notasdepaso

revista digital del csmv

Conservatorio Superior de Música

VALENCIA

Noviembre 2016 – Marzo 2017

Número 4

www.revistadigital2.csmvalencia.es

ISSN 2341-460X

Contenidos

Presentación y contacto 3

Artículos de investigación 5

Divulgación 179
- Artículos de divulgación 181
- Entrevistas 207
- Reseñas 219

Actualidad 238
- Noticias 240
- Termino y ahora qué 295
- Compañeros por el mundo 304
- App's para músicos

Equipo de redacción y Comité científico 331

Índice general 332

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

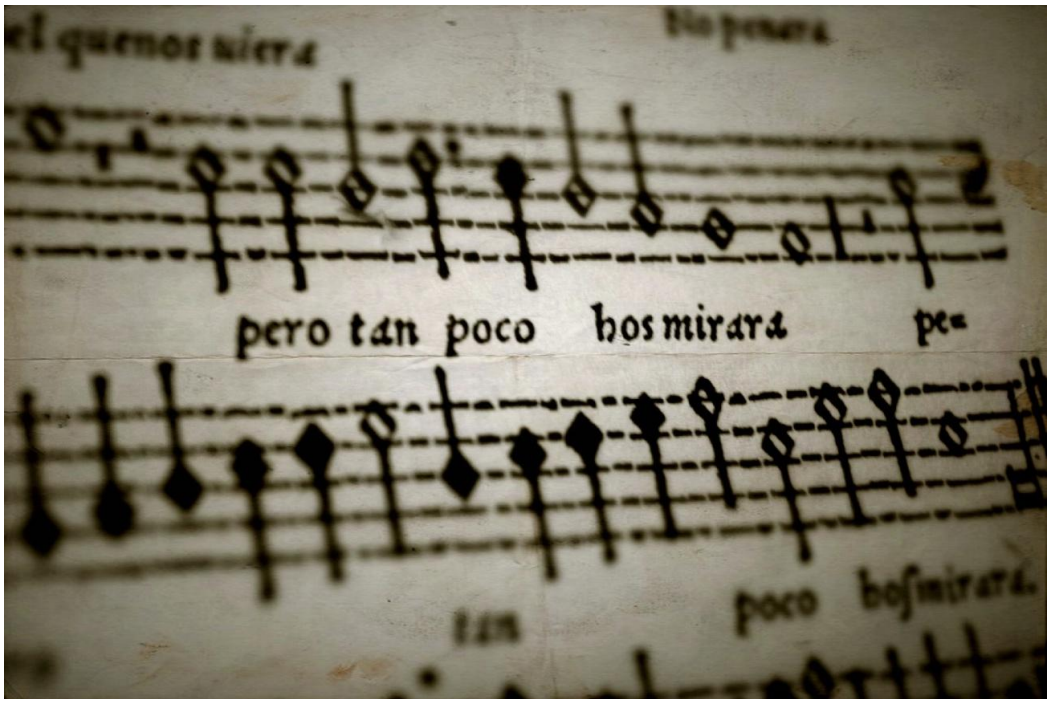
Notas de paso a commencé son activité en 2014 en tant que publication périodique du Conservatoire Supérieur de Musique «Joaquín Rodrigo» de Valence. Il s'agit d'une revue électronique orientée vers la diffusion de recherches liées au monde de la musique ainsi que des activités développées au sein de 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
revista.digital@csmvalencia.es



ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

La música como objeto de actividad promocional
Por Jerahy García García.....7
Diferencias del aprendizaje musical entre un niño y un adulto
Por Andrea Sala Vicedo.....26
Rafael Anglés (Ráfales, Teruel 1730 - Valencia 1816)
Por Carlos Paterson.....39
Musicología de la sospecha
Por Marcelo Jaume.....62
La guitarra Brahms
Por Spyros Kaniaris.....80
Compositores valencianes
Per Raquel Lacruz Martínez.....106

Salvador Brotons. Estudio performativo
Por Javier Olmeda Noguera..……... ……..…120
Las primeras grabaciones históricas del cantante de ópera
Por Noelia Castillo Pérez……138
Aproximación del *fingerstyle* a la guitarra clásica
Por Ana Reig Jiménez.....……..... ……149
Bases históricas de la polifonía en el muno clásico
Por Manuel Lafarga y Teresa Cháfer..... 168

LA MÚSICA COMO OBJETO DE ACTIVIDAD PROMOCIONAL

Perspectivas desde el ámbito administrativo del Derecho de la Cultura.

Jerahy García García

Resumen

Castellano

En los últimos años ha habido un interés creciente en la investigación del hecho cultural, por cuanto el mismo afecta de forma significativa a nuestro desarrollo social y humano. De esta forma, los asuntos culturales han sido y son objeto de análisis por el Derecho, y más especialmente, por la actuación de la Administración Pública. En consecuencia, no sería del todo ilógico pensar que la música, como expresión inherente de la cultura, fuese también objeto de regulación por parte de los poderes públicos. Sin embargo, el abandono que la misma tiene dentro de la ordenación cultural en España es evidente, por ejemplo, en las medidas de protección sobre el patrimonio cultural musical.

Este trabajo propone un estudio sobre la presencia de la acción administrativa de fomento en las múltiples manifestaciones de la música, razón por la cual, en primer lugar, intentaremos enmarcarlas dentro de la legislación cultural española. Tras ello, nos referiremos a aquellos entes que puedan intervenir -con mayor o menor relevancia- en dicha actividad prestacional, no sin antes examinar la distribución competencial relativa a materias de índole cultural.

