poner ruedas al piano, y mientras yo tocaba los recitativos, una mujer gordísima arrastraba el piano desde unas cuerdas atadas a las patas, moviéndome por todo el escenario. Pero la cosa no paró ahí. A Carles se le ocurrió que añadiría más interés a la escena incluir a una modelo brasileña, así es que como vio que yo me atrevía a todo, me la colocó en la banqueta del piano. Os podéis imaginar el poco espacio que queda en una banqueta con alguien sentado tocando, así es que la modelo estaba de pie,

y yo intentaba, como pude, seguir la partitura entre tantas piernas y piel mientras aquella muchacha no paraba de moverse eróticamente durante un *strip-tease*. Me acuerdo que Paco Hervás, que formaba parte de aquella producción, me decía durante los ensayos: "no se te ocurra mostrar mucha emoción en esta escena porque si Carles se da cuenta no sabemos lo que será capaz de inventar". Eso es lo que yo llamo: imaginación musical… Les dije a mis padres y mi novia de entonces: que no quedaban entradas para ninguna función…

C. Mayo: **Mantienes una relación cercana con los jóvenes músicos, como es el caso de tu colaboración con la JONDE. ¿ Qué supone para ti este contacto?**

J.R. Tebar: Con la JONDE empecé a tener relación hace ahora más de diez años. Fue durante un encuentro donde se organizaron unas *masterclass* para directores. Al final de estas clases, se hizo un concurso interno para nombrar a un asistente. Tuve la fortuna de quedar en primera posición, y me invitaron para futuros encuentros desde 2004 hasta 2007, la última vez que fui como asistente. Después de tantos años, y algunas otras invitaciones, encontramos un proyecto en el que colaborar otra vez, pero esta vez como director.

C. *Mayo*: **Ya que esta entrevista se hace expresamente para la revista de un Conservatorio Superior de Música, en este caso para Notas de Paso, del CSMV ¿qué consejos puedes dar a quien como tú, desee dedicar su carrera profesional hacia la dirección orquestal?**

J.R. Tebar: No conozco ningún método, a parte de constante preparación, amor a la música, curiosidad por toda clase de géneros y estilos musicales, una mente abierta y libre de prejuicios, viajar, leer, visitar museos, hacer música con un instrumento (mi preferencia iría por el piano, ya que no se dirige igual una sinfonía o una ópera si uno la ha sentido pasar antes en los dedos…), hacer música con la mayor variedad de instrumentos posibles, cantantes, grupos, no importa, cualquier experiencia musical (si es "musical") es bienvenida. Sacar jugo a todo (incluso a los malos profesores, músicos y directores, se aprende muchísimo de ellos…). Vivir en el mundo real, a veces los academicismos son un gran peso para al acercarse a una obra musical. Desde mi punto de vista es mejor aprender en el teatro que en la clase, aunque es imprescindible aprender las nociones teóricas en el Conservatorio, buscar una salida al mundo real, cuanto antes mejor, es vital.

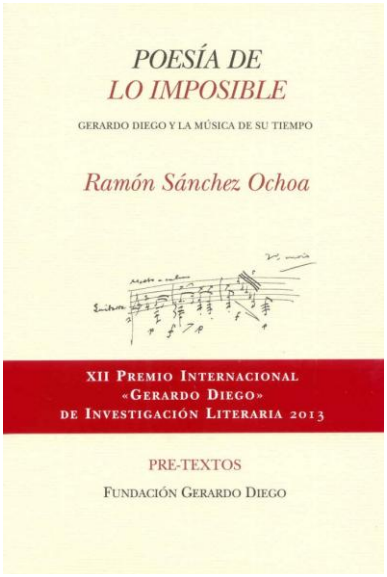
Desgraciadamente el talento, el instinto natural puede venir más o menos dado en forma de don, pero no es lo único que nos sirve, cuanto más equipado esté un músico, mucho mejor….Ser valientes, atrevidos (y como decía De Larrocha, disfrutar de buena salud y fuerza mental). Ah, se me olvidaba, y estar dispuesto a dejarlo todo si uno entra en la rutina. La rutina es un virus letal cuando se hace música. No hay nada tan enemigo del arte y de la música como afrontar un ensayo, un concierto, otra funciona repetida como algo rutinario. Hay que disfrutar cada momento, descubrir cada nuevo compás aunque lo hayamos repetido mil veces. Disfrutar esos momentos son la esencia de la vida del músico. Los éxitos, el reconocimiento (durante lo que algunos llaman "carrera", y que yo prefiero llamar "viaje"), si vienen o no (lo cual no siempre esta garantizado) no importará ni pesaran negativamente si uno lo disfruta y lo hace por vocación.

http://www.ramon-tebar.com/index.html

RESEÑAS

Poesía de lo Imposible. Gerardo Diego y la música de su tiempo de Ramón Sánchez Ochoa

XIII Premio Internacional "Gerardo Diego" de Investigación Literaria.



Por Victoria Alemany.

TÍTULO DEL LIBRO: ***Poesía de lo Imposible. Gerardo Diego y la música de su tiempo.*** AUTOR: **Ramón Sánchez Ochoa**

EDICIÓN: **Ed. Pre-Textos / Fundación Gerardo Diego**

AÑO DE PUBLICACIÓN: **2014**

ISBN: **978-84-15576-88-4**

Nº DE PÁGINAS: **348**

PRECIO: **25,00 €**

El interesante trabajo publicado por Ramón Sánchez Ochoa en este volumen, que procede de su tesis doctoral homónima y obtuvo por unanimidad en 2013 el Premio Internacional "Gerardo Diego" de Investigación Literaria, presenta al poeta Gerardo Diego (Santander, 1896 - Madrid, 1987) en una de sus facetas artísticas menos conocidas: la que lo vincula a la música. Había sido ya ampliamente documentada la enorme diversificación artística e intelectual del escritor santanderino, figura esencial del denominado Grupo literario del 27, y uno de los autores más representativos de la poesía en lengua española del siglo XX, a través de estudios que ponen de relieve la interesante actividad que desarrolló como crítico, antólogo, articulista, ensayista y docente –fue catedrático de Instituto de Lengua y Literatura, como su colega y amigo Antonio Machado, que también tuvo cátedra, pero de Francés–. Se ha ilustrado suficientemente, asimismo, la gran afición que Gerardo Diego profesó por la pintura y la tauromaquia, sin embargo hasta ahora permanecía inexplorada la estrecha relación que mantuvo con la música durante toda su vida, pues solo habían sido estudiadas de forma incidental, y siempre desde una perspectiva filológica o estética exclusivamente, las interferencias musicales presentes en su obra literaria.

La investigación se apoya en numerosos textos relacionados directamente con la música escritos por Gerardo Diego en diferentes épocas, que han sido reunidos por vez primera, y que el propio Sánchez Ochoa clasifica en tres grandes apartados: literatura de concierto, integrada por crónicas musicales, programas de mano y presentaciones de conciertos; literatura musical en sentido estricto, integrada por artículos y ensayos; y escritos pensados para su difusión oral, a través de programas radiofónicos y conferencias. Esta interesante y profusa prosa musical dieguina recuperada –hasta ahora prácticamente inaccesible, bien por hallarse dispersa en un sinfín de diarios, revistas y libros de diferentes

épocas, bien por permanecer en el olvido diseminada entre las incontables carpetas que conforman el archivo personal del autor– representa alrededor de una cuarta parte (!) del total de su producción literaria, y confirma, sobre todo y además de otras muchas cosas, la enorme importancia que la música poseía en el marco intelectual y artístico del célebre poeta.

El análisis de la personalidad musical del poeta que abre el estudio, realizado en base a documentación actualmente propiedad de sus herederos o de la Fundación Gerardo Diego de Santander –grabaciones, escritos y correspondencia; libros y partituras de su biblioteca; e, incluso, narraciones de familiares y allegados– pormenoriza cómo fue su iniciación en la música, las particularidades de sus conferencias y conciertos, y la repercusión que tuvieron éstas en el entorno cultural de su tiempo. También informa sobre la estrecha relación que mantuvo con determinados contemporáneos españoles suyos como Manuel de Falla, Oscar Esplá –cuyos especiales vínculos con el escritor se tratan en dos capítulos específicos del libro–, y el poeta-músico Federico García Lorca, y sobre cuáles fueron sus preferencias en el contexto musical internacional, entre las que destacan su inclinación por Bartok y Stravinsky.

Una vez concretada su consistente faceta musical, el extenso corpus de prosa recabado por el autor del estudio es analizado en cinco capítulos con sugerentes títulos –"Fauré o la poesía elíptica", "Debussy o la música liminar", "Ravel o la música despierta", "Falla o la música desnuda" y "Esplá o la metáfora levantina"– que revelan la proximidad de los vínculos musicales del poeta, pues giran en torno a compositores de finales del siglo XIX y principios del XX –por tanto, de su época– procedentes de latitudes, si no idénticas, inmediatas: los franceses Gabriel Fauré, Claude Debussy y Maurice Ravel; y los españoles Manuel de Falla y Oscar Esplá.

Entre la documentación aportada en los anexos consta una selección de poemas significativos en cuanto a la investigación realizada dedicados a Fauré, Debussy, Ravel, Falla, Esplá y a otros músicos y personalidades relevantes del ámbito musical español del momento; una relación de textos no poéticos dedicados a los cinco compositores que dan nombre a los capítulos; y, finalmente, reproducciones de cartas y programas de conciertos o conferencias-conciertos realizados por el escritor. El último de los poemas incluido en estos apéndices es, precisamente, el que utiliza el propio Gerardo Diego para manifestar explícitamente su especial vínculo con la música, titulado "Y quisiera ser músico", que termina con el verso que concentra, acaso, su más profundo sentimiento: "música nueva, fe, supremo don".

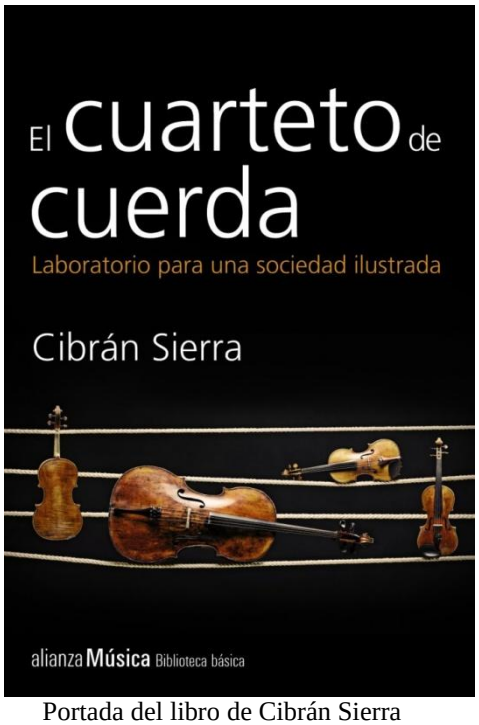
Las conclusiones del revelador estudio sobre la prosa musical de Gerardo Diego realizado por Sánchez Ochoa destaca convicciones estéticas patentes en el grueso de su producción literaria: la dualidad de lo aparentemente opuesto, de lo clásico y lo romántico, de la tradición y la modernidad, como herramienta creativa. Es el magistral manejo que hace el artista de estas dos supuestas divergencias, ya detectada por otros estudiosos, lo que le permite cultivar el terreno de la tradición sin prescindir de realizar una búsqueda de "lo nuevo" para ampliar concreta y voluntariamente la dimensión expresiva de su poesía. Pero, sobre todo, la investigación realizada pone de relieve la continua y magnífica interrelación música-poesía que impregna la obra del magistral poeta del 27, que, discurriendo en diferentes direcciones, va de la descripción poetizada de un fragmento musical, a la "musicalización" de su escritura –planteada en ocasiones, conceptual y estructuralmente como una partitura musical–, pasando por la continua connotación que traslucen títulos como "Andante", "Góndola Negra" o "Preludio, Aria y Coda a Gabriel Fauré", que de forma directa o indirecta aluden a distintas partituras faureanas o evocan las de otros compositores, como es el caso de César Franck y su *Prélude, Aria et Final*.

EL CUARTETO DE CUERDA: Laboratorio para una sociedad ilustrada.

Por Carmen Mayo

Autor: Cibrán Sierra Vázquez .

Alianza Editorial, S.A., Madrid, 2014



Portada del libro de Cibrán Sierra

De reciente presentación en el mercado -diciembre de 2014- este volumen es un compendio de sabiduría "cuartetística" escrito por alguien con sobrada autoridad para explicarnos qué es y cómo funciona esta pequeña sociedad de iguales que es el cuarteto de cuerda.

Cibrán Sierra es violinista del prestigioso **Cuarteto Quiroga** uno de los actuales cuartetos españoles con más prestigio y proyección internacional .

abre directamente las puertas al mundo interior del trabajo en cuarteto sino que, con gran acierto, nos ofrece una visión panorámica muy completa de esta formación, considerada el símbolo de la música de cámara por excelencia. Más que recomendable para estudiantes de música y profesionales, lo es también para todos aquellos amantes de la música en general por su lenguaje accesible y una clara exposición de todos los parámetros que intervienen o se relacionan con la práctica del cuarteto de cuerda.

Comienza el libro con una Introducción en la que se expone el porqué de este texto, así como un resumen sintético de los diferentes capítulos que lo componen.

En el primero, se presenta un panorama histórico de esta formación instrumental desde Boccherini y Haydn hasta la actualidad, organizando el recorrido a través de los compositores más representativos, las corrientes y países que han aportado su toque distintivo a la literatura de cuarteto.

El segundo capítulo, titulado: "El arte de la conversación musical. Viaje al interior del cuarteto", plantea la dinámica de funcionamiento interno del cuarteto, no solo concerniente a las cuestiones técnicas sino también a la circunstancias de -como dice el autor- *"la convivencia de cuatro personalidades musicales en busca de una exégesis musical compartida".*

Es este, probablemente, uno de los capítulos más interesantes para cualquier joven músico que desee dirigir su carrera profesional en este tipo de agrupación, tanto por la claridad con la que expone todos los aspectos a tratar en la formación de un cuarteto, como por la escasa literatura al respecto que podemos encontrar.

Cibrián Sierra, como conocedor en primera línea, desmenuza todas las variantes prácticas que son de interés para conseguir poner en pié la empresa de convertir un

grupo de cuatro músicos en un cuarteto profesional con una base sólida: desde los aspectos psicológicos y de personalidad de las diferentes voces, pasando por el compromiso, la fuerza de voluntad y la disciplina hasta la búsqueda de un sonido propio, el método de trabajo a seguir en los ensayos y el "reparto de tareas", tanto las musicales dentro del cuarteto como las tareas organizativas externas, tan importantes en los comienzos.

Interesante es su visión del cuarteto como proyecto profesional "no muy diferente a una joven y pequeña empresa", ahora que ser emprendedor está tan de moda.

La visión del cuarteto de cuerda como símbolo de convivencia social inteligente y equilibrada es objeto de reflexión en el tercer capítulo. El cuarteto como analogía de una sociedad de individuos responsables donde las nociones de liderazgo y acompañamiento se alternan entre unos y otros cortés y generosamente nos revela un valor educativo que trasciende la mera práctica instrumental y artística.

Finalmente, el último capítulo se centra en un repaso al cuarteto en el mundo de hoy: salas, temporadas de conciertos, festivales y concursos específicos, enumerando tanto los cuartetos de cuerda profesionales más destacables en la actualidad, como las diferentes escuelas de las que han surgido.

A PANORAMIC SURVEY OF BEETHOVEN'S HAMMERKLAVIER SONATA, OP.106: COMPOSITION AND PERFORMANCE

Notes: Quarterly journal of the Music Library Association

LXXI / 2,December 2014, 237-262

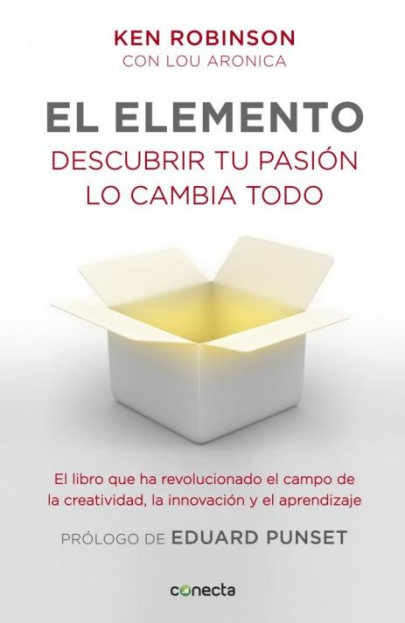
http://www.musiclibraryassoc.org/?Notes

Por Basilio Fernández Morante

Este trabajo reúne diferentes perspectivas acerca de una de las obras cumbre del repertorio pianístico, la sonata nº 29 op. 106 de Beethoven. Compuesta en circunstancias extremas, lleva al límite la forma sonata, y al mismo tiempo muestra la búsqueda de nuevos caminos. Desde su origen hasta la actualidad, la complejidad de la misma ha marcado una distancia con el gran público, e incluso con muchos intérpretes. El objetivo principal es aportar elementos que permitan comprender una de las partituras más atípicas del compositor en cuanto a su estilo. Para ello se analizan aspectos biográficos, contextuales y estructurales de la obra, destacando el enfoque tradicional basado en la tonalidad y la modulación, así como el ritmo, aspecto más olvidado, y centrándose en todas las cuestiones interpretativas. Se detallan las duraciones de 51 interpretaciones que conforman una tradición generalizada de *tempi* relativamente lentos a pesar de las famosas indicaciones extremas pero al mismo tiempo precisas y coherentes de Beethoven. El artículo incluye una lista de las ediciones más importantes de la Sonata.

KEN ROBINSON: DESCUBRE TU ELEMENTO

Por Elisa Gómez-Pardo



"La educación actual no necesita que la reformen, necesita que la transformen… Todos nacemos con talentos naturales, y a medida que pasamos más tiempo en el mundo perdemos el contacto con muchos de ellos. Irónicamente, la educación es una de las principales razones por las que esto ocurre".

Los razonamientos de Robinson se basan en la idea de que la sociedad de este nuevo milenio es cada vez más cambiante; y, precisamente por ello, la escuela debería volcarse en preparar a los jóvenes para vivir en este mundo, tan complejo y distinto al de hace unas décadas.

El problema reside en que los adolescentes alcanzan la edad adulta a la vez que desaparece en ellos la capacidad de imaginar, crear o innovar. Y esto se debe a que la mayor parte de los sistemas educativos actuales centra sus planes de estudios en habilidades matemáticas y lingüísticas, con el consiguiente demérito para las enseñanzas artísticas.

K. Robinson acusa a las escuelas de matar la creatividad…, y señala que para generar talento debemos enseñar a resolver *rutinariamente* los problemas rutinarios, a resolver *creativamente* los problemas creativos, y a *diferenciar*, rápidamente, los unos de los otros.

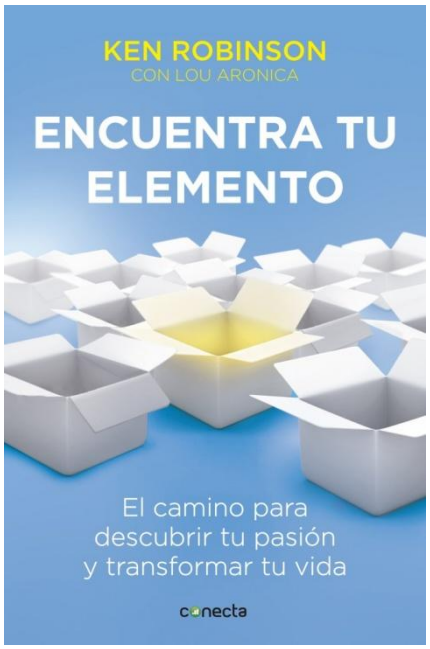
"Una de las cosas que esperamos de la educación es que nos ayude a convertirnos en la mejor versión de nosotros mismos; que nos ayude a descubrir nuestras destrezas… Y creo que la educación ha fracasado en ese sentido, puesto que muchos acaban sus estudios sin descubrir lo que verdaderamente se les da bien, sin conocer a fondo sus talentos".

El británico afirma que EL ELEMENTO consiste en el punto de encuentro entre las aptitudes naturales y las inclinaciones personales.

La clave reside en hacer especialmente bien aquello que nos apasiona. Cuando nos ilusiona lo que hacemos y tenemos la formación apropiada para hacerlo, nos encontramos en nuestro elemento; ese "estado" en el que trabajamos sin cansancio y con grandes dosis de creatividad.

Los centros educativos y las empresas deberían ayudarnos a encontrar nuestro elemento, para una mejor realización personal y/o profesional

(www.editorialconecta.com/libro/el-elemento).



Con su siguiente libro ENCUENTRA TU ELEMENTO, Robinson plantea un esquema práctico que continúa el camino iniciado con su anterior obra.

Esta especie de segunda parte es la guía que intenta ayudar al lector a encontrar su *propio* elemento, respondiendo a preguntas como las que, a continuación, se detallan:

- ¿Cómo puedo averiguar cuáles son mis talentos y mis pasiones?
- ¿Qué sucede si me gusta algo para lo que no sirvo?
- ¿Qué debo hacer si soy bueno en algo que no me gusta?
- ¿Qué ocurre si no puedo vivir de mi Elemento?
- ¿Cómo puedo ayudar a mis

Mediante ejercicios prácticos e historias de personas que ejemplifican la propuesta del autor, se ofrecen las pautas imprescindibles para que el lector consiga sus objetivos (www.editorialconecta.com/libro/encuentra-tu-elemento).

El libro se articula en diez capítulos en torno a los principios básicos y las reglas necesarias para encontrar el camino del que hablamos, descubrir nuestras aptitudes y pasiones, imaginar la felicidad que nos embargará al ser capaces de seguir nuestros planes, fomentar la interdependencia, etc.

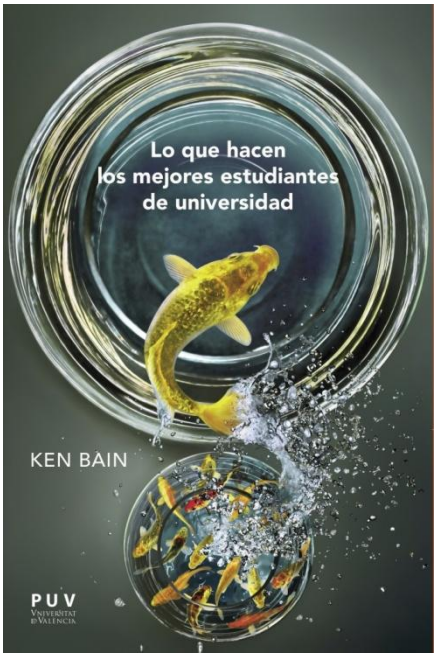
"Nuestra extraordinaria capacidad de imaginación ha dado lugar a los mayores logros humanos: nos ha llevado de las cavernas a las ciudades, de los pantanos a la Luna… Pero, hoy en día corremos el riesgo de que dicha imaginación nos falle. Hemos llegado lejos, pero no lo suficiente... Todavía somos demasiado intolerantes y pensamos demasiado acerca de nosotros mismos como individuos y como especie, y muy poco acerca de las consecuencias de nuestras acciones… Para aprovechar mejor nuestro tiempo, en este abarrotado planeta, tenemos que ser capaces de desarrollar nuestras facultades creativas, dentro de un marco distinto al que la inercia nos lleva… Miguel Ángel dijo una vez: *el mayor peligro para la mayoría de nosotros no es que nuestras aspiraciones sean muy altas y las acabemos desaprovechando, sino que, por el contrario, sean demasiado humildes y logremos fácilmente alcanzarlas".*

Tenemos que aspirar alto y estar decididos a lograr nuestro objetivo...

Los libros de K. Robinson llegan en un momento en el que la sociedad, la economía y la educación requieren, más que nunca, de nuestro talento creativo y de nuestras ilusiones.

Lo que hacen los mejores estudiantes de universidad

Por Mª Carmen Sansaloni



KEN BAIN

Lo que hacen los mejores estudiantes de universidad

Publicacions de la Universitat de València

Valencia 2014

Título original: *What the Best College Students Do*

Editado en 2012

Traducción de Óscar Barberá

¿Quién no quiere tener éxito en sus estudios? Pero mejor aún, ¿quién no quiere convertirse en alguien contento consigo mismo, creativo, crítico, útil? Lo que Bain ofrece a los lectores no es un libro de autoayuda ni un recetario de estrategias para estudiantes, aunque contenga elementos de ellos.

En un estilo claro y ameno, salpicado de casos, este prestigioso profesor universitario ofrece el resultado de su investigación. Esta ha consistido en buscar, junto con Sarah Bain a "personas interesantes conocedoras de este mundo, difíciles de engañar, curiosas, humanitarias, con pensamiento crítico, creativas y felices" (pg. 20) y entrevistarlas para averiguar cómo habían conseguido tener éxito en la vida e intentar aprender de ellas. En la mayoría de los casos, el paso por la universidad había influido poderosamente en lo que habían llegado a ser. Qué hace que esa etapa de su vida haya resultado transformadora de sus vidas y en su área de influencia es lo que Ken Bain indaga y presenta en este libro.

Nuestro autor es capaz de relacionar las informaciones que proporcionan los entrevistados con los hallazgos de la psicología de la educación de manera que el no especialista puede seguir el discurso sin dificultad.

En 2004 Bain ya nos ofreció un estimulante texto *Lo que hacen los mejores profesores de universidad*, donde, también a partir de las entrevistas a profesores y alumnos universitarios, extraía conclusiones útiles sobre los intereses, metodología, competencias y metas de aquellos profesores que consiguen los mejores resultados de sus alumnos.

Lo que hacen los mejores estudiantes de universidad recibió en 2012 el premio Virginia y Warren Stone, concedido por la Harvard University al libro más sobresaliente sobre educación y sociedad

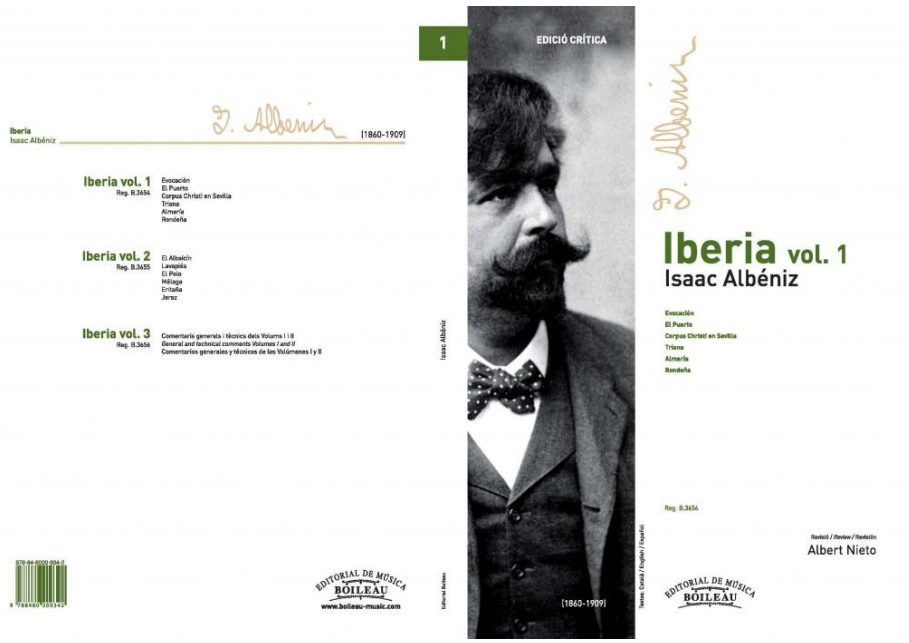
.

IBERIA de Isaac Albéniz

Por Elisa Gómez-Pardo

Revisión crítica: Albert Nieto

Editorial Boileau, 2012



APORTACIONES DE LA EDICIÓN

Iberia[1] es uno de los ciclos pianísticos más extraordinarios de todos los tiempos, y compositores contemporáneos de Albéniz tan insignes como Debussy, Poulenc o Messiaen expresaron su admiración por esta obra monumental. Pero al mismo tiempo es una de las obras más complejas del repertorio pianístico. Su exuberante escritura, donde a menudo se entrecruzan las voces, está plagada de constantes mordentes y grandes saltos, lo que obstaculiza enormemente la obtención de claridad melódica; y la gran riqueza tímbrica de estos pentagramas acrecientan la dificultad técnica: imitación de la guitarra, de las campanas…A todo ello se suma la proliferación de dobles alteraciones, lo que incomoda mucho su lectura. En definitiva, un pianista tan sólo puede salir airoso de la interpretación de estas piezas si posee gran paciencia y constancia, así como una gran solvencia técnica. El propio Albéniz estuvo a punto de destruir los manuscritos por considerar algunas de las piezas "imposibles de tocar".[2] Por todo ello, la presente

[1] El término "Suite Iberia" ha sido descartado en los últimos años, tal como lo argumenta Jacinto Torres en *Iberia de Isaac Albéniz al través de sus manuscritos.* EMEC/EDEMS. Madrid, 1998, p.31-32

[2] Citado por Walter Aaron Clark: *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*. Turner. Madrid, 2002, p.251

edición constituye una apuesta por tratar de facilitar su lectura y ejecución a través de los siguientes medios:

- una escogida digitación que admite la redistribución de las voces entre las dos manos, y que incluye la flecha que recomienda la posición *sopra/sotto* cuando las manos se entrecruzan. Para aumentar la practicidad y tener visualmente la digitación cerca de las notas, algunas veces los signos de articulación y reguladores se han colocado en el lado opuesto al habitual
- sugerencias sobre la aplicación de los tres pedales, debida cuenta de la interrelación que existe entre digitación y pedalización
- señalización de los principales elementos estructurales y armónicos, con el fin de que su comprensión favorezca la memorización de estas piezas
- señalización de los puntos estratégicos de memorización, como son las bifurcaciones y variantes
- línea discontinua de conexión melódica para clarificar el discurrir de la línea melódica cuando cambia de pentagrama o cuando la propia polifonía lo pone en duda
- enarmonización de algunos pasajes
- supresión de las líneas adicionales en algunos pasajes de registro muy agudo, señalizándolo con el signo correspondiente de 8ª alta
- supresión de indicaciones sobreentendidas, como son las concernientes a los grupos irregulares, tanto de las acoladas como del número que contienen, puesto que se presta a confusión con la numeración de la digitación
- supresión de algunas indicaciones dinámicas y agógicas que figuran en el manuscrito y que ya fueron eliminadas en la EE por redundantes
- ampliación de dos a tres pentagramas en aquellos momentos en que la escritura se mueve en tres registros simultáneos muy diferenciados

Además, la edición contiene unos comentarios generales de *Iberia*, analizando escuetamente los aspectos formales, armónicos, rítmicos y melódicos, así como las indicaciones de carácter. Y tras las partituras, se añaden unos comentarios técnicos sobre cada una de las piezas, donde se justifican y razonan ciertas digitaciones y pedalizaciones, se ofrecen sugerencias para la memorización, y se detallan sus principales características formales y armónicas.

Por último, también se anexionan un análisis de las digitaciones de Albéniz y una relación de los términos musicales, convenientemente traducida.

Para que esta edición sea lo más práctica posible, se ha considerado oportuno acompañarla de un CD donde se pueden escuchar seis piezas de *Iberia*, que se pueden considerar representativas de las pedalizaciones y de las consideraciones de carácter propuestas.

FUNDAMENTOS DE LA EDICIÓN

La presente edición revisada de *Iberia* se ha realizado contrastando la edición facsímil de los manuscritos del compositor[3] con la *primera edición española*[4], teniendo también en consideración las enmiendas manuscritas del propio Albéniz a las pruebas de imprenta del tercer cuaderno.[5] La *primera edición española* presenta notables diferencias respecto al manuscrito, sobre todo en cuanto a supresión de indicaciones dinámicas y agógicas, aunque también hay otras diferencias más relevantes que afectan a notas y alteraciones, y que no siempre es fácil dilucidar si fueron efectuadas por el propio Albéniz o por el editor. Estas diferencias se han detallado en los comentarios particulares sobre cada pieza. Las adiciones dinámicas, agógicas y de carácter establecidas en la *primera edición española* respecto al manuscrito, aunque esporádicas, se han indicado entre paréntesis en la partitura.

Por otro lado, se han encontrado algunos errores o descuidos evidentes en la *primera edición española* que se han considerado oportuno exponerlos, sobre todo teniendo en cuenta que varias ediciones se han basado en la *primera edición española*. Y también hemos detectado descuidos o errores claros en el manuscrito, que en gran parte ya fueron corregidos en la *primera edición española* y que han sido totalmente corregidos en la presente edición. Todo ello se ha relacionado en los comentarios de cada pieza.

Las aportaciones personales sobre digitación y pedalización es lo que puede dar sentido a una nueva edición de esta obra singular; refleja el fruto de mi experiencia interpretativa y pedagógica junto a alguna contribución "heredada" de la gran intérprete de estas piezas que fue Rosa Sabater, además de ponderar los consejos de otros pianistas, plasmadas en sus respectivas ediciones;[6] pero mientras las ediciones de Antonio Iglesias, de Antonio Rubio[7] y de Guillermo González se decantan por numerosos cambios en la redistribución de las voces, las demás se mantienen fieles al texto albeniciano.

---

[3] Editorial EMEC-EDEMS. Madrid, 1998

[4] Publicada por Casa Dotesio y luego por su continuadora, la Unión Musical Española, está basada en la Édition Mutuelle parisina, y lleva como subtítulo *12 nouvelles "impressions" en quatre cahiers*

[5] Se conservan en la Biblioteca del *Orfeó Catalá* de Barcelona

[6] Cronológicamente son:
Antonio Iglesias (revisor). *Isaac Albéniz. Iberia*. Alpuerto. Madrid, 1993
Albert Attenelle (revisor). *Suite Iberia (urtext). Isaac Albéniz*. Cuadernos 1º y 2º. CEM. Barcelona, 1997
Antonio Rubio. *Revisión pedagógica de la Suite Iberia de Isaac Albéniz.* Madrid. Real Musical, 1998
Guillermo González. *Isaac Albéniz. Iberia (Edición revisada).*Madrid. EMEC, 1998
Norbert Gertsch (editor). *Iberia.* Cuadernos 1er y 2º. Henle Verlag. Munich, 2002
Hisako Hiseki (revisión y edición). *Iberia.* Japón, 2003
Luis Fernando Pérez (revisor). *Iberia*. 1er y 2º cuaderno. Fundación Isaac Albéniz. En http://www.classicalplanet.com/albenizenabierto/documenta-partituras-esp.html (on line). Consultado en julio de 2010

[7] Esta edición no es una partitura al uso, sino que plasma diferentes propuestas de redistribución para determinados pasajes aislados

ACTUALIDAD

Pgs. 116 - 180

NOTICIAS

Alumnos del CSMV en la JONDE.....116
Master Class del marimbista Conrado Moya 119
Un Quinteto de Metal del CSMV en la Iglesia de la Compañía 120
Clase magistral del contrabajista Damián Rubido 121
Recital *Another Songs* en el CSMV 122
Recital de Marimba por el profesor Gerhard Stengert 123
Presentación del Libro *Para ellos no tengo nombre* de V. Roncero 124
Congreso Nacional de Conservatorios en el CSMV 126
Música a Les Corts 130
Concierto de la Orquesta del CSMV 131
"La construcción de la voz de soprano". Mesa redonda 132
"Viaje al sonido" Concierto de cuencos tibetanos, de cuarzo y gongs 135
Escapada organológica a Barcelona 137
Xavier Torres, piano. Variaciones Goldberg, J.S.Bach 138
Brass Band del CSMV en Concierto. Antonio Moya, piano 139
Las Suites para Cello de J.S.Bach en el Auditorio del CSMV 140
Elizabete Sirante. Concierto de piano 142
La música en la Exposición del Ninot 144
Investigación Artística en el ISEACV 145
Eduardo Montesinos se despide con su música 146
El Cuarteto *Nel Cuore*, alumnos del CSMV, admitidos en la Academia Stauffer ... 147
Alumnos del CSMV en las ondas radiofónicas 148
Tombeau a Paco de Lucia 150
Taller de Oratorio 151
Máster de Ópera: Le Nozze di Figaro 153
Máster de Ópera: Alcina 156

TERMINO, ¿Y AHORA QUÉ?

Pgs. 159 -169

Sara Bayona, Violín y Javier Navasquillo, Trompeta, desde México 159
Brian Martínez, Composición, desde Valencia 164
María Salado, Pedagogía, desde las Islas Baleares 167

COMPAÑEROS POR EL MUNDO

Pgs. 170 - 180

ALUMNOS

Anna Schimtt, flautista alemana 170
Daniel Blanco, compositor en Birmingham 170
Carolina Más, pianista y pedagoga en Tallinn (Estonia) 170
Alba Benito, pianista en Bruselas 172

PROFESORES

Michal Stadnicki, Contrabajo de Dinamarca 175
Arnaldo de Felice, Oboe de Bolzano (Italia) 175
Gerhard Stengert, Percusión de Osnabrück (Alemania) 176
Françesc Gaya, coordinador Erasmus, en Dinamarca y Sicilia 177
Carmen Mayo, Música de Cámara, en Mannheim 179

http://www.appsparamusicos.

App’s para músicos

NOTICIAS

ALUMNOS DEL CSMV EN LA JONDE

CLAUDIA CAMARASA

El pasado 27 de octubre, la alumna del Conservatorio Superior de Música de Valencia **Claudia Camarasa**, obtuvo la primera plaza en las audiciones selectivas de clarinete de la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE) para el curso 2014/2015, con lo que renovó su permanencia en la misma.

"Enriquecedora", "única" y "motivadora" son las palabras con las que ha descrito su vivencia como integrante de esta agrupación. Claudia nos explica su experiencia en las últimas pruebas realizadas y en su paso por la orquesta:

"La verdad es que se siente muchísima plenitud cuando el esfuerzo es recompensado. La vida de músico que hemos elegido es preciosa y a la vez difícil, porque lo que cuenta son los minutos presentes en que estás realizando la actuación y en ella influyen muchos factores como pueden ser el cansancio, que la caña vaya demasiado dura o blanda, la acústica de la sala, etc. Por eso, bajo mi punto de vista, aparte del trabajo y el talento, un tanto por ciento también es la suerte. Y de ahí que los sentimientos de gratificación y frustración en un músico estén a flor de piel.

En cuanto a mi experiencia en la JONDE puedo decir que el compañerismo y buen rollo se notan en cada uno de los ensayos. Todos buscamos que el conjunto suene lo mejor posible y trabajamos para ello durante los parciales y tuttis. La labor pedagógica de la orquesta es muy grande porque en cada sección contamos con profesores de altísimo nivel que nos aportan su experiencia y nos preparan para los ensayos generales.