Palabras clave: Gestión musical; Derecho; Propiedad intelectual; Patrimonio cultural; Administración Pública.

Valencià

En els últims anys hi ha hagut un interès creixent en la invesetigació del fet cultural, ja que el mateix afecta de forma significativa al nostre desenvolupament social i humà. D'aquesta forma, els assumptes culturals han sigut i són objecte d'anàlisi pel Dret, i més especialment, per l'actuació de l'Administració Pública. En conseqüència, no seria del tot il·lògic pensar que la música, com a expressió inherent de la cultura, fóra també objecte de regulació per part dels poders públics. No obstant això, l'abandó que la mateixa té dins de l'ordenació cultural a Espanya és evident, per exemple, en les mesures de protecció sobre el patrimoni cultural musical.

Aquest treball proposa un estudi sobre la presència de l'acció administrativa de foment en les múltiples manifestacions de la música, raó per la qual, en primer lloc, intentarem emmarcar-les dins de la legislació cultural espanyola. Després d'això, ens referirem a aquells ens que puguen intervenir -amb major o menor rellevància- en aquesta activitat prestacional, no sense examinar abans la distribució competencial relativa a matèries d'índole cultural.

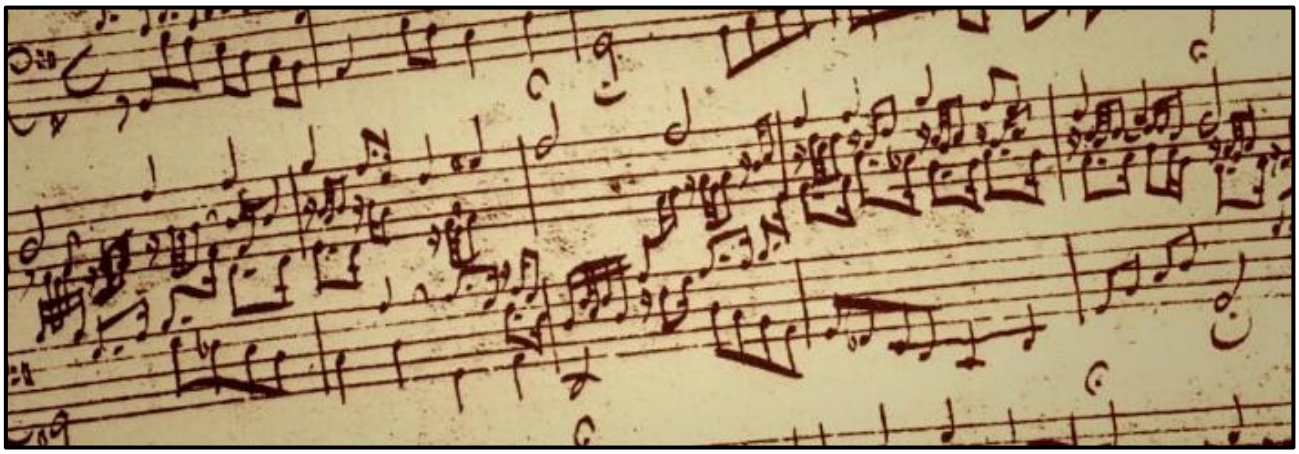
Paraules clau: Gestió musical; Dret; Propietat intel·lectual; Patrimoni cultural; Administració Pública.

English

In the last few years there has been an increasing interest about cultural facts, because they significantly affect our social and human development. Thus, cultural issues have been analysed by Law and, more particularly, by the intervention of the Public Administration. Consequently, there wouldn't be illogical to think that music, as an inherent expression of culture, also was regulated by public authorities. However, its neglect within the cultural system in Spain is evident, for example, at musical heritage protection measures.

This research work proposes a study about promotional public action in the multiple manifestations of music. In order to do this, firstly they will be demarcated on Spanish cultural legislation. After that, it will be systematized different promotional entities and examined the distribution of cultural competences in Spain.

Keywords: Music management; Law; Intellectual property; Cultural heritage; Public Administration.



SUMARIO: PARTE I. I. Introducción: Acerca del significado de «cultura». II. La cultura como objeto del Derecho. Especial atención a la música. a. La obra musical como parte de la propiedad intelectual y del patrimonio cultural. III. La Administración cultural. a. La intervención pública en la cultura. b. Una cuestión competencial. c. Organización institucional. PARTE II. I. La música y la actividad administrativa de fomento. Conclusiones. Bibliografía.

PARTE I

I. Introducción: Acerca del significado de «cultura».

Una de las primeras cuestiones que se nos plantea en el análisis de la presente investigación es qué podemos entender cuando hablamos de «cultura». Podemos afirmar que, de entre los numerosos términos de carácter abstracto que contempla la lengua castellana, tal vez el de «cultura» sea de aquellos más amplios e imprecisos por la cantidad de significados que envuelve.

Si atendemos a su origen etimológico, el vocablo procede de la voz latina *colere* -cultivar, cuidar, practicar, honrar-, en cuanto que la misma señalaba la acción de labrar la tierra (Coromines, 1980: 288). No fue sino a partir del periodo de la Ilustración[1] cuando el término pasó a emplearse de un modo metafórico, como una forma de «cultivar el espíritu»[2]. En este sentido, la palabra pasó inicialmente a aplicarse en el ámbito del lenguaje[3] para