Por otra parte, el nivel humano y personal en la orquesta es estupendo, y yo lo considero algo crucial, porque cuando hay complicidad, respeto y energía es cuando se dan las condiciones idóneas para hacer música de verdad. Además, esto favorece la formación de grupos de cámara durante los encuentros, que en muchos casos han continuado fuera de la JONDE y han llegado a consolidarse. En mi caso, formé el Quinteto de Cañas "*Ámbar"* en mi primer encuentro y hemos actuado en tres ocasiones. Ahora el problema es que cada uno de nosotros estudiamos en un lugar de Europa y es difícil juntarnos, pero tenemos intención de volvernos a reunir en un futuro próximo. También tuve la suerte de trabajar la *Gran Partita* de W.A.Mozart y el *Concierto para dos Chalumeaux* de Telemann con un excelente compañero, exalumno del centro –Sergi Rodrigo-, acompañados con cuerdas de la orquesta.

Claudia Camarasa con la JONDE

Lo que más me gusta de la JONDE es la energía que hay en el ambiente. Somos todos músicos de entre 18 y 24 años, con las mismas ganas de trabajar duro para sacar un buen resultado, con las mismas ilusiones y metas profesionales, con emociones similares cuando nos entregamos en el escenario, etc. Estamos durante aproximadamente 20 días juntos ensayando a todas horas y compartiendo tantos momentos personales y profesionales, viajes, fiestas, comidas, cenas, etc., que cuando llega el día del concierto es una "bomba" de sentimientos. La sensación de estar en el escenario dando lo mejor de nosotros mismos, habiendo absorbido todo lo que nos han transmitido el director, profesores y compañeros no tiene precio.

A parte de lo beneficioso de la orquesta, en cuanto a que nos da experiencia orquestal, de cara a un futuro profesional y de la parte social tan enriquecedora, esta joven orquesta nos abre puertas a otras jóvenes orquestas europeas importantes y nos da oportunidades para colaborar en el Programa Iberorquestas y realizar labores docentes en Sudamérica. Así también, la JONDE ofrece becas para estudiar que se consiguen con la acumulación de puntos por los encuentros y conciertos de cámara realizados.

En definitiva, la JONDE es un proyecto muy productivo del cual estoy muy feliz de formar parte".

JUAN LÓPEZ RIBERA, contrabajo

Nace en Cullera el 13 de octubre de 1992. Empieza sus estudios musicales en el Conservatorio Profesional de Música de Cullera en el año 2001, en la especialidad de piano. En el año 2004 inicia sus estudios de contrabajo en el mismo centro, bajo la tutela de Moisés Parejo y Raúl Roger. Finaliza el Grado Profesional de contrabajo en el año 2012 con las máximas calificaciones y obteniendo el premio final de grado.

Ha asistido a clases de perfeccionamiento con profesores como Javier Sapinya, Francesc Lluch, Francisco Català, Edicson Ruiz, Michai Ichim, Antonio Garcia Araque y Francesco Petracchi, entre otros.

Dentro del mundo orquestal y camerístico, ha colaborado tanto como solista como "tutti" junto con la Orquesta de Valencia, y con agrupaciones como el "Grup Instrumental de València" y "Martini ensemble". También ha participado como contrabajo principal en orquestas jóvenes como "Nationaal Jeugd Orkest" (Holanda), "Orquestra Filharmònica de la Universitat de València" y "Jove Orquestra de la Generalitat Valenciana".

Actualmente cursa sus estudios superiores de Pedagogía e Interpretación del contrabajo bajo la tutela de Josep Hernández.

En las pruebas que se celebraron en octubre de 2014 en Madrid, obtiene la primera plaza de contrabajo de la Joven Orquesta Nacional de España.

Los profesores de la especialidad de Percusión invitaron al marimbista Conrado Moya que impartió clases en este Conservatorio en octubre.

Del 27 al 29 de octubre nos visitó el marimbista internacional Conrado Moya quien estuvo impartiendo clases a nuestros alumnos dichos días y finalizó con un magnífico concierto de marimba el miércoles 29 a las 19h en el Auditori del CSM de Valencia. Tres de nuestros alumnos le acompañaron con la percusión en la última obra del concierto: *Marimba Spiritual* de M. Miki

UN QUINTETO DE METAL DEL CSMV PARTICIPA EN EL CONCIERTO DE AMISTAD ESPAÑA-MALTA EN LA IGLESIA DE LA COMPAÑÍA

PRESIDIÓ EL ACTO EL EMBAJADOR DE MALTA Y EL PRESIDENTE DE LAS CORTES VALENCIANAS

Pie de foto (de izquierda a derecha): El quinteto de metal formado por Simó Hervás, David Alonso, Calvin Mitchell, Miguel Jorge y Guillermo Martínez, alumnos del CSMV, junto a su profesora Ana Fontestad

El pasado 16 de noviembre se celebró en la Iglesia de la Compañía de Jesús en Valencia un concierto de amistad España-Malta que conmemoró el 50º Aniversario de la independencia de la República de Malta y el 10º Aniversario de la fundación de la Asociación Española de Amigos de Malta. Participó en el evento un quinteto de metal del Conservatorio Superior de Música de Valencia constituido por los trompetas Guillermo Martínez López y Simó Hervás Cuallado, el trompa Miguel Jorge Vidagañ, el trombón David Alonso Campos y el tuba Calvin Mitchell Giner, alumnos de Ana Fontestad Piles, catedrática de música de cámara en nuestro centro. Interpretaron obras de Johann Pezel (1639-1694), Michael Kamen (1948-2003) e Ian MacDonald (1948-2003). En el concierto también tomó parte la Coral Universitaria *Senior* de Valencia dirigida por Inmaculada Reig y Vicente Ros, catedrático jubilado de órgano en nuestro conservatorio, que interpretó la *Batalla Imperial* de Juan Bautista Cabanilles (1644-1712) y la *Sinfonía en do mayor*, obra inédita de Ramón Carnicer (1789-1855). Los presentes acogieron el concierto con interés y entusiasmo. Para finalizar el acto, el quinteto de metales junto al coro interpretó el *Innu Malti* (Himno de Malta) de Robert

Samut (1869-1934), que puso en pie a los espectadores. Al acto asistió numeroso público y diversas autoridades entre quienes cabe destacar la presencia del presidente de las Cortes Valencianas, Alejandro Font de Mora y el embajador de Malta en España, Mark Anthony Micallef. Al finalizar el concierto, el diplomático dedicó unas palabras de agradecimiento a todas aquellas personas que colaboraron para que el evento fuese un éxito. Fue un acto muy emotivo que ganó el favor del público que abarrotaba la iglesia.

La Coral Universitaria Senior de Valencia y el quinteto de metales del CSMV al finalizar el concierto

CLASE MAGISTRAL DEL CONTRABAJISTA DAMIÁN RUBIDO

Del 14 al 16 de octubre de 2014 impartió una MasterClass Damián Rubido González, antiguo alumno de Josep Hernández y actualmente contrabajo solista de la *Royal Liverpool Philharmonic Orchestra*. El trabajo con los alumnos se centró en la técnica y en las posibilidades interpretativas de cada uno. “El intérprete nunca debe olvidar que es un artista, no un mero ejecutante”, subraya como conclusión el profesor.

Las sesiones se desarrollaron en un ambiente de gran cordialidad y con gran satisfacción de todos los participantes.

RECITAL "ANOTHER SONGS" EN EL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA "JOAQUÍN RODRIGO" DE VALENCIA

Pie de foto: los profesores Miguel Álvarez-Argudo y Amparo Quevedo

El pasado 24 de noviembre del 2014, el Auditorio del CSM "Joaquín Rodrigo" de Valencia acogió un recital de canto y piano a cargo de la mezzosoprano Amparo Quevedo y del pianista Miguel Álvarez-Argudo, ambos profesores de dicho Conservatorio Superior. El concierto titulado **ANOTHER SONGS** estuvo compuesto por una selección de piezas estándar de jazz, tanto vocales como instrumentales.

En la primera parte pudimos disfrutar de las siguientes piezas vocales: *A fine romance* (Jerome Kern), *Speak Low* (Kurt Weill), *Lover Man* (Davis-Ram Ramírez-Sherman), *Unforgettable* (Irving Gordon), *Lullaby of Birdland* (George Shearing), *That Old Black Magic* (Harold Arlem) (Lee Evans), *What a Wonderful World* (George Weiss-Thiele), *What a Difference a Day Made* (Maria Grever), *Stormy Weather* (Harold Arlen) y *Satin Doll* (Duke Ellington-Billy Strayhorn) con la que llegamos al descanso.

En la segunda parte, las piezas vocales que se interpretaron correspondieron a obras de Cole Porter y George Gershwin. Así, del primero pudimos escuchar: *You Do something to me, I get a kick out of you, True Love* y *I've got you under my skin.* Finalizó el concierto con las siguientes piezas vocales de George Gershwin*: Embraceable you, They can`t take that away from me, A Foggy day* y *I got Rythm.*

En cuanto a las piezas instrumentales, pudimos escuchar extractos de Slow Balada (E. Montesinos), así como de dos obras pendientes de estreno, correspondientes a dos alumnos del CSMV que acabaron el año pasado composición con Andrés Valero-Castells, y que están dedicadas a Miguel Álvarez-Argudo: What the Autumm leaves behind... (Manu Valero) y A mi alma (M. Pinta Escribano).

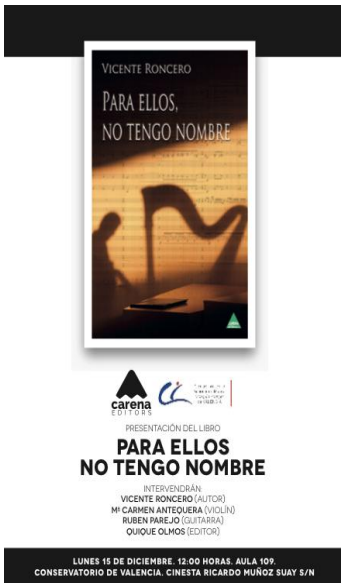
Este particular estilo musical planteaba todo un abanico de exigencias técnicas e interpretativas que tanto Miguel Álvarez-Argudo como Amparo Quevedo lograron superar con gran nota. El público asistente, que ocupó casi tres cuartos de la sala, dedicó a las intérpretes unos merecidos aplausos y algunos bravos.

Pie de foto: los profesores Miguel Álvarez-Argudo y Amparo Quevedo

RECITAL DE MARIMBA
POR EL PROFESOR GERHARD STENGERT

La estancia del profesor de percusión del profesor Gerhard Stengert, de la Hochschule de Osnabrück (Alemania) que realizó del 24 al 26 de noviembre de 2014 dentro del programa ERASMUS, finalizó con un concierto el día 26 a las 19h con un brillante recital de marimba.

PRESENTACIÓN DEL LIBRO *PARA ELLOS, NO TENGO NOMBRE* DE VICENTE RONCERO



El pasado Lunes 15 de Diciembre tuvo lugar en el CSMV la presentación del libro *Para ellos, no tengo nombre*, de Vicente Roncero, una novela que tiene mucho que ver con la música, no sólo por su autor, quien es compositor y pedagogo musical de reconocido prestigio, si no por sus personajes, los miembros de la peculiar orquesta que harán al lector conocer o reconocer algunas de las tesituras en las que se encuentran los músicos en determinados momentos de su vida.

Como invitados a la presentación acuden Mª Carmen Antequera, violinista, quien recomienda ciegamente el libro y comenta cómo Roncero, con un lenguaje simpático, sarcástico e irónico consiguió atraparle durante un viaje a Berlín. Se reía recordando cómo estaba casi más pendiente de lo que ocurría a los protagonistas del libro que a su propia gira conciertos en la capital alemana. Y es que las palabras del autor enganchan a lo largo de once relatos (como una suite, dice el también compositor) en los que a través de experiencias dejan entrever en los personajes un carácter, unas reflexiones y unas conductas que rozan la locura y a la que estamos poco acostumbrados, pero que inevitablemente nos resultarán familiares.

"La Orquesta Filarmónica del Paradigma Universal", es la agrupación que une a todos los protagonistas y lo parece ser el eje de la novela, pero el autor se reserva dejando puntos suspensivos a su explicación e invita a los asistentes a leer el libro.

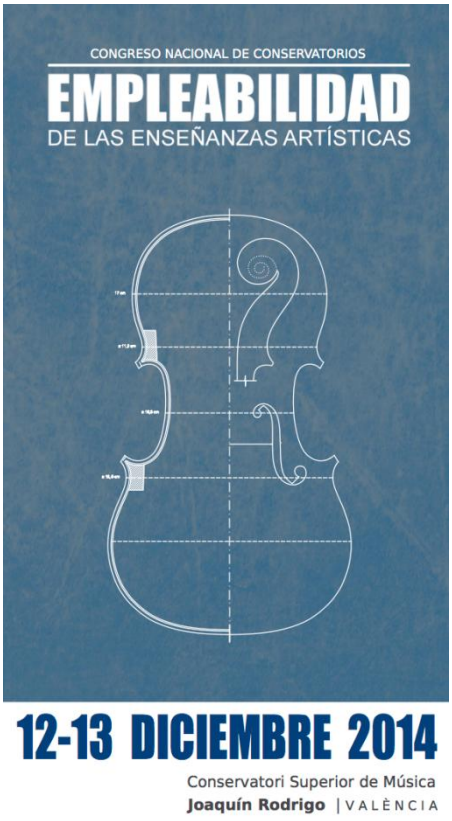
También comparte mesa Quique Olmos, el editor del libro, quien comenta por qué se sintió atraído por la novela y halaga la buena mano de Vicente Roncero. A su lado le acompaña otro músico, Rubén Parejo, guitarrista y conocedor de la obra musical de Roncero que hace, como reflexión, una comparación muy acertada entre su música y sus palabras.

Por último se abre una ronda a preguntas al autor, quien se muestra en todo momento muy cercano y amigable con los alumnos del CSMV. Entre otras preguntas, se le pregunta cuánto de autobiográfica tiene la novela, a lo que responde con una carcajada diciendo que poco dadas las extravagantes situaciones que en muchos momentos se dan. Sin duda, es una novela que promete una lectura reflexiva, agradable, divertida y eso sí, con mucha música.

De izquierda a derecha: Quique Olmos, Rubén Parejo, Vicente Roncero y Mª Carmen Antequera en la presentación del libro celebrada en el CSMV.

Jaume Muñoz Ruiz

CONGRESO NACIONAL DE CONSERVATORIOS PROFESIONALES: EMPLEABILIDAD DE LAS ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS.



Empleabilidad de las enseñanzas artísticas. Éste fue el *leitmotiv* que inspiró al Congreso Nacional de Conservatorios celebrado los pasados 12 y 13 de Diciembre en el CSMV con ponencias enfocadas al futuro laboral de los estudiantes de música y danza.

Orientación laboral, fomento del carácter emprendedor de los estudiantes e internacionalización del mercado artístico fueron algunas de las propuestas que se escucharon por parte de los más de diez ponentes que compartieron escenario en este evento que fue seguido en las redes sociales bajo el hashtag #conservatorios14, facilitando así un feedback entre audiencia y ponentes.

Dividido en tres bloques, dos el primer día y el último el domingo, se comenzó hablando de "Orientación Laboral", pasa pasar a la situación del "Mercado Laboral y la Demanda Cultural" y finalizar con "Nuevas Propuestas y Actuaciones desde la Administración".

Miguel Tornero, presidente de la APDCV, e Isabel Villagar, directora de la delegación valenciana de AMPE-músicos, rompieron el hielo la mañana del sábado y comenzaron el evento hablando de la situación de la orientación laboral en los conservatorios. La demanda de nuevas competencias en la sociedad actual también afecta a músicos: música moderna, idiomas, *networking* (trabajo en la red), o derechos y deberes en el ámbito laboral artístico son contenidos que un estudiante de música y danza desconoce pese a ser una base fundamental para garantizar una carrera artística segura, de calidad y adaptada al mercado actual. Es necesario ofrecer una formación completa a los alumnos. No sólo se ha de formar en el ámbito artístico, también en lo que les depara al finalizar los estudios, cruzar la puerta y salir a un mundo complejo lleno de posibilidades, oportunidades y también competencia.

Sin embargo todo esto pierde peso sin el reconocimiento institucional y administrativo de las enseñanzas artísticas, una de las quejas que más hizo eco en todas

las ponencias: es necesario el reconocimiento como grado de las enseñanzas artísticas superiores y su adscripción a las universidades.

Jesús Jornet y Purificación Sánchez, profesores de la Universidad de Valencia expusieron su proyecto sobre la "Cultura de la Evaluación en los Conservatorios" presentando el portafolio como modo de evaluación en enseñanzas artísticas de 4º a 6 curso de las Enseñanzas Profesionales, el cual supondría disponer de unos estándares comunes que permitan establecer los niveles exigidos a los egresados en cada especialidad. Dicen, con ello se pretende un plan de mejora institucional, ya que por medio de rúbricas se podrían evidenciar las competencias que adquieren los estudiantes de música y se podría exigir el reconocimiento de cualificación tan demandado por el sector.

La siguiente ponencia la protagonizó Rafael Polanco, profesor de trombón, periodismo musical y orientador en el Conservatorio Profesional de Música de Torrent, quien invitó a la reflexión a todos los profesores allí presentes sobre algunas dualidades que encierra la enseñanza musical: ¿hay equilibrio entre lo artístico y lo profesional? ¿a qué se debe enseñar en grado medio: a ser buenos músicos, o a ser buenos docentes, dado a que los egresados de enseñanzas profesionales ya se puede ejercer como tal? ¿Hay alguna predominancia entre teoría y práctica? ¿Qué hay del repertorio, demasiada música culta y poca música popular?

Ana Uribarri mostró un caso real de orientación en el C.I. de Música Padre Antonio Soler de San Lorenzo de El Escoral, en Madrid, un centro adjunto a un instituto que cuenta con un departamento de orientación laboral para profesores, padres y alumnos de 3º o 6º curso de Enseñanzas Profesionales. Su objetivo es proporcionar a los alumnos una formación artística de calidad que garantice la adquisición de competencias necesarias para su futuro. Muchos estudiantes de gran talento abandonan su formación artística en Enseñanzas Profesionales bien por decisión propia, bien por presión de las familias, por no conocer las salidas laborales que tiene un músico o un bailarín al terminar su formación. Un gabinete de orientación es una solución por tanto necesaria.

Ana García-Dantas, psicóloga especializada en danza, abrió la tarde del sábado hablando sobre la psicología en los Conservatorios de Danza y el fuerte espíritu de sacrificio y trabajo que nos caracteriza a los artistas un aspecto a tener en cuenta para potenciar la autoimagen que debemos tener y evidenciar la fortaleza y el carácter emprendedor en músicos y bailarines.

Mikel Cañada le siguió hablando de los perfiles y profesiones que podía haber en música abriendo las concepciones habituales que se tienen de músico concertista o

músico docente como únicas salidas al mercado laboral artístico. Algunas profesiones no tan conocidas pero relacionadas con el campo musical también son opciones a valorar, como la de crítico musical, asesor musical, director de mediateca, archivero de orquesta, promotor musical, manager musical, técnico de cultura en administraciones locales, editor, copista, asesor musical de medios audiovisuales, o técnico en afinación, construcción y reparación de instrumentos.

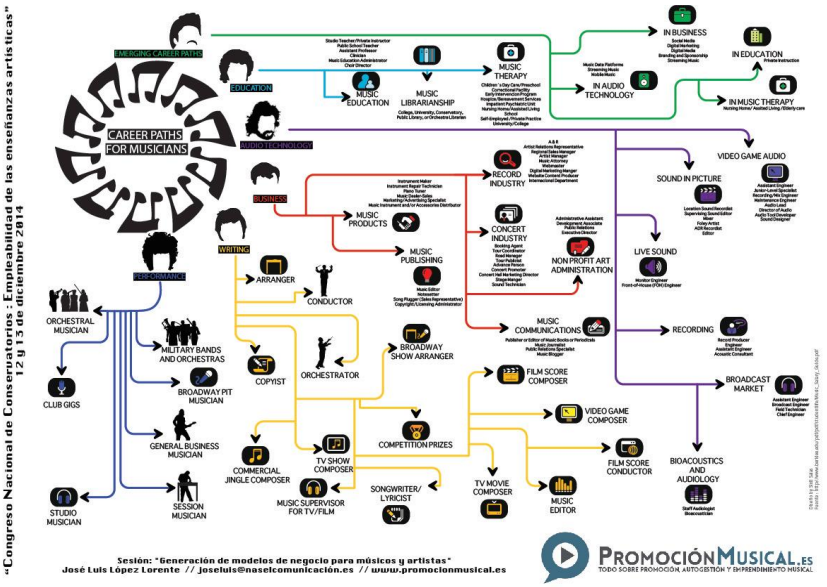
La música y danza antigua también se presentó como una opción laboral de la mano de Luis Antonio González Marin, científico en el CSIC y Maria José Ruiz, profesora de danza y música en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Con danza se dio por finalizado el primer día del Congreso, pues se despidió con una actuación performance a cargo de alumnos del Conservatorio Profesional de Danza de Valencia que recorrió desde el hall del auditorio hasta la entrada del CSMV.

El domingo arrancó con las palabras de José Luís López, consultor de marketing musical y director del portal PromocionMusical.es, quien habló de la generación e innovación en los modelos de negocio para músicos y artistas. Habló de clientes, comercio e ingresos, términos que bien deben conocer los estudiantes que serán lanzados al mercado laboral al finalizar sus estudios. Dio algunos consejos de carácter comercial sobre cómo crear valor a nuestros proyectos. La comodidad (ahorro de tiempo y molestias para el cliente), un precio asequible, un buen diseño y una buena marca personal (estatus, prestigio) son algunos elementos clave para hacer un proyecto vaya a parar a buen puerto.

Además repartió entre todos los asistentes una atractiva infografía en la que mostraba todas las salidas profesionales de la música.

Y para finalizar las ponencias, algunos representantes de CulturArts, el ISEA y Educación presentaron algunos de los proyectos puestos en marcha o ideados para hacer de la empleabilidad de las enseñanzas artísticas un camino más fácil y viable.

Las conclusiones fueron comentadas en la mesa redonda por diferentes directivos de Conservatorios Profesionales de todo el país, donde se destacaron algunas como la



necesidad de hacer las enseñanzas artísticas más asequibles a la población, la necesidad de buscar opciones ante la corta vida profesional de los estudiantes de danza, la necesidad de una orientación laboral en músicos y bailarines con personal cualificado, así como el diseño de más itinerarios educativos adaptados a las necesidades de los estudiantes de enseñanzas artísticas que favorezcan la simultaneidad con los estudios obligatorios, una renovación en las metodologías docentes que se vienen repitiendo durante generaciones, la formación pedagógica en enseñanzas profesionales dado su carácter profesionalizador, el déficit en el público consumidor de música clásica, o la más laureada con una gran ovación por parte de toda la audiencia: la flexibilidad en el currículum de las Enseñanzas Profesionales que permita a los alumnos la simultaneidad con estudios académicos, una de las principales razones de pérdida de alumnado en nuestros conservatorios.

Jaume Muñoz Ruiz

MÚSICA A LES CORTS

Peu de foto (d'esquerra a dreta): Grup format per Vicente Mateu, Carlos Llorens, David Tronchoni i Alejandro Sospedra junt amb la seua mestra Rocío Cintero

La vesprada del 18 de decembre va estar enmarcada per l'espèrit nadalenc a les Corts Valencianes. Alumnes de l'aula de Música de Cambra de la professora Rocío Cintero Ramírez oferiren un concert amb motiu del tradicional acte de Nadal als membres de l'hemicicle. El grup format per Vicente Mateu Esteve, saxòfon soprà, Carlos Llorens Camarena, saxòfon alt, David Tronchoni Joares, saxòfon tenor i Alejandro Sospedra García, saxòfon baríton, alumnes tots ells de les càtedres de saxòfon i música de cambra, interpretaren Sud-America de Lino Florenzo, Pequeña Czarda de Pedro Iturralde i Libertango de Astor Piazzola. Per concloure, posáren el toc nadalenc amb Adeste Fideles i Nit de Pau.

Quartet de saxòfons, format per alumnes del centre, que oferiren el concert

CONCIERTO DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DEL CONSERVATORO SUPERIOR DE MÚSICA "JOAQUÍN RODRIGO" DE VALENCIA.

Jueves, 18 de diciembre de 2014. Auditorio de CSMV

Solista: **Samuel Costilla Ledesma**

Director: **Adolfo Ramírez Ivorra**

La Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música de Valencia ofreció, el pasado 18 de diciembre de 2014, en el Auditorio del centro, el concierto previo a las fiestas navideñas, como viene siendo habitual.

El programa, de gran envergadura musical, reunió en la primera parte: "Finlandia" (Poema sinfónico) de J. Sibelius y la Sinfonía nº 4 en Mi m. op.98 de J. Brahms.

En la segunda parte: el concierto para violonchelo y orquesta en Si m. op.104 de A. Dvorak, actuando como violonchelo solista: Samuel Costilla Ledesma, antiguo alumno del centro. Todos ellos bajo la batuta del director: Adolfo Ramírez Ledesma.

El concierto fue largamente ovacionado por el numeroso público que llenaba la sala.

“La construcción de la voz de la soprano: Papel e importancia del repertorio”

MESA REDONDA

El pasado martes 10 de Febrero se celebró en el Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia una mesa redonda titulada “La construcción de la voz de la soprano: Papel e importancia del repertorio”. Esta actividad fue organizada por la alumna Belén Roig, con el objetivo de plantear el estado de la cuestión como punto de partida de su Trabajo de Investigación, titulado “*Adecuación del repertorio operístico para soprano lírica: Desde los comienzos del estudio hasta la madurez vocal*”.

A la mesa redonda habían sido invitadas diferentes tipos de sopranos con sólidas carreras internacionales, como Maria José Martos, Isabel Monar, Carmen Romeu y Ofelia Sala, todas ellas valencianas y alumnas de Ana Luisa Chova, prestigiosa profesora de canto que ha sido durante décadas catedrática de este Conservatorio, y que presidió la mesa. Como moderadora actuó Manuela Muñoz, tutora del Trabajo de Investigación y colaboradora activa en la organización.

Se comenzó por analizar los resultados de un cuestionario sobre clasificación vocal y repertorio enfocado a la voz de soprano que se había realizado previamente y cuya primera conclusión es: Mientras que las voces de sopranos de naturaleza ligera no han tenido en ninguno de los casos encuestados problemas de mala clasificación vocal y además el repertorio vocal es similar, las sopranos líricas han tenido, en su mayoría, diferentes problemas, tanto de clasificación (con la consecuencia de molestias vocales) como en su repertorio, en el que hay muchas irregularidades y mucha disparidad. Las invitadas confirmaron los resultados de las encuestas, explicando que dentro de las características que se tienen en cuenta a la hora de clasificar una voz, en el caso de las sopranos ligeras, desde el principio cuentan normalmente con toda la tesitura, y aunque otros factores técnicos como el apoyo y el volumen aún no estén presentes, prácticamente todas las características tipológicas vocales coinciden, por lo que es fácil adecuar el repertorio al tipo vocal y clasificar la voz.

En cuanto a las voces más líricas (o voces con graves), las características de partida son más diversas, y por consiguiente menos claras, por lo que existen más

ambigüedades y suscitan más dudas a la hora de clasificarlas, lo que puede llevar a errores en el repertorio.

Todas las participantes destacaron la importancia de clasificar una voz después de un tiempo prudencial de estudio, en el que la técnica está medianamente asentada, ya que el timbre, la tesitura y el volumen, por este orden, son los factores más importantes para clasificar una voz, y por tanto, deben estar definidos. La ópera es repertorio de clasificación, y no se debería empezar a estudiar hasta pasados los primeros años de formación, recomendando estudiar mucho repertorio de concierto, para favorecer la musicalidad de las alumnas y desarrollar paulatinamente las características de su voz.

Se habló también de los distintos factores que se dan a la hora de afrontar un rol profesionalmente. El tamaño del auditorio, el número de músicos que estén en el foso, la escena, el resto del reparto con el que se canta, la afinación que se utilice, etc. van a condicionar la interpretación. En este sentido, las invitadas explicaron que lo ideal era hacer roles de menor dificultad vocal y duración en las primeras experiencias profesionales, para poder conocer la dinámica de la profesión, aspecto que resulta difícil de controlar con un rol de mayor responsabilidad, pudiendo llegar a forzar y desequilibrar el instrumento.

Otra sugerencia interesante fue que a la hora de escoger repertorio, cada una debe conocer las posibilidades musicales, vocales y de resistencia de su instrumento, olvidándose un poco de las tipologías de soprano establecidas y buscando un repertorio que se adecue perfectamente a nuestras condiciones únicas, para poder defender dichos papeles con la máxima eficacia y calidad, aportándoles algo nuestro, en suma, poder ser las mejores en un repertorio concreto.

Mozart fue el compositor que más se repitió desde el punto de vista pedagógico. Lejos de pensar en el mundo profesional, todo tipo de voces deberían estudiar a este compositor, con el propósito de buscar el legato, la base del canto. También recomendaron el bel canto como repertorio sano y adecuado.

Otro aspecto importante del cual se habló, es que la ópera, cada vez más, se está convirtiendo en una industria visual, donde la imagen es cada vez más importante y puede llegar a ser decisiva a la hora de la selección en una audición. Entre otras cosas, esto propicia a que se estudien cada vez más pronto, roles que exigen madurez vocal.

Finalmente, a raíz de algunas preguntas por parte del público presente, se acabó hablando de otras cuestiones como la importancia de tener una buena forma física y la búsqueda de la tonicidad y elasticidad en los músculos, del papel del director musical en las producciones de ópera, y el futuro de la ópera, tanto en lo referente a la dificultad que suponen las nuevas composiciones, y cómo afrontarlas, como en el panorama social y económico

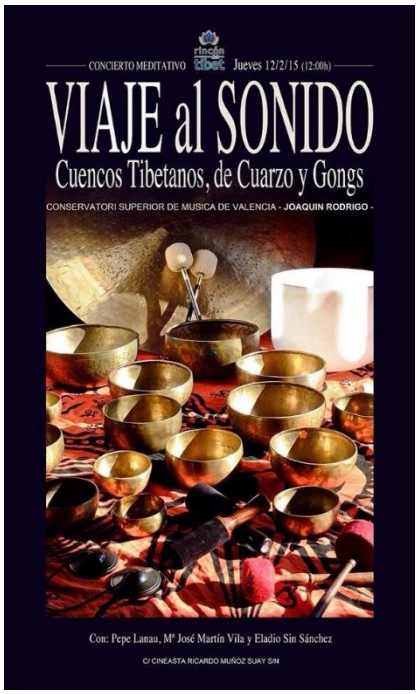
Belén Roig.

CONCIERTO MEDITATIVO. *VIAJE AL SONIDO:*

Cuencos Tibetanos, de Cuarzo y Gongs

12 de febrero de 2015. 12:00h

Auditorio del CSMV



El pasado 12 de febrero, tuvimos una interesante actividad en el Auditorio del CSMV, promovida por el **prof. Martin Ventura**, que consistió en la celebración de un concierto meditativo con la participación de miembros del ***Rincón de Tíbet***.

Durante la sesión de sonido: **Pepe Lanau, Mª José Martín Vila y Eladio Sin Sánchez** utilizaron un gran número *cuencos cantores antiguos, gongs, tambor oceánico y crótalos* que hicieron sonar según las pautas que generan un estado de relajación que puede llegar a la meditación profunda.

El propósito de este tipo de concierto va más allá de la mera escucha estético-musical de los diferentes timbres y resonancias que producen estos instrumentos (algunos de ellos muy antiguos, traídos expresamente para la ocasión) para adentrarse en el campo de la experiencia interna profunda que lleva a la mente a una estado de meditación.

Estos instrumentos se combinaron con el *canto de mantras* y *armónicos* cuya finalidad es generar unos efectos sanadores para el cuerpo, según la medicina tibetana

.

Esta terapia del sonido se basa en el principio de resonancia, por el cual una vibración intensa y armónica contagia a otra más débil, disonante o no saludable, ayudando a su armonización. La vibración armónica y beneficiosa que producen estos instrumentos y vocalizaciones tiene la capacidad de transmitirse en ondas y provocar otra vibración similar en otro cuerpo. De este modo, puede también actuar sobre las ondas cerebrales facilitando la posibilidad de acceder a otros niveles de conciencia haciéndonos más receptivos a la auto-sanación física, mental y emocional.

El concierto fue acogido con mucho interés por una gran cantidad de público que llenaba el Auditorio y que se mostró sumamente receptivo y agradecido ante esta novedosa actividad en el CSMV.

Una vez finalizado el concierto, los intérpretes atendieron con todo detalle y gran amabilidad a las preguntas de los numerosos asistentes, que pudieron subir al escenario para observar de cerca todos los instrumentos.

VIAJE A BARCELONA

Casi un centenar de alumnos del CSMV participaron en el viaje a Barcelona que, organizado por el profesor de Acústica y Organología Arturo Barba, se realizó el día 13 de febrero de 2015.

La escapada "organológica" incluía el acceso al **Auditori de Barcelona** y la asistencia al ensayo de OBC (8ª Sinfonía de Dvorak). Más tarde se realizó un recorrido por las distintas salas del complejo educativo-musical, para observar su diseño y escuchar el análisis acústico que realizó el profesor Arturo Barba.

Los aslumnos asisten con mucha atención a la segunda parte del ensayo de la OBC

La hora del descanso se aprovechó para visitar el templo de La Sagrada familia de Gaudí, donde, tanto el prof. Arturo Barba como el prof. Javier Aloy, aportaron sus explicaciones técnicas y artísticas.

La tarde se ocupó en la visita al Museo de Instrumentos Musicales de Barcelona, que se articuló en varios grupos atendiendo a las preferencias de los alumnos. Así pues, se establecieron visitas guiadas por especialistas en viento madera, tecla y cuerda frotada para terminar con la inestimable colaboración del Profesor del ESMUC y organista Juan de la Rubia, que accedió a recibir al grupo de estudiantes para presentar la colección de órganos que posee el museo, mostrando sus distintas sonoridades y registros con breves improvisaciones

El grupo de alumnos del CSMV con los profesores Arturo Barba y Javier Aloy frente a L'Auditori de Barcelona

.

http://w110.bcn.cat/portal/site/MuseuDeLaMusica

CONCIERTO: *VARIACIONES GOLDBERG*, J.S. BACH

XAVIER TORRES, piano.

AUDITORIO del CSMV. 26 de febrero de 2015. 19:30 h.

El pasado 26 de febrero de 2015, tuvimos la oportunidad de escuchar un magnífico concierto a cargo del pianista XAVIER TORRES, dedicado íntegramente al *Aria con variaciones diversas para dos teclados* (nombre con el que fueron publicadas originalmente) o más inconfundiblemente conocidas como *Variaciones Goldberg* de J. S. Bach.

El concierto tuvo una primera parte, donde Xavier Torres expuso, con interesantes explicaciones y comentarios, el proceso compositivo del Aria y Variaciones, su estructura y su propia visión interpretativa fruto de un estudio laborioso de las mismas.

Fue merecida y largamente ovacionado por el público asistente.

Xavier Torres, piano. *Variaciones Goldberg*, J.S.Bach

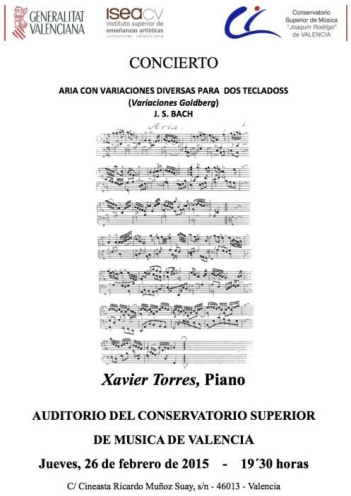
Xavier Torres inició sus estudios musicales con Trini Lull y Jorge Moltó, ingresando más tarde en la clase del concertista italiano Brenno Ambrosini. En su formación destacan también los pianistas Joaquín Soriano, Katarzyna Popova-Zydron y Jean Paul Sevilla. Como solista, Xavier Torres ha actuado en Valencia (Palau de les Arts, Palau de la Música, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, etc.), Madrid (Teatros del Canal), Huesca, Sevilla, Segovia, Albacete, Castellón, etc. También ha ofrecido conciertos en Polonia, Alemana y Francia, y ha sido premiado en más de una decena de concursos de interpretación (Premio Iturbi, Manuel del Águila, Maestro Serrano, Ciudad de Carlet, Ibercaja...).

RNE ha registrado interpretaciones suyas de obras de Beethoven, Chopin, Debussy, Haydn y Rachmaninov. Además, ha estrenado composiciones de Javier Costa. Entre sus proyectos, destacan una serie de conciertos y conferencias en las que interpretará las *Variaciones Goldberg* de J.S. Bach en diversas ciudades de España.

NOTAS AL PROGRAMA

Dentro de la literatura musical de occidente y, particularmente, del universo musical de J.S. Bach, las celebérrimas *Variaciones Goldberg* ocupan un lugar merecidamente destacado. Completadas en 1741, fueron publicadas con el nombre de *Aria con variaciones diversas para clave con dos teclados*, y conforman la IV y última parte de lo que el compositor vino a denominar *Clavier-Übung:* una monumental recopilación de obras para clavecín y órgano entre las que encontramos algunas de las principales obras escritas para teclado.

La excelencia artística de las *Variaciones Goldberg* revela la asombrosa capacidad de Bach para desarrollar el contrapunto, su ilimitada imaginación formal, la búsqueda casi wagneriana de nuevos mundos armónicos a través del cromatismo y, también, el absoluto dominio del clavecín y de las enormes posibilidades de los instrumentos de tecla. Tocadas al piano, el *Aria* y las 30 *variaciones* pierden el carácter de lo verdaderamente auténtico que sólo un clave con 2 teclados puede aportar. Pero ganan en posibilidades sonoras y capacidad de expresión. Queda en manos del intérprete, eso sí, conseguir que al tocarlas en un instrumento más moderno, no desaparezca esa atmósfera sonora tan especial que solamente se encuentra en la música para tecla del genio de Eisenach.



CONCIERTO

ARIA CON VARIACIONES DIVERSAS PARA DOS TECLADOSS
(*Variaciones Goldberg*)
J. S. BACH

***Xavier Torres,* Piano**

AUDITORIO DEL CONSERVATORIO SUPERIOR
DE MUSICA DE VALENCIA
Jueves, 26 de febrero de 2015 - 19´30 horas

C/ Cineasta Ricardo Muñoz Suay, s/n - 46013 - Valencia

BRASS BAND del Conservatorio Superior de Música de Valencia

Concierto en el AUDITORIO DEL CSMV
4 de Marzo de 2015. 19:00h

La *BRASS BAND* del CSMV dirigida por el profesor **José Manuel Miñana**, ofreció el día 4 de marzo de 2015 en el Auditorio del Conservatorio, un brillante concierto en el que se interpretaron obras de *R. Vaughan Williams, G. Gershwin, A. Lloyd Weber* y *J. De Haan.*

Esta agrupación está formada por instrumentos de metal: trompetas, trompas, trombones, bombardinos, tubas, y todos los instrumentos de percusión que son necesarios dependiendo del repertorio a interpretar.

Fue creada en diciembre del año 2004, por iniciativa del profesor José Manuel Miñana Juan, como asignatura optativa orientada a los alumnos de las especialidades de metal y de percusión.

Interpretando al piano la Rhapsody in Blue intervino como solista: **Antonio Moya Latorre,** premio Fin de Carrera del curso 2014-2015 (alumno del catedrático de piano: Adolfo Bueso Casasús).

Brass Band del CSMV. Prof. José Manuel Miñana, director. Antonio Moya, piano.

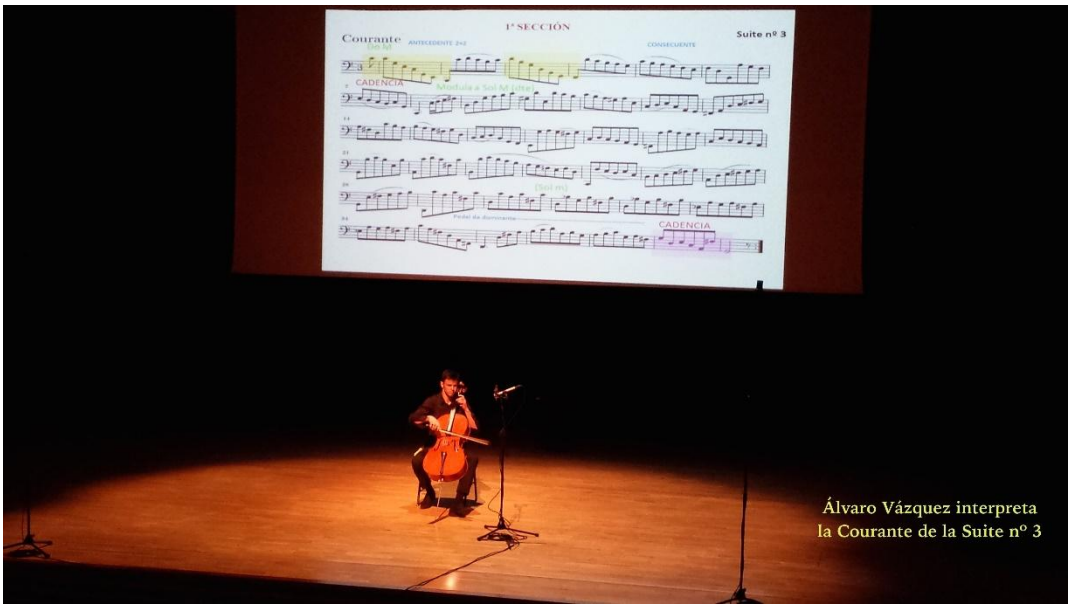
CONCIERTO – CONFERENCIA “LAS SUITES PARA CELLO SOLO DE JOHANN SEBASTIAN BACH

La tarde del Jueves 12 de Marzo se realizó, en el auditorio del CSMV el tercer concierto-conferencia sobre las 6 suites de Cello solo de J. S. Bach a cargo de los alumnos de violoncello del profesor Dimas Moreno Montoro y el profesor de Análisis Musical y Armonía Tomás Gilabert Giner.

El profesor Tomás Gilabert explicando las Suites de Bach

El acto se inició con una introducción sobre el contexto histórico y estético en el cual el compositor alemán compuso sus Suites para cello solo. Esta breve explicación dio paso, sin pausa, a la audición de una selección de estas piezas que, en riguroso orden, se alternaban con explicaciones por parte del ponente sobre la estructura y estilo de cada una de ellas.

Mientras los alumnos del profesor Moreno interpretaban la música de Bach, en una pantalla situada al fondo del escenario se proyectaba la partitura con indicaciones sobre los aspectos musicales comentados (secciones, cadencias, tonalidades, motivos, etc.).



Álvaro Vázquez interpreta la Courante de la Suite nº 3

Este tipo de conferencia-concierto se basa en un formato multidisciplinar en el cual se combina interpretación, audición y análisis musical. Con ello se facilita a los asistentes la comprensión de conceptos y aspectos teóricos complejos que, de otro modo pueden ser de difícil asimilación por parte de los alumnos que inician sus

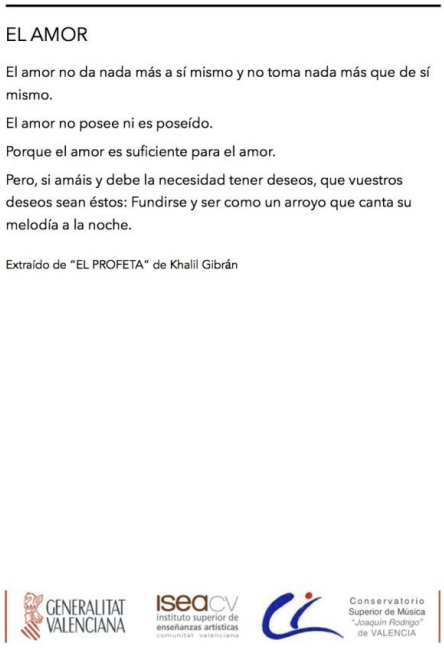
estudios musicales superiores, y a su vez, asistir a la audición de una de las obras más importantes escrita para violoncello.

En el siguiente link se puede acceder al análisis de la primera suite para cello en Sol Mayor realizado por el ponente de la conferencia:

https://musicnetmaterials.wordpress.com/2014/11/25/j-s-bach-suite-para-cello-no-1-bwv-1007/

ELIZABETE SIRANTE. Concierto de piano
Auditorio del CSMV
Lunes 30 de marzo de 2015, 19:30h

La pianista letona Elizabete Sirante, profesora de repertorio vocal del CSMV, nos ofreció un extraordinario concierto el pasado 30 de marzo con un amplio y variado repertorio.



En la primera parte pudimos escuchar algunos **Preludios corales de J.S.Bach (arreglos para piano F. Busoni),** así como la **Sonata nº 30 en Mi Mayor, Op.109 de Beethoven.**

La segunda parte se inició con las Impresiones íntimas de F. Mompou y concluyó con **Die Davidsbündlertänze (Danzas de la Compañía de David) de R. Schumann.**

La cuidada interpretación y puesta en escena fue acompañada por diferentes juegos de luces en el escenario, según el clima de cada obra. Los asistentes ovacionaron calurosamente la interpretación de Elizabete Sirante que ofreció dos piezas más de bis.

BIOGRAFÍA

Natural de Riga (Letonia) comienza sus estudios de música a los 7 años en la escuela de Música de Jurmala (Letonia). Prosigue en la escuela especial de Música y Ballet E. Darzins y obtiene el Grado Bachelor en la escuela J. Vitols de Letonia. Finalmente perfecciona sus estudios de Piano en la Sibelius Academia de Helsinki (Finlandia), donde obtiene el grado de Master.

A partir de 2005 trabaja en la escuela de Música de Letonia como profesora de cámara, y de repertorio vocal

Ha ganado diferentes premios y quedado finalista en distintos concursos internacionales de piano en Suiza, España o Francia, entre otros.

En el 2006 trabaja en la Opera Nacional de Letonia y toca con la Orquesta Sinfónica y con la orquesta de la Opera Nacional de Letonia bajo la dirección de directores como Karel Mark Chichon y Cornelius Meister entre otros.Realiza diferentes conciertos de cámara y acompaña a diferentes cantantes en Letonia, Canadá, Alemania, Bélgica, Finlandia o Francia.

Como solista, participa en varios proyectos en la Opera Nacional de Letonia, entre los que destaca el Ballet Sandman de Cristian Spuck, representado en la Opera de Moscú.En 2010 y 2011 acompaña a la mezzosoprano Elina Garanča y la Orquesta Sinfónica de Letonia en su gira internacional “Habanera”, dirigida por Karel Mark Chichón por Alemania, Suiza y Francia.

En el verano de 2009 participa en el festival de Opera de Richard Wagner en Bayreuth, Alemania.

En 2010 ingresa en Centro de Perfeccionamiento de Plácido Domingo del Palau de Les Arts de Valencia, donde realiza trabajos de coorepetición y coach de ruso como en la producción de Jevgeni Onegin bajo la dirección de Omer Meir Wellber.

Participa en el concierto de Plácido Domingo con Orquesta de Palau de Les Arts Reina Sofia dirigido por Jesús López Cobos.

Desde 2010 es profesora de repertorio vocal en el Conservatorio Superior de música Joaquín Rodrigo de Valencia.

LA MÚSICA EN LA EXPOSICIÓN DEL NINOT

Hemos pasado por la Exposición del Ninot del 2015 y hemos recogido las figuras que representan aspectos musicales.

Cuatro pertenecen a la sección infantil y las otras cuatro a la general. Como podéis ver, en las Fallas 2015 hemos tenidos instrumentos de todas las familias e intérpretes de diferentes estilos y épocas.

¡Felices Fallas 2016!

I JORNADAS SOBRE LA INVESTIGACIÓN

EN LOS CENTROS SUPERIORES DE ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS

24 y 25 de abril de 2015

El último fin de semana del mes de abril tuvimos la grata satisfacción de contar en nuestro conservatorio con la participación de distintos profesionales vinculados al mundo de las enseñanzas artísticas en nuestra comunidad.

La Presentación fue realizada por el Dr. Jacobo Navarro de Peralta, director general de la AVAP y el Dr. Vicente Llimerá Dus, director del ISEACV.

A pesar del escaso tiempo fijado para relatar los ponentes sus investigaciones, las Jornadas dieron muestra de notables avances que, en el campo de la investigación artística, se están produciendo.

Los asistentes al evento pudimos conocer propuestas dispares y afines a la vez, ya que todas ellas están relacionadas, en mayor o menor medida, con la investigación performativa: *la transcripción musical interactiva de notación mensural hispánica* a cargo del Dr. David Rizo Valero, las *investigaciones en lenguajes gráficos contemporáneos* a cargo del Prof. Manuel Lorca Galiano, el *desarrollo de nanopigmentos cerámicos para decoración digital* a cargo del Dr. Isaac Nebot Díaz, *el límite en la investigación performativa para el violonchelo contemporáneo* a cargo de la Dra. Mayte García Atienza, etc.

Se analizaron temas de actualidad en el terreno que nos ocupa (criterios de evaluación, procesos, procedimientos, materiales, instrumentos, metodologías, etc.) y en las disciplinas y formatos artísticos que el ISEACV como institución congrega.

El Dr. Álvaro Zaldívar, entre otros, subrayó la importancia de la **accesibilidad** del producto/formato artístico, la **transparencia** en su estructura (relación proceso/resultado final) y la **transferibilidad** del mismo (reconocimiento de contextos de creación similares), como es característico, desde hace mucho tiempo, en otras áreas de investigación.

as Jornadas concluyeron con la intervención del Dr. Jorge Sáinz González, presidente de la CNEAI, el Dr. Felipe Palau Ramírez, director general de Universidad, Estudios Superiores y Ciencia de la Conselleria de Educación, Cultura y Deporte y el Dr. Vicente Llimerá Dus, director del ISEACV.

ELISA GÓMEZ-PARDO

EDUARDO MONTESINOS SE DESPIDE CON SU MÚSICA

El pasado miércoles 29 de abril de 2015, se celebró en el Auditorio del CSMV, un concierto en el que participaron el Orfeón Universitario de Valencia, los Pequeños Cantores de Valencia y la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música de Valencia, dirigidos por Pilar Vañó.

En primer lugar se interpretó la breve pieza orquestal, *Marxa del Rei Barbut* de Matilde Salvador, para dar paso a continuación al Concierto para violín y orquesta de Eduardo Montesinos, interpretado al violín por el solista Manuel Serrano. La magnífica interpretación, tanto de la orquesta como del solista, sirvió como homenaje-colofón a la dilatada carrera musical y de gestión que ha llevado a cabo el actual director Eduardo Montesinos.

En la segunda parte, la interpretación del Carmina Burana de Carl Orff, permitió el reencuentro con la coral los Pequeños Cantores de Valencia e inauguró la colaboración con el Orfeón Universitario de Valencia. Un despliegue de intérpretes, nunca visto en el escenario del Auditorio hasta entonces, brindó una interpretación intensísima y de altísimo nivel, gracias tanto a la actuación de la orquesta como de los coros y la magnífica intervención de los solistas; Aurora Peña (Soprano), Valentín Petrovich (barítono) y Eduardo Escartí (contratenor). Todos ellos magistralmente dirigidos por Pilar Vañó.

Este mismo programa se interpretó el pasado 9 de mayo de 2015 en el Auditori del Palau de les Arts Reina Sofia

El Cuarteto Nel Cuore, alumnos del CSMV admitidos en la prestigiosa Accademia Stauffer de Cremona (Italia)

El pasado mes de septiembre de 2014, el **Cuarteto Nel Cuore** integrado por : Manuel Serrano y Julia Romero (violines), Paula Moya (viola) y Samuel Costilla (violonchelo), y formado durante el pasado curso 2013-14 en la clase de música de cámara de la profesora Carmen Mayo del CSMV, han sido admitidos en la prestigiosa **Accademia Walter Stauffer de Cremona (Italia)** durante el curso 2014-2015, donde proseguirán su formación especializada en cuarteto de cuerda con los miembros del Quartetto di Cremona.

Se trata del primer joven cuarteto español admitido y becado en esta institución de alta especialización, habiendo ya sido invitados a realizar varios conciertos en ciudades italianas durante la temporada 2015- 2016.

http://accademia.fondazionestauffer.eu

Con el Mº Paolo Andreoli

Con el Mº Cristiano Gualco

ALUMNOS DEL CSMV EN LAS ONDAS RADIOFÓNICAS

Alumnos de "Estudio de radio clásica" del CSMV en los estudios de RTV de la UPV, preparados para grabar un programa colectivo

Los alumnos de la asignatura optativa "Estudio de radio clásica", que se imparte en el CSMV con el profesor Javier Aloy, inician las grabaciones de programas radiofónicos en los estudios la RTV de la Universidad Politécnica de Valencia.

Con esta asignatura se pretende tender puentes entre el mundo académico y la sociedad, a través de un medio de comunicación social como es la radio.

Los alumnos trabajan en el diseño y elaboración de programas de radio, tanto individuales como en grupo centrados en la música clásica.

La alumna Amparo de Diego entrevistando al compositor Enrique Sanz

Eva Tortajada grabando un programa sobre "Música y Arquitectura. Sonido y espacio del espíritu"

Andrea Pérez grabando un programa monográfico sobre el Fagot

Se fomenta todo tipo de formato, desde la entrevista, el documental o la dramatización, hasta la narración divulgativa y la crítica musical, para que los alumnos se enfrenten a cualquier situación y sean capaces de resolver los inconvenientes que se les presente en cada momento.

Los programas se emiten en la frecuencia 102.5 FM y también en http://www.upv.es/rtv/radio/carta, fijándose en los podcast de la web oficial de la Universidad Politécnica de Valencia, dentro del programa Café Clàssic http://www.upv.es/rtv/radio/cafe-classic

Miriam Montañana realizando un programa sobre la compositora Sofia Gubaidulina

Alumnos de "Estudio de radio clásica" del CSMV con el profesor Javier Aloy en los estudios re RTV de la UPV

Tombeau a Paco de Lucia, homenaje de Enrique Sanz-Burguete

https://www.youtube.com/watch?v=fN-WoJyHUSE

Mientras estaba trabajando en la composición de esta obra, precisamente para guitarra, se produjo el fallecimiento del gran artísta, Paco de Lucia. Inmediatamente quise rendir con ella mi pequeño homenaje póstumo a su figura sumándome a tantos otros que ha recibido. No es sólo una cuestión sentimental, o menos aún de oportunidad; toda la partitura está impregnada de sustratos de músicas étnicas de diversos puntos del planeta: influencias de la música y danza kathak del norte de India, de músicas árabes, ritmos iraníes y por supuesto del flamenco. Participa, pues, del gusto por la fusión y ampliación de las fronteras de la música flamenca, y de la guitarra en general, del maestro de Lucía. De los influjos flamencos, conscientes, aparece en ella, en un cierto momento, lo que yo llamo personaje musical: una especie de gesto musical trascendido. En esta ocasión es Regino Sainz de la Maza, el que fue gran intérprete de este instrumento y que forma parte de recuerdos musicales de mi infancia.

Tombeau a Paco de Lucia, para guitarra y electrónica, consta de una introducción que da paso a siete ciclos, con diversos grados de clímax, articulados en una forma continua de un solo movimiento. Los dos primeros tienen aproximadamente la misma duración para luego ir extendiéndose en el transcurso de la pieza, aunque no de manera lineal. De la misma manera, se alternan en ellos dos tempos rápidos, de virtuosismo orgánico guitarrístico, que requieren una excelencia interpretativa. El sexto ciclo de manera recursiva, como si surgiera otra obra dentro de la misma composición, intenta crear una suerte de perspectiva sonora entre esta parte y el resto de las secciones siendo de una temporalidad dilatada y estática en contraste con la direccionabilidad musical de los otros. El material electrónico se basa principalmente en transformaciones y procesos del sonido de la guitarra, entre otros procedimientos. La partitura va dirigiendo la tensión hacia el final de la misma como ocurre en la mayor parte de las músicas del mundo.

La pieza es fruto de la investigación para este instrumento realizada en el marco del ISEACV, Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana, en colaboración con el guitarrista Rubén Parejo, destinatario de la partitura, y responde, a su vez, a una petición de la organización del VII Festival de Guitarra “Salvador García” de Gandía para la presente edición. Está dedicada a mis amigos Carmen y Ximo.

Del vídeo: TOMBEAU A PACO DE LUCÍA for guitar and electronic music

Enrique Sanz-Burguete, composer

Rubén Parejo, guitar player

Ángela Sanz, video

VIVALDI, BACH Y MOZART CONFIGURAN EL PRIMER PROGRAMA DEL TALLER DE ORATORIO EN EL CURSO 2014/2015

La asignatura optativa "Taller de Oratorio", impartida por el profesor D. Amadeo Lloris, ofreció en sendos conciertos celebrados el pasado mes de diciembre, el primero de los programas a desarrollar durante el presente curso 2014/2015. En los mismos actuó la orquesta formada por los alumnos del citado Taller, así como una serie de solistas vocales e instrumentales, todos bajo la dirección del profesor D. Amadeo Lloris. En estos conciertos se interpretaron una serie de obras pertenecientes a autores del siglo XVIII, en las que se alternaban dos barrocos como A. Vivaldi y J. S. Bach, con uno de los más claros exponentes del clasicismo en W. A. Mozart.

El primer concierto se celebró en el Auditorio del Conservatorio Superior de Música de Valencia, el miércoles 17 de diciembre a las 13'30 horas. Mientras que el segundo tuvo lugar en la Iglesia de la Compañía de Jesús en Valencia, el domingo 21 de diciembre a las 12 horas. Los programas de ambas actuaciones, así como los solistas, variaron ligeramente de un concierto a otro.

En el primero, celebrado en el Auditorio del Conservatorio, se interpretó el *Concierto para violín y orquesta en mi mayor RV 271 'L'amoroso'* de Antonio Vivaldi, contando como solista al violín con Manuel Serrano; así como la *Cantata BWV 51 'Jauchzet Gott in allen Landen'* de J. S. Bach, en la que intervinieron como solistas la soprano Marta Campoy y el trompetista Guillermo Martínez.

En la segunda parte se ofrecieron el *Exsultate Jubilate KV 165* de W. A. Mozart, con la soprano María Montesinos como solista, así como el *Adagio* del *Concierto para clarinete y orquesta KV 622* del mismo autor, en el que intervino el clarinetista Daniel Tena.

En el concierto ofrecido en la Iglesia de la Compañía se desarrolló el programa en una sola parte. En primera instancia se interpretó la citada *Cantata BWV 51* de Bach, con la incorporación solista de la soprano Aurora Peña, mientras que Guillermo Martínez volvió a ocupar la parte solista de la trompeta. Seguidamente se ofreció el mencionado *Concierto RV 271 'L'amoroso'* de Vivaldi, con el antes citado Manuel Serrano al violín solista. La actuación finalizo con el *Exsultate Jubilate* de Mozart, con la presencia solista de la soprano Olha Viytiv.

En esta asignatura se consigue trabajar con los alumnos, tanto instrumentales como vocales, el repertorio musical dieciochesco, de importancia esencial en su formación interpretativa. El resultado se puede catalogar de altamente satisfactorio, y se espera con suma expectación la programación perteneciente a la segunda mitad del curso, en la que se ofrecerá el oratorio *Theodora* de G. F. Haendel. Hasta entonces queda la reseña de esta primera programación.

J. Pasqual Hernàndez Farinós

LE NOZZE DI FIGARO: BRILLANTE COLOFÓN A LA PRIMERA EDICIÓN DEL 'MÁSTER DE INTERPRETACIÓN OPERÍSTICA'

La primera edición del 'Máster en enseñanzas artísticas de interpretación operística', organizado por el Conservatorio Superior de Música 'Joaquín Rodrigo' de Valencia y el Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana, alcanzó su punto culminante con las representaciones de la ópera de W.A.Mozart *Le nozze di Figaro*. Esta obra fue ofrecida sucesivamente en cuatro funciones, las dos primeras en el Auditorio del Conservatorio Superior de Música 'Joaquín Rodrigo' los días 20 y 22 de mayo de 2014, y las siguientes en el Auditorio de Paterna el 25 de mayo y en el Auditorio de Ribarroja del Turia el 30 de mayo. Anteriormente, durante los meses de enero y febrero, se había ofrecido el primer montaje de esta edición del Máster con la representación de la ópera *Rinaldo* de Haendel.

Esta producción fue un ejemplo de un trabajo de colaboración establecido entre los centros del Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana, puesto que en la misma participaron tanto el citado Conservatorio Superior de Música, como la Escuela de Arte y Superior de Diseño, la Escuela Superior de Arte Dramático y el Conservatorio Superior de Danza. Asimismo, esta colaboración se completó con la participación del Departamento de Imagen Personal del IES Salvador Gadea de Aldaia, así como las aportaciones y apoyo de la Regidoría de Cultura de los Excelentísimos Ayuntamientos de Paterna y Ribarroja del Turía.

Los personajes fueron interpretados por los cantantes de la primera edición de este Máster, así como cantantes pertenecientes al Grado de Canto del Conservatorio Superior de Música y algunas colaboraciones externas. Este elenco se completó con la participación de bailarines del Conservatorio Superior de Danza, bajo la dirección de Christine Cloux y Melissa Usina, así como el Coro y la Orquesta del Taller de Ópera del Conservatorio Superior de Música de Valencia, bajo la dirección musical de Ramón Ramírez, profesor del Máster. Todo el conjunto contó con la dirección escénica de Araceli Bergillos y su asistente Eugenia Corbacho.

"Le nozze di Figaro" en la primera edición del Máster de ópera del CSM "Joaquín Rodrigo" de Valencia. Los siguientes cantantes del Máster participaron actuando con los siguientes personajes: Carla Cottini (Susanna), Elías Benito Arranz (Conte), Ana Schwedhelm y Hasmik Isahakyan (Contessa), Tànit Bono (Cherubino), David Sánchez (Bartolo y Antonio) y Marina Pinchuk (Marcellina).

También se contó con una numerosa participación de cantantes solistas del Grado Superior de Canto, con los siguientes roles: Belén Roig (Susanna), Sebastià Peris (Figaro), Mikel Uskola (Cherubino), Carmina Sánchez y Blanca Vázquez (Barbarina), Inma Palmí (Marcellina), Jesús Navarro y Alberto Ballesta (Basilio y Don Curzio, alternativamente); así como Noelia Castillo, Vera del Pino, Eva Bonora y Olga Vityv (Contadinas). Asimismo, cabe resaltar la participación externa al centro de los barítonos Boro Giner (Conte) y Pedro Quiralte (Figaro).

Según las siguientes palabras de Ana Luisa Chova, profesora y coordinadora de esta primera edición del Máster: *"Esta iniciativa responde a la necesidad de tender un puente entre la finalización de los estudios académicos y el comienzo de la actividad profesional en los espacios artísticos donde ésta se desarrolla"*. Asimismo, persigue una trayectoria de excelencia académica, en el sector artístico en general y el músico-interpretativo en particular, en los centros donde se impartió.

Algunos profesores y alumnos del Máster.

Este Máster fue iniciativa de Ana Luisa Chova, catedrática de Canto del citado Conservatorio Superior de Música, de amplia y reconocida trayectoria en el ámbito de la formación de cantantes, muchos de los cuales desarrollan en la actualidad fructíferas carreras profesionales en este mundo del teatro lírico y en la docencia de esta materia. Tras varios años de existencia del Taller de Ópera del Conservatorio, este Máster amplía la Taller, consiguiendo preparar a sus alumnos para la vida profesional en el ámbito del teatro lírico. Orientado al cantante solista de ópera, abarca en su fase formativa las siguientes materias: Canto, Repertorio, Concertación, Declamación, Entrenamiento actoral, Escena, Historia y Literatura, Idioma, Gestión y Promoción. Las dos producciones anuales realizadas durante el curso académico, se ponen en escena ante el público, la crítica especializada y los agentes artísticos. A todo ello se unieron una serie de prácticas externas mediante colaboraciones con diferentes teatros, auditorios, salas de conciertos, festivales de música y otras asociaciones e instituciones de carácter artístico-musical, las cuales acogieron a los alumnos del Máster en sus programaciones anuales, con el objetivo de que éstos realizaran estas prácticas.

Esta primera edición fue coordinada por Ana Luisa Chova, Catedrática de Canto y Jefe del Departamento de Canto, Composición y Dirección del Conservatorio Superior de Música de Valencia. Participaron como profesores de Repertorio los siguientes Profesores Especialistas de Repertorio del Conservatorio: Husan Park, Carles Budó, Elizabete Sirante, Lorenzo Petri y Diego Sánchez. Asimismo se contó con la participación como profesorado de apoyo del conjunto de profesores de Canto y Repertorio del Conservatorio. La especialidad de Concertación y la dirección musical del montaje estuvo a cargo de Ramón Ramírez, Profesor-Doctor de Concertación y Taller de Ópera del Conservatorio, mientras que la Escena lírica, el entrenamiento actoral y declamación estuvieron a cargo de las Profesoras Especialistas Araceli Bergillos y Amparo Urieta. Las asignaturas de corte teórico fueron Historia y Literatura, a cargo de J. Pasqual Hernàndez Farinós, Profesor-Doctor de Historia del Conservatorio Superior; Inglés aplicado a la ópera por María José Aroca, Profesora del Conservatorio Superior; Gestión y Promoción a cargo de Marisol Boullosa.

Ana Luisa Chova, artífice y coordinadora de la primera edición del Máster, en el centro de la imagen.

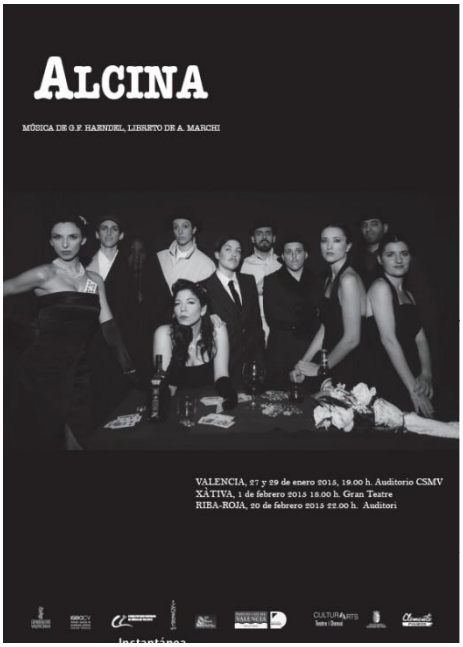
A la finalización del curso académico y del Máster, el "alma-máter" de esta iniciativa, Ana Luisa Chova, hizo efectiva su jubilación al llegar a la edad reglamentaria para proceder al fin de su etapa laboral en la enseñanza oficial, aunque seguirá participando en mayor o menor medida en esta iniciativa artística cuyo nacimiento debe tanto a sus desvelos y trabajo.

La segunda edición de este Máster se ha iniciado en este nuevo curso 2014/2015, contando con la coordinación de María José Aroca y la incorporación de algún nuevo profesor, como es el caso de Ofelia Sala. Los alumnos incorporados a esta nueva edición son las sopranos: Luca Espinosa, Yolanda Marín, Inmaculada Palmí, Neus Roig y Lucía Ruiz. El primer montaje, cuyas representaciones se ofrecerán entre finales de enero y principios de febrero de 2015, será la ópera *Alcina* de Haendel. En el próximo número de esta revista digital se ofrecerá cumplida información de este evento artístico.

J. Pasqual Hernández Farinós

MÁSTER DE ÓPERA 2014/2015
LA PRODUCCIÓN DE **ALCINA** ALZA EL TELÓN
DEL SEGUNDO MÁSTER DE INTERPRETACIÓN OPERÍSTICA

Después de una exitosa primera edición, el Máster en Enseñanzas Artísticas de Interpretación Operística del Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia, presentó al público el primer montaje de su segunda convocatoria, con la ópera *Alcina* de G. F. Haendel. Esta producción fue ofrecida en el Auditorio del citado Conservatorio los días 27 y 29 de enero de 2015, tras la cual se ejecutó en el Gran Teatre de Xàtiva el 1 de febrero y en el Auditori de Riba-Roja el 20 del mismo mes de febrero. En el próximo mes de mayo se ofrecerá la segunda producción del presente curso académico, en esta ocasión con la ópera *Una cosa rara, ossia belleza ed honesta* del compositor valenciano Vicente Martín y Soler.



Como ya se planteó en su primera edición, el presente Máster está orientado a la preparación del futuro cantante solista de ópera, abarcando la formación en las materias de Canto, Repertorio, Concertación, Idioma, Declamación, Historia y literatura, Entrenamiento actoral, Escena y Técnicas de promoción. Todo ello aplicado a la realización de dos montajes que se ofrecerán durante el presente curso académico, de los que el arriba citado constituye el primero. Las cantantes inscritas en el presente Máster son las sopranos Yolanda Marín, Neus Roig, Luca Espinosa, Lucía Tavira e Inmaculada Palmí.

La realización de esta producción ha sido posible gracias a la indispensable colaboración de diversas entidades públicas y privadas que se van a enumerar seguidamente. En primera instancia cabe citar al Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana, el cual ha gestionado directamente la colaboración de diversas entidades como la Diputación de Valencia a través de su Area de Cultura. Asimismo cabe reseñar la aportación de CulturArts Teatres en materia de vestuario, el IES Salvador Gadea de Aldaia en el maquillaje y la peluquería gracias a

sus alumnos de diseño e imagen personal, así como el IES Henri Matisse de Paterna en lo referente al montaje y postproducción de audiovisuales. También cabe destacar las aportaciones de la empresa Clemente Pianos y la Regiduría de Cultura del Ayuntamiento de Riba-Roja.

Todo ello sirve de base para que el trabajo del profesorado del Máster, encabezado por su Coordinadora y profesora de Idioma María José Aroca, se plasme de forma satisfactoria en esta producción.

"Alcina" en clase de Historia de J. Pascual Hernández

El resto del profesorado está constituido por las profesoras de Canto: Gloria Fabuel y Ofelia Sala; los profesores de Repertorio: Carles Budó, Pablo Gª Berlanga, Vicente David Martín, Lorenzo Petri, Diego Sánchez, Elizabete Sirante y Fernando Taberner; el profesor de Concertación y director musical de la producción: Ramón Ramírez; la profesora de Escena y directora escénica de esta obra: Araceli Bergillos; así como los profesores de Técnicas de promoción: Marisol Boullosa e Historia y literatura: J. Pasqual

Destacando la aportación de Amadeo Lloris en la dirección del coro. También cabe mencionar el papel de Eduard Montesinos en la grabación de audio y Noelia Castillo en la elaboración de los subtítulos ofrecidos durante las representaciones.

En esta producción fue necesaria la participación de cantantes solistas de grado superior de canto, así como de cantantes solistas invitados, para completar el reparto de personajes que quedó de la siguiente manera:

Cantantes solistas del Máster: *Alcina*- Lucía Tavira y Luca Espinosa. *Morgana*- Yolanda Marín y Neus Roig. *Oberto*- Inmaculada Palmí.

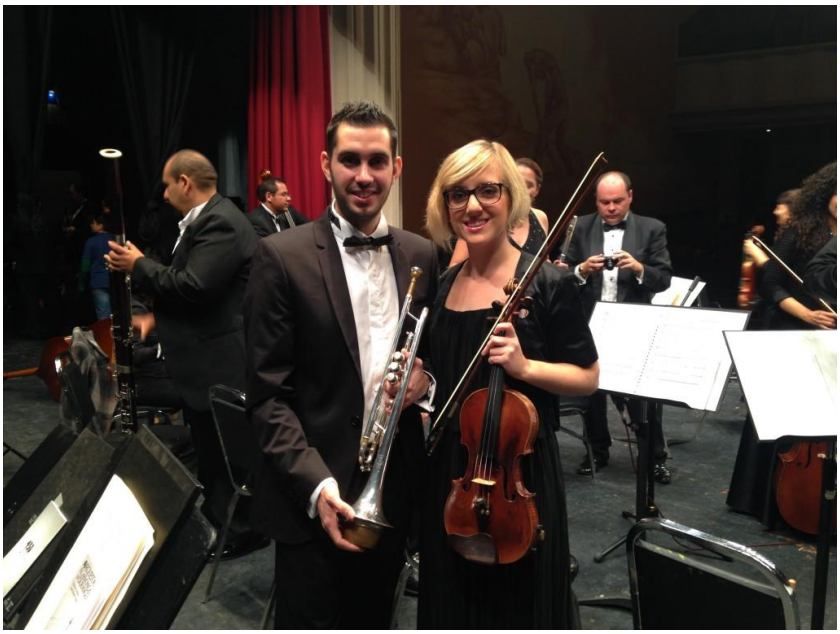
Cantantes solistas de Grado Superior: *Oronte*- Alberto Ballesta y Víctor Guillén. *Ruggiero*- Adriana Mayer.

Cantantes solistas invitados: *Bradamante*-Anaïs Màsllorens. *Ruggiero*-Tànit Bono. *Melisso*- Pedro Quiralte-Gómez.

Tras el éxito de esta primera producción, tanto la comunidad educativa como el público en general esperan con expectación la segunda obra que se ofrecerá en el próximo mes de mayo. Hasta entonces, cabe elogiar muy calurosamente esta iniciativa que sitúa en primera línea formativa tanto al Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia, como al Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana.

J. Pasqual Hernàndez Farinós

TERMINO, ¿Y AHORA QUÉ?

"…Cuando acabas los estudios tienes todo un mundo por descubrir, y es cuando tienes que aplicar todo lo aprendido en el Conservatorio."

El presente cuestionario ha sido realizado por dos antiguos alumnos del centro, **Sara Bayona Palero** (titulada en la especialidad de violín) y **Javier Navasquillo Gámiz** (titulado en la especialidad de trompeta). Ambos han iniciado en este recién terminado año 2014 una apasionante aventura al otro lado del Atlántico, como integrantes de la Camerata de Coahuila, residiendo en la ciudad de Torreón (México). La encuesta ha sido realizada de forma simultánea, de tal modo que a cada pregunta se indicará la respuesta precedida del autor de la respuesta.

CUESTIONARIO

1. ¿Qué propósitos tenías cuando acabaste tus estudios en el CSMV?

Sara: "Los propósitos que tenía cuando terminé mis estudios eran seguir formándome como violinista y poder conseguir trabajo como tal en alguna orquesta profesional, y más adelante, con el tiempo, incorporarme al mundo de la docencia."

Javi: "Mis propósitos eran prácticamente los que menciona Sara anteriormente, como supongo que serán los de cualquier estudiante de música que termina sus estudios. Poder vivir de la música, bien sea como docente o como intérprete. Para mi era más importante el camino de la interpretación, ya que había estudiado para ello."

2. ¿Dónde vives?

Sara y Javi: "En una ciudad llamada Torreón, en el estado de Coahuila, al norte de México."

3. ¿Estudias o trabajas?

Sara y Javi: "Actualmente estamos trabajando los dos, aunque pensamos que un buen músico nunca deja de estudiar, ya que para manteneros al día y en forma para desempeñar bien nuestro trabajo necesitamos unas horas de estudio diario del instrumento."

4. Según la respuesta anterior ¿Qué estudias o en qué trabajas?

Sara: "Trabajo en la Camerata de Coahuila. En cuanto al estudio, como hemos especificado en la pregunta anterior, aunque ya tenga un puesto de trabajo, obviamente debo seguir formándome y mejorando en la interpretación del instrumento. Es por ello, que realizo un estudio diario tanto de técnica como de las obras interpretadas en la Camerata y diversos estudios y conciertos."

Javi: "Trabajo en la Camerata de Coahuila y en el Centro de Estudios Musicales de Torreón como profesor de trompeta. Mi estudio diario depende mucho del tiempo que tenga y las exigencias de mi trabajo ese día, pero básicamente intento hacer un calentamiento de más o menos media hora, luego de esto hago algunos ejercicios técnicos centrándome en mis puntos débiles y para terminar estudio las obras que vamos a interpretar en la orquesta esa semana."

5. ¿Es tu primer trabajo?

Sara: "No. En España estuve trabajando como profesora de violín en escuelas de música, y también realicé conciertos en algunas orquestas. En México, anterior a mi empleo actual también estuve trabajando en la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato."

Javi: "No. Estuve trabajando en España como profesor de trompeta en algunas escuelas de música por algunos años y también como músico freelance en orquestas de España."

6. ¿Perspectivas de mejora profesional?

Sara: "Pienso que siempre hay que tener perspectivas de mejora ya que eso hace que estés creciendo más y más en tu día a día como profesional y no deja que te estanques. Es por ello que cuando tuviera la ocasión algún día me gustaría regresar a España, aunque actualmente estoy muy bien."

Javi: "Por supuesto, hay que pensar siempre en mejorar profesionalmente, y aunque ahora mismo estoy bien, me gustaría algún día volver a España y encontrar un trabajo como el que tengo aquí, pero creo que por el momento va a estar un poco difícil."

7. ¿Eres económicamente independiente?

Sara y Javi: "Si."

8. ¿Te adaptaste fácilmente a tu nueva situación?

Sara y Javi: "El comienzo aquí en México fue difícil, pasamos una temporada un poco dura en la ciudad donde estábamos al principio, pero ahora aquí en Torreón estamos muy bien, la gente es muy amable, la orquesta nos ha facilitado mucho las cosas, además hay una gran colonia de españoles en la ciudad, por lo que nos sentimos casi como en casa. Dentro de la orquesta nos ha resultado muy fácil adaptarnos a la forma de trabajar que tienen, no es tan diferente a las orquestas españolas, al fin y al cabo la música es un lenguaje universal."

9. ¿Alguna anécdota a reseñar?

Sara: ”La anécdota más destacable sería el estar en México trabajando, ya que en mi época de estudiante no cabía en mi cabeza que la situación para encontrar trabajo estuviera tan difícil y haya encontrado tal trabajo tan lejos de casa. Por eso, cuando se pusieron en contacto conmigo para comunicarme que había aprobado la plaza en una orquesta de México fue un shock al principio. Pero como en todo hay que adaptarse a las circunstancias.”

Javi: ”Anécdotas podría contar muchas, la vida del músico esta llena de anécdotas, algunas malas y otras buenas. Alguna que podría contar fue la última que me pasó y fue que en las pruebas para la Camerata donde trabajo me pidieron como prueba de primera vista el pasaje orquestal de *“Don Pasquale”*, el cual es uno de mis preferidos.”

10. ¿Has logrado lo que te proponías?

Sara: “Por supuesto, ya que recalcando lo que dije en la primera pregunta, uno de mis propósitos al terminar la carrera era formar parte de una orquesta profesional. Aun así uno siempre tiene que ponerse metas en la vida para crecer.”

Javi: “Intento proponerme metas realistas y que se adecuen a mis posibilidades. Cuando llegué a México mi meta era conseguir una plaza en una orquesta, ahora soy trompeta principal en la Camerata de Coahuila, así que mi meta se ha superado con creces.”

11. ¿Qué dificultades has encontrado?

Sara: “Como en todo en esta vida, y más aun en la profesión del músico te encuentras con muchas dificultades. Específicamente esta profesión es muy dura ya que está llena de trabas, inseguridades, etc., ya que estas muy expuesto y siempre debes dar lo mejor de ti, y no hay espacio para los errores.”

Javi: “La vida del músico es muy dura y a veces te puedes llegar a frustrar, siempre se nos ponen obstáculos que hay que superar y seguir adelante porque es lo que realmente queremos hacer. En mi época de estudiante la principal dificultad que tenía eran mis carencias técnicas (sobretodo para lograr la tesitura aguda que tanto nos cuesta a los trompetistas). Por otra parte cuando llegué a México me costó mucho encontrar trabajo como músico, de hecho hasta que no nos trasladamos a Torreón no conseguí encontrarlo.”

12. ¿Alguna carencia en tu formación?

Sara: “Durante mi formación me hubiera gustado aprender más sobre los cuidados y la fabricación y orígenes de mi instrumento, considero que en este ámbito en general no llegué a aprender todo lo necesario. Por otro lado también me hubiera gustado practicar más la discriminación auditiva, ya que considero que es un aspecto primordial para un músico.”

Javi: “Ya desde mi época en el conservatorio profesional vengo arrastrando carencias en cuanto a las asignaturas teóricas se refiere, me hubiera gustado prestar más atención en las clases de armonía, análisis, etc. También me hubiera gustado aprender a tocar el piano de una forma decente. Pero nunca es tarde, sobretodo para el aprendizaje.”

13. ¿Qué te ha aportado esa experiencia?

Sara: “Gracias a esta experiencia, a parte de poder conocer el trabajo de una orquesta profesional, me ha hecho crecer como músico. Adquiriendo muchos conocimientos para mi profesión. Por otro lado, el estar e un país diferente me ha hecho conocer y adaptarme a la cultura nativa y poder crecer como persona.”

Javi: "Musicalmente, he podido conocer la técnica y cultura de la gente latinoamericana, tanto de mi instrumento como de otros instrumentos, incluidos los tradicionales. También me ha permitido conocer un poco más el mundo, y como no, la cultura en general y las tradiciones mexicanas (incluida la comida)."

14. ¿Qué echas de menos?

Sara: "Principalmente a los míos, familia, amigos… y como no la comida, en especial de mi madre y abuela."

Javi: "Mi tierra, mis amigos, la comida de mi madre y sobre todo a mi familia."

15. ¿Qué debe tener un músico para hacer de ello una profesión?

Sara: "Para empezar, en esta profesión se tienen que tener muchas ganas y espíritu de superación, ya que como bien he dicho anteriormente un músico se encuentra a lo largo de su carrera con muchos obstáculos que pueden hacer que se desmotive y quiera dejarlo todo. Por otro lado, como en todas las profesiones se debe tener profesionalidad a la hora de trabajar, cualidad fundamental."

Javi: "Mucha gente dice que para que un músico pueda hacer de ello una profesión hay que tener algo que se llama "suerte", pues bien, yo no creo en la suerte, yo creo en la constancia, el trabajo duro y saber esperar el momento adecuado, solo con esto se puede llegar a vivir de la música. La suerte es para los que juegan a la lotería."

16. ¿Qué aconsejarías a los alumnos que están finalizando sus estudios de Grado?

Sara: "Que establezcan una meta realista y que organicen todo lo que deben hacer para conseguirla, ya que sino, el tiempo pasa muy rápido y si no actúas en el debido momento tu oportunidad pasa ante ti y difícilmente vuelve. Organización y trabajo ante todo."

Javi: "Una frase que nos decía mi profesor D. José María Ortí a los que acabábamos los estudios "*Ahora estáis para empezar a estudiar*", y es que cuando acabas los estudios tienes todo un mundo por descubrir, y es cuando tienes que aplicar todo lo aprendido en el conservatorio. Les aconsejo que no se desanimen y que no dejen nunca de seguir mejorando como músicos."

17. ¿Qué recomendarías incorporar, modificar o suprimir en la enseñanza del CSMV? o ¿Qué está por hacer en el CSMV?

Sara: "Personalmente, pienso que no es cuestión de incorporar o suprimir partes de la enseñanza, sino cambiar su enfoque. Con ello me refiero a que deberían existir más ramas específicas, dedicadas tanto a la pedagogía como a la formación de un músico en orquesta. Pienso que en la rama interpretativa no se debería formar a un músico para ser concertista y se debería enfocar el trabajo de una manera más realista a la hora de terminar unos estudios."

Javi: "Es de suponer que el sistema educativo actual esta creado por personas entendidas en la materia y no soy quien para mojarme en decir que se debe cambiar, modificar o suprimir. Aunque como bien ha mencionado Sara, se debe preparar a los alumnos para lo que les espera una vez acaben sus estudios. Hoy en día, y creo que pasa en la mayoría de centros musicales españoles se prepara a los alumnos para tener un amplio repertorio de piezas concertisticas, que luego van a utilizar el 20% de ellas, y no se les prepara para realizar una oposición, formar parte de una sección dentro de una orquesta, etc."

18. Si volvieras a nacer ¿harías lo mismo?

Sara: "Conociendo la situación actual no haría lo mismo en el ámbito de mi carrera, estudiaría otra profesión. De hecho no quisiera que mis hijos se dedicaran a la música profesionalmente por las experiencias por las que yo he pasado. Pero obviamente cuando uno nace no sabe lo que se va a encontrar en un futuro y se guía por sus instintos y hace lo que a uno realmente le inspira y le gusta. Es por ello que decidí estudiar música y no me arrepiento de ello."

Javi: "Creo que eso nunca se puede decir, ni se puede predecir lo que vas a ser cuando seas mayor, la vida se tiene que vivir día a día, y en mi caso un cúmulo de coincidencias me llevaron a estudiar música. Obviamente sí puedo decir que si volviera a nacer cambiaria muchos errores cometidos, pero también puedo afirmar que gracias a ellos soy como soy hoy en día."

19. ¿Qué haces un día cualquiera en tu vida?

Sara: "Lo que hago un día cualquiera de trabajo es lo siguiente: Me levanto temprano, organizo un poco la casa y la comida y Javi y yo nos vamos a trabajar. Después del trabajo regresamos a la casa, comemos, y en la tarde, dependiendo del día quedo para tocar música con algunos compañeros de la orquesta o sino realizo mi rutina de estudio del instrumento para mantenerme en forma. Y de vez en cuando, como siempre hay que dejar tiempo para el ocio, quedamos en la noche con amigos para tomar algo, o ir al cine."

Javi: "Intento levantarme temprano, a las 7 de la mañana más o menos, salgo a pasear a nuestro perro, pues aquí donde vivimos hay muchos parques donde puede correr. Luego desayunamos Sara y yo y nos arreglamos para ir al ensayo de la orquesta, como siempre llegamos con tiempo hago algunos ejercicios de técnica y repaso los pasajes complicados del programa de esa semana. Luego venimos a casa y mientras Sara prepara la comida yo saco a nuestro perro a que haga sus necesidades. Por la tarde, si no tengo que ir a dar clases de trompeta me gusta practicar deporte porque me evade un poco de tanta música, en España practicaba triatlón pero aquí intento mantenerme en forma y ya esta. Luego por la noche, depende del día, vamos al cine o a tomar algo, o simplemente vemos la televisión después de cenar. Y después intento acostarme pronto para poder levantarme temprano al día siguiente."

20. ¿Hay algo que te quede por decir?

Sara y Javi: "Agradecer al profesor Pascual Hernández Farinós y al CSMV por darnos la oportunidad de exponer nuestra experiencia personal y con ello intentar ayudar a las nuevas generaciones de músicos. A ellos decirles que no se desanimen, ya que aunque ahora los tiempos estén difíciles, con el trabajo duro siempre hay recompensa. Por último, dar las gracias a todas aquellas personas, profesores, amigos, familiares, que nos han ayudado a lo largo de nuestra vida para poder llegar a donde estamos ahora, esperamos devolverles el favor con buena música, que es lo que intentamos hacer."

(…) un músico, como artista, debe amar lo que hace con todas sus fuerzas, tener confianza plena y realista en sus posibilidades, plantearse determinados objetivos y conseguirlos. (…)

El presente cuestionario ha sido realizado por un antiguo alumno del centro, Brían Martínez Rodríguez (titulado en la especialidad de composición). Desde que terminó sus estudios de composición, compaginando su trabajo en la UPV con una intensa actividad compositiva, ha estrenando la totalidad de sus obras en España, Alemania, Serbia, Corea del Sur, EEUU, Argentina y Brasil.

1. ¿Qué propósitos tenías cuando acabaste tus estudios en el CSMV?

Mi principal preocupación al acabar los estudios de composición era encontrar un lenguaje distinguible y propio; crear un conjunto personal de técnicas y herramientas compositivas mediante las cuales pudiera tanto desarrollar determinados planteamientos estéticos como forjarme una identidad musical. Aun sigo buscándolas...

2. ¿Dónde vives?

Actualmente vivo en Valencia.

3. ¿Estudias o trabajas?

Trabajo y simultáneamente estudio.

4. Según la respuesta anterior ¿Qué estudias o en qué trabajas?

Trabajo como técnico en la UPV, gracias a mi otra pequeña pasión, la Física. Este curso, aunque no estoy metido en ningún tipo de estudio "reglado", tengo unos cuantos objetivos personales por completar, que requieren bastante tiempo de estudio.

5. ¿Es tu primer trabajo?

Afortunadamente no.

6. ¿Qué proyectos tienes a la vista?

Pues compositivamente hablando, ahora mismo tengo bastante faena en lista de espera. Estoy a punto de acabar una pieza para violín solo, dedicada a una violinista alemana, y acto seguido comenzaré la composición de un quinteto de metales, encargo que me hicieron desde Boston. Tengo pendientes también para este año una obra orquestal y una obra de cámara que será estrenada en Rio de Janeiro.

7. ¿Eres económicamente independiente?

Digamos que sí, signifique lo que signifique la expresión anterior.

8. ¿Te adaptaste fácilmente a tu nueva situación al acabar tus estudios de música?

Como durante mis cinco años de estudios en el CSMV ya me encontraba trabajando por las mañanas, al finalizar me encontré de repente con mucho más tiempo libre y horas de sueño. Fue fácil adaptarse a dicha situación.

9. ¿Alguna anécdota a reseñar?

Viernes, 8 de la mañana, es el último día para entregar el material de clase, casi 30 horas componiendo (sin cesar) la obra para orquesta y nuestro amigo Finale 2011 (el famoso programa de edición de partituras para nuestros amigos no-compositores) decide que no quiere imprimir. ¡Bendito Finale 2012 con el que milagrosamente pude abrir el archivo de la versión anterior e imprimir las sesenta y muchas páginas orquestales! De semejante hazaña guardo testigos y material fotográfico.

10. ¿Has logrado lo que te proponías?

Académicamente sí: he logrado completar los estudios de aquello que siempre había deseado. Como compositor creo, honestamente, que tengo mucho todavía por aprender, por expresar, por investigar, por escribir... Esto no implica que no este contento con el resultado de algunas pocas obras, y orgulloso de determinados momentos musicales que, en estos primeros años de mi trayectoria compositiva, han ganado un rinconcito especial en mi memoria.

11. ¿Qué dificultades has encontrado?

La dificultad principal siempre es el tiempo. Los proyectos tienen la costumbre de salir de un día para otro, sin avisar, y con poco margen. Así que si quieres aprovechar las oportunidades, no queda otro remedio que componer rápidamente y aceptar las limitaciones que la vida impone. "...casi todas las cosas grandes que existen son grandes porque se han creado contra algo, a pesar de algo..." dice Thomas Mann.

12. ¿Alguna carencia en tu formación?

Me hubiese gustado profundizar más en determinadas áreas, dedicarle mucho menos tiempo a otras, y haber estudiado de forma más organizada el resto.

13. ¿Qué te ha aportado esa experiencia?

Los cinco años de conservatorio me han aportado fundamentalmente dos cosas francamente valiosas: La primera es la formación de las bases de los conocimientos que yo he podido ampliar a posteriori, ya con el poso de los meses y la tranquilidad de mi escritorio. La segunda y más importante, es que me ha permitido, a base de esfuerzo, constancia y sacrificio, desarrollar una capacidad de trabajo lo suficientemente grande como para poder afrontar la vida "real" del compositor.

14. ¿Qué echas de menos?

En especial tener más tiempo libre y volver a leer como lo hacía con unos cuantos años menos... allá por el distante y analógico siglo pasado.

15. ¿Qué debe tener un músico para hacer de ello una profesión?

Para hacer de la música una profesión, lo desconozco por completo. Por otra parte pienso que un músico, como artista, debe amar lo que hace con todas sus fuerzas, tener confianza plena y realista en sus posibilidades, plantearse determinados objetivos y conseguirlos. Se necesita para ello constancia, tesón, trabajo, mecanismos con los cuales motivarse una y otra vez después de cada fracaso, organización, disciplina, memoria. Luego viene la parte de filosofía, historia, estética, la relación interdisciplinar con otras artes (en especial con la lectura), la direccionalidad, la claridad de pensamiento, la intencionalidad. Y al final de todo... algo de talento.

16. ¿Qué aconsejarías a los alumnos que están finalizando sus estudios de Grado?

Que no consideren que su formación ha finalizado, sino más bien que acaba de empezar un proceso de aprendizaje continuo en el que han sido iniciados. Que busquen en sí mismos aquello que los va a hacer únicos y distinguibles. Que estudien inglés y no tengan miedo en participar en proyectos internacionales. Que conozcan al máximo número de personas con las que puedan trabajar en la misma dirección. Que escuchen mucha música clásica y vayan a conciertos o ensayos.

17. ¿Qué recomendarías incorporar, modificar o suprimir en la enseñanza del CSMV? o ¿Qué está por hacer en el CSMV?

Creo que el principal problema del plan de estudios es que se pretende que el alumno estudie muchas cosas en muy poco tiempo.

18. Si volvieras a nacer ¿harías lo mismo?

Si, haría lo mismo y lo haría antes. Es un error arrepentirse del pasado o pensar que se pudo haber hecho de otra manera. La realidad es que hacemos lo que podemos, limitados por nuestras posibilidades, en todos y cada uno de los momentos que forman el presente de nuestra vida. Aunque no por ello debemos resignarnos ni abandonarnos a la suerte, sino más bien hacer todo lo contrario. Yo intento llevar esta idea a su máximo.

19. ¿Qué haces un día cualquiera en tu vida?

¡Trabajar y componer es la dura vida del compositor espartano!

20. ¿Hay algo que te quede por decir?

Felicitaros por vuestro proyecto en la revista digital del CSMV, estáis haciendo una labor novedosa y extraordinaria. Muchas gracias por invitarme a participar y permitirme de esta manera expresar mis vivencias y opiniones.

"…estudien todo lo que puedan, que aprovechen al máximo las clases del Conservatorio y, cuando acaben los estudios en el Conservatorio, sigan formándose y aprendiendo."

El presente cuestionario ha sido realizado por **María Salado Alamá**, antigua alumna del centro, titulada en la especialidad de Pedagogía. Desde el término de sus estudios en el año 2008, ha llevado una actividad profesional vinculada al ámbito de la docencia, tanto en conservatorios de música como en institutos de enseñanza secundaria.

1. ¿Qué propósitos tenías cuando acabaste tus estudios en el CSMV?

Trabajar como profesora de música y, al mismo tiempo, poder seguir formándome.

2. ¿Dónde vives?

Este curso en las Islas Baleares

3. ¿Estudias o trabajas?

Actualmente trabajo y estudio.

4. Según la respuesta anterior ¿Qué estudias o en qué trabajas?

Trabajo dando clases de música en un instituto en las Islas Baleares y estudio la titulación de 'Historia y Ciencias de la Música' en la Universidad de La Rioja.

5. ¿Es tu primer trabajo?

No. He trabajado dando clases de música en escuelas de música, asimismo también he trabajado en Cataluña, en el ámbito de la enseñanza secundaria y, finalmente, en Conservatorios de las Islas Baleares.

6. ¿Perspectivas de mejora profesional?

Me gustaría estabilizar mi situación profesional, ya que soy interina y mi situación ahora mismo es inestable, puesto que cada curso te toca un sitio diferente, una especialidad diferente, por lo que cada año puede ser completamente distinto del anterior… por esta razón me gustaría aprobar unas oposiciones.

También tengo en mente estudiar canto y acabar lo que estoy estudiando actualmente: Historia y Ciencias de la Música.

7. ¿Eres económicamente independiente?

De momento, sí, puedo vivir de mi trabajo y gracias a ello seguir formándome.

8. ¿Te adaptaste fácilmente a tu nueva situación?

Entendiendo mi nueva situación, como el primer trabajo que tuve nada más acabar los estudios en el Conservatorio, fue trabajar como profesora de música en un Instituto de Lleida. La respuesta es sí, me acabé adaptando, no me quedó otra opción. Al principio me costó un poco, en mi caso todo era nuevo, una ciudad nueva, gente nueva, casa nueva…también era algo que no había hecho nunca, aunque hice prácticas cuando estudiaba en el conservatorio, pero no era lo mismo; allí en Lleida no tenía a nadie que me dijese cómo debía hacer programaciones, dar las clases, tratar a los niños… El primer día que llegué a la clase con treinta alumnos, me dije: "¿Qué hago?" Está claro, como he dicho antes, que haces prácticas cuando estás estudiando, y algo te preparan, pero no es lo mismo, ya que te enfrentas tú sola. Con el tiempo se va haciendo más fácil y ahora, cuando lo recuerdo, me río de esos primeros días.

9. ¿Has logrado lo que te proponías?

Bueno, por una parte sí, ya que soy lo que siempre he querido ser, profesora de música pero me gustaría formarme más.

10. ¿Qué echas de menos?

Echo de menos en los sitios que he estado y ahora no estoy, echo de menos a alumnos, compañeros, amigos…Cada uno de esos lugares me han hecho crecer tanto personal como profesionalmente.

También echo de menos estudiar en el Conservatorio y a aquellos profesores que, cuando te daban clase, lo daban todo porque aprendieras y se preocupaban en transmitirte todos sus conocimientos.

11. ¿Qué debe tener un músico para hacer de ello una profesión?

Supongo que ganas, paciencia, ilusión, entusiasmo y sobre todo querer hacerlo.

12. ¿Qué aconsejarías a los alumnos que están finalizando sus estudios de Grado?

No sé si soy la más indicada para dar consejos…pero que estudien todo lo que puedan, que aprovechen al máximo las clases del Conservatorio y, cuando acaben los estudios en el conservatorio, sigan formándose y aprendiendo.

13. Si volvieras a nacer ¿harías lo mismo?

Por una parte sí, volvería a estudiar en el Conservatorio, pero por otra, me hubiese gustado estudiar más especialidades, haber aprovechado más el tiempo.

14. ¿Qué haces un día cualquiera en tu vida?

Mi vida es muy rutinaria entre semana. Voy a dar clases al instituto por la mañana y por la tarde estudio Historia y Ciencias de la Música y me preparo las clases que he de impartir en el instituto, corrijo actividades…

15. ¿Hay algo que te quede por decir?

Agradecer a aquellos profesores que siguen estando, aún cuando has finalizado los estudios en el Conservatorio, que les preguntas cualquier duda en cualquier momento y dedican parte de su tiempo a ayudarte.

COMPAÑEROS POR EL MUNDO

En esta sección presentamos experiencias de profesores y alumnos que participan del Programa ERASMUS. En este número se recogen las siguientes:

ALUMNOS IN

Anna Schmitt es una flautista alemana que está realizando 4º curso en nuestro Conservatorio y se ha integrado con mucha rapidez como se puede comprobar en su vídeo: https://youtu.be/TazQUtwpP_s

ALUMNOS OUT

Daniel Blanco, explica en su vídeo las condiciones de vida de un estudiante de composición en el Birmingham Conservatorie: https://youtu.be/sU2jZNtjb5k

Carolina Más, que realiza las especialidades de Pedagogía y Piano, presenta su experiencia de estudiante de 4º en la Estonian Academy of Music de Tallinn (Estonia):

https://youtu.be/kJdXa1CsodE

Alba Benito, de la especialidad de piano, está realizando el 3º curso en el Conservatoire Royal de Bruselas. Con sus fotografías anima a replicar su experiencia: Ver detrás.

PROFESORES IN

Especialidad de Contrabajo:

Michal Stadnicki, profesor en The Royal Danish Academy of Music, visitó nuestro Conservatorio a inicios de curso: Ver detrás.

Especialidad de Oboe:

El profesor **Arnaldo de Felice**, procedente del conservatorio de música "Claudio Monteverdi" de Bolzano impartió clases a inicio de curso en el Conservatorio. Ver detrás.

Especialidad de Percusión:

En noviembre recibió la visita del profesor **Gerhard Stengert**, de la *Hochschule de Osnabrück* (Alemania). Ver detrás.

PROFESORES OUT

El profesor **Françesc Gaya** informa de la actividad del Departamento de Relaciones Internacionales y su participación durante este curso en Congreso de Coordinadores Internacionales de Conservatorios superiores europeos en Aalborg (Dinamarca) y como profesor invitado en el Instituto Superior di Studi Musicali *Arturo Toscanini* de Ribera-Agrigento en Sicilia. Ver detrás.

Recogido por Mª Carmen Sansaloni

MI EXPERIENCIA ERASMUS EN BRUSELAS (BÉLGICA)

Me llamo Alba Benito. Soy de Alginet (Valencia). Tengo 20 años y estoy en tercero de superior de piano, cursándolo mediante la beca Erasmus, en el Conservatoire Royal de Bruxelles.

En primer lugar, elegí irme de Erasmus porque pienso que la nueva experiencia de ir a un lugar que no conoces, en el que no has vivido nunca o ni tan siquiera visitado, hablar otro/s idiomas, aprender de nuevas maneras de enfocar el mundo de la música, conocer a gente nueva con las mismas preocupaciones que tú...etc, pienso que es un motivo bastante enriquecedor para el mundo del estudiante.

En segundo lugar, elegí irme al Conservatoire Royal de Bruxelles porque previamente, ya me habían hablado de este conservatorio de manera muy satisfactoria, ya que es un centro con bastante reputación, los profesores poseen un alto nivel para enseñar y por tanto, el ambiente musical que se respira es muy amplio.

Y ahora, por mi propia cuenta, he podido comprobarlo.

Hay mucha disciplina, exigencia y sentimiento de superación y los estudiantes tienen muy claro lo que quieren, pues ellos no sólo estudian música simplemente por obtener en un futuro un trabajo, si no que viven con ella. Es parte de su vida y eso, se nota.

A continuación, las siguientes imágenes son propias del conservatorio:

Salón de actos del conservatorio

En cuanto a la estancia, tengo que decir que el nivel de vida de Bruselas es un poco más caro que el de Valencia, pero como en todas las ciudades, los lugares más turísticos o céntricos siempre son mucho más caros. Aunque se puede encontrar de todo.

Los alquileres rondan entre los 300 - 600 €/mes más o menos.

Los barrios dónde viven más estudiantes son los de Ixelles y Etterbeck.

Es una ciudad muy internacional y en la que se hablan varios idiomas, el francés, el flamenco (neerlandés) e incluso el alemán.

El transporte público es bastante amplio, ya que hay unas muchas líneas de metro, tranvía y autobús. Y hay también tres estaciones principales de trenes nacionales e internacionales: la Gare Central, Gare du Nord y la Gare du Midi.

La ventaja de Bélgica es que, al ser un país pequeño, puedes llegar a Francia u Holanda en pocas horas.

Y cómo no, el chocolate belga tiene fama por su especial sabor. Es único en el mundo y hay barbaridad de tiendas especializadas en su venta.

Tampoco hay que olvidar las patatas fritas y los gaufres, únicos también.

Espero que os haya servido mi experiencia para convenceros de que vale la pena disfrutar un curso fuera, para aprender, viajar a sitios interesantes, conocer a gente nueva, costumbres diferentes, mejorar idiomas...es todo súper enriquecedor!

Mucha suerte y ánimos! La música es un mundo muy amplio e internacional.

Alba Benito

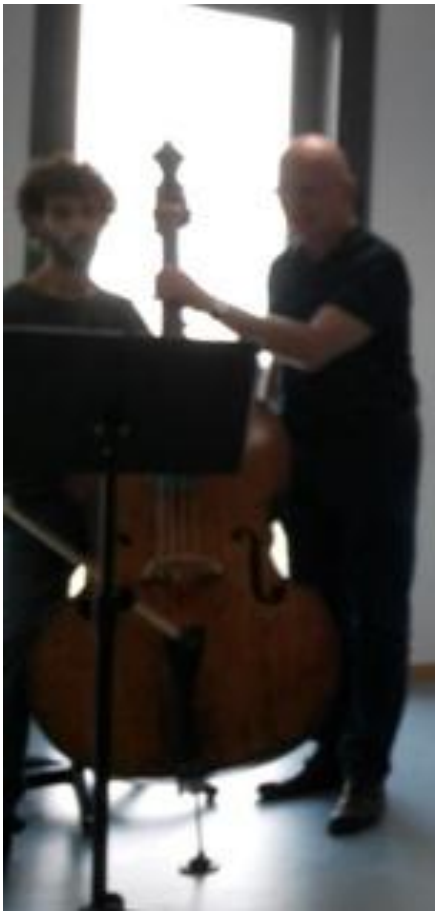
<u>Imágenes de lugares y edificios importantes en la ciudad:</u>

Atomium

Grand Place

Palacio Real

ESPECIALIDAD DE CONTRABAJO



Los días 30 de septiembre y 1 y 2 de octubre de 2014 contamos con la presencia del prestigioso contrabajista Michal Stadnicki, profesor en The Royal Danish Academy of Music de Copenhage.

Stadnicki es Master of Art por la Musik-Akademie de Varsovia, donde también es profesor. Ha trabajado con contrabajista en varias orquestas en Polonia, México y Berlin y desarrolla una amplia carrera como solista, habiendo ganado diversos premios internacionales. Actualmente es también contrabajo solista en la Danish Radio Symphony Orchestra.

De las clases del profesor Stadnicki tuvieron ocasión de participar todos los alumnos del centro tanto de Estudios Superiores como de Máster, así como algunos alumnos oyentes. Los alumnos le presentaron las obras que estaban estudiando recibiendo de él valiosos consejos.

Las sesiones se desarrollaron con total satisfacción de alumnos y profesores.

El profesor Stadninicki invitó al profesor Josep Hernández a The Royal Danish Academy of Music de Copenhage.

ESPECIALIDAD DE OBOE

Invitado por el profesor Jesús Fuster nos visitó al inicio de curso el profesor **Arnaldo de Felice**, procedente del conservatorio de música "Claudio Monteverdi" de Bolzano, al norte de Italia, centro en el que imparte sus enseñanzas desde 1989.

Arnaldo de Felice es un famoso oboísta y compositor nacido en Florencia. Ha aparecido como solista en el Carnegie Hall de Nueva York, en el Golden Hall del Vienna Musikverein, en el Tonhalle Zürich, en el Nuremberg State Theatre, por citar solo las salas de conciertos de fuera de Italia. También ha interpretado música de cámara con artistas de fama internacional, ha participado como jurado en diversos premios y ha impartido Masterclasses en conservatorios y universidades de China, Argentina, Brasil y Japón. Sus composiciones se han interpretado en innumerables países.

En el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia estuvo los días 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2014 desarrollando su Masterclass con los alumnos de Estudios Superiores y de Máster de Interpretación de la especialidad de Oboe del centro. El trabajo se centró en el repertorio orquestal y en especial en el Concierto en Do Mayor, KV 314, de Mozart.

Las sesiones se desarrollaron con total satisfacción de alumnos y profesores.

El próximo marzo de 2015 será **D. Jesús Fuster** quien vaya a impartir clases en el Conservatorio de Bolzano a los alumnos de la especialidad de oboe.

ESPECIALIDAD DE PERCUSIÓN

Del 24 al 26 de noviembre nos ha visitado el **profesor Gerhard Stengert**, de la *Hochschule de Osnabrück* (Alemania). Ha estado dando clases de percusión a nuestros alumnos finalizando el miércoles 26 a las 19h con otro recital de marimba con obras de diversos autores y suyas propias.

VIAJES ERASMUS, por Francesc Gaya

Desde hace poco más de un año, estoy al frente del Departamento de Relaciones Internacionales del Conservatorio Superior de Música *Joaquín Rodrigo* de Valencia y de la coordinación de su programa Erasmus. Actualmente lo constituimos un equipo de tres personas: la profesora Belén Martín, la alumna de prácticas del Conservatorio de Salerno Filomena Cassino, y yo mismo. Nuestras funciones son múltiples: desde ocuparnos de los alumnos y de los profesores de nuestro centro que se marchan a Europa (*OUT*) y de los extranjeros que vienen (*IN*), hasta firmar y renovar convenios (*IIA* o *Inter-Institutional Agreements*) con los centros europeos socios, pasando por intermediar con la agencia nacional que se ocupa en España del programa Erasmus, el OAPEE (Organismo Autónomo de Programas Educativos Europeos), y también con otras instituciones como el ISEACV, la Generalitat Valenciana, el Ministerio de Cultura, y un largo etcétera.

Entre las tareas que más me gustan están las que implican viajar. Así, entre el 25 y el 28 de septiembre 2014 asistí al **Congreso de Coordinadores Internacionales de Conservatorios Superiores Europeos** en Aalborg, Dinamarca, organizado por la AEC (*Association Européene des Conservatoires*). Asistimos coordinadores de casi 200 centros. Fue curioso poner rostro a nombres con los que habitualmente intercambiamos mails.

El título del Congreso era *"Acentuando lo positivo, o cómo sacar el máximo rendimiento al Erasmus+".* Recientemente, el Programa Erasmus ha entrado en una nueva etapa de siete años (2014-2020) a la que se ha bautizado como Erasmus+, y, como ante todo cambio, los encargados de coordinarlo estábamos llenos de dudas: ¿será más o menos igual que el antiguo, o el paisaje cambiará por completo? ¿Seguirán existiendo los mismos puntos débiles? ¿Qué nuevas estrategias debemos aplicar desde los conservatorios para que las movilidades puedan seguir llevándose a cabo con efectividad?

El Congreso aclaró muchas de estas cuestiones. El nuevo Erasmus+ se subdivide ahora en tres acciones clave (Key Actions en inglés) principales, de las que la KA1 (sobre movilidades individuales de cualquier miembro de la comunidad educativa) es la que más nos interesa en el CSMV. Se nos explicaron los distintos pasos a seguir desde que un alumno decide solicitar una movilidad hasta que la finaliza, y las diferencias con el antiguo programa Erasmus. Siguieron otras ponencias:

. sobre la KA2, que versa sobre las posibilidades de asociaciones estratégicas entre centros para llevar a cabo proyectos conjuntos (una posibilidad ciertamente interesante)

. sobre la situación del programa Erasmus en Suiza. A raíz de un referéndum sobre inmigración que se aprobó en 2013 en este país, la UE decidió suspenderle temporalmente los fondos de movilidad. Sin embargo, el estado suizo ha decidido aportar él mismo estos fondos tanto para movilidades IN como OUT, por lo que los intercambios pueden seguir llevándose a cambio con Suiza.

. sobre cómo las movilidades de prácticas pueden representar el primer paso hacia la profesionalización

. sobre la manera idónea de realizar los Learning Agreements entre el centro de origen y el de destino

Quizá lo mejor del Congreso fue conocer a los coordinadores de los distintos centros, muchos de ellos profesores como yo mismo, y comprobar que todos estamos en un difícil equilibrio combinando la docencia y la actividad musical con el día a día de la coordinación del programa Erasmus.

El último día, la organización del Congreso tuvo el detalle de invitarnos a todos los participantes a una excursión al extremo norte de Dinamarca, allí donde el Mar del Norte y el Báltico se juntan. Un bonito colofón a unas jornadas de intenso aprendizaje.

Dos meses más tarde, en noviembre, viajé a Sicilia toda una semana, esta vez no como coordinador sino como profesor Erasmus, invitado por el **Instituto Superior di Studi Musicali *Arturo Toscanini* de Ribera-Agrigento** para impartir unas sesiones de master clases de viola y de música de cámara. Otra bellísima vivencia. No sólo conocí a un grupo de talentosos alumnos con una gran voluntad por aprender, sino también a un claustro de profesores volcado en su misión. En uno de los grupos de cámara, un cuarteto de cuerda, me integré como viola, y fue una grata experiencia enseñar "desde dentro". El último día me llevaron a visitar Palermo y ... sorpresa! Me invitaron al histórico Teatro Massimo a la representación de la ópera *Tosca*. En la página web del Instituto *Toscanini* se pueden ver algunas fotos de mi visita allí:

http://www.istitutotoscanini.it/relazioni_internazionali/incoming-teaching-eramus.php

En mi opinión, el futuro de un centro como el CSMV radica precisamente en la apertura hacia el exterior. En un mundo cada vez más globalizado, la movilidad en ambos sentidos de alumnado y profesorado es crucial para saber dónde nos encontramos y a dónde pretendemos ir. Animo a toda nuestra comunidad educativa a que participe activamente en ella!

Carmen Mayo, profesora de Música de Camara.

Estancia como profesora Erasmus en la **Hochschule für Musik Und Darstellende Kunst en Mannheim (Alemania)**

Durante los días 4 al 8 de mayo de 2015, he estado impartiendo clases de música de cámara en **la Hochschule für Musik Und Darstellende Kunst** en **Mannheim,** invitada por el departamento de cuerda y música de cámara, concretamente por el prof**. Michael Flaksman**.

La Hochschule für Musik de Mannheim es un centro de gran prestigio y tradición musical desde hace más de doscientos años. Recordemos la época dorada de la Orquesta de la Corte de Mannheim – la así llamada "Escuela de Mannheim" – en aquel entonces en la vanguardia mundial y hasta hoy famosa como vínculo importante entre el Barroco y el Clasicismo Vienés.

Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Mannheim. (Alemania.)

Actualmente la Hochschule für Musik Und Darstellende Kunst (University of Music and Performing Arts) de Mannheim es un centro educativo que derrocha vitalidad y actividad musical en todos sus espacios. No solo en cuanto a la música clásica, también cuenta con una prestigiosa especialización en jazz y en música pop.

Se imparten, además, estudios superiores de danza, teniendo estos últimos igualmente un gran prestigio estatal. Ambos edificios se encuentran contiguos y en estrecha comunicación compartiendo y realzando estilos arquitectónicos diversos que conviven en armonía: clasicismo y modernidad al mismo tiempo

Durante mi estancia he sido acogida con gran amabilidad por los profesores, alumnos y personal de la escuela y con una perfecta organización de las sesiones.

Aula

He podido observar el alto nivel de los estudiantes en las diferentes agrupaciones a las que he impartido clase, así como el enorme interés por aceptar nuevas sugerencias y conocer la visión musical de otros profesores.

Es destacable el ambiente de intenso estudio que se respira en el centro, que está abierto durante todos los días, incluso sábados y domingos. Los alumnos puede ir a estudiar libremente, siempre que las aulas no estén ocupadas, o en las aulas de ensayo, y también se pueden impartir clases los sábados y domingos, si el profesor o profesora así lo propone.

Hall de la Hochshule

La Hochschule es un centro marcadamente internacional en el que estudian jóvenes de muy diferentes países europeos: italianos, polacos, ingleses, españoles…un buen número de sudamericanos (procedentes en su mayoría del sistema de orquestas de Venezuela) y especialmente una gran cantidad de alumnos coreanos que son, con diferencia, el grupo más numeroso de la Hochschule (prácticamente el 50%). Por lo que las clases se imparten en diferentes idiomas, pero siendo denominador común el inglés.

Las diferentes nacionalidades generan un especial intercambio cultural que favorece mucho la creatividad, el estímulo y la apertura a nuevas visiones y formas de desarrollarse y de crecer como músicos integrales.

Aula

He tenido también la oportunidad de asistir a una de las numerosas audiciones que durante todo el curso académico se desarrollan en la *Kammermusiksaal*, una sala de cámara de excelente acústica y capacidad para unas 200 personas, donde se realizan los conciertos de cámara, piano, así como los de la orquesta de cámara.

Kammermusiksaal

Ha sido una experiencia muy interesante en todos los sentidos y que considero indispensable para un profesor en la época en que vivimos. Este tipo de movilidad permite tener una visión amplia de la realidad musical europea, poner en común y compartir experiencias educativas con colegas de otros países. Así como crear lazos de colaboración en el futuro. Todo ello revierte, lógicamente a la vuelta, en un enriquecimiento de la propia labor pedagógica en el centro de origen y del que los alumnos salen beneficiados.

Maria Macedo, Carmen Mayo y Michael Flaksman

Comité Científico

- Dra. Victoria Alemany Ferrer
- Dra. Ana Fontestad Piles
- Dr. Pablo García Torrelles
- Dr. Joaquín Gericó Trilla
- Dra. María Elisa Gómez-Pardo Gabaldón
- Dr. Vicente Llimerá Dus
- Dr. Vicente Pastor García
- Dr. Jordi Reig Bravo
- Dr. Ramón Sánchez Ochoa
- Dr. José Mª Vives Ramiro

Equipo de Redacción

- Javier Aloy Ramos, coordinación
- Ana Fontestad Piles
- Mª Elisa Gómez-Pardo Gabaldón
- Pascual Hernández Farinós
- Carmen Mayo González
- Mª Carmen Sansaloni Gimeno, pdf
- María Camáñez Navarro
- Javier Justo Álvarez, pdf
- Mª Pilar López Herrero
- Robert Mengual Diana, programación web
- Jaume Muñoz Ruiz, diseño y fotografía
- Lluis Pérez Tordera, maquetación

CONTACTO

Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo”. C/ Cineasta Ricardo Muñoz Suay · s/n 46013 · Valencia · España revistadigitalcsmv@gmail.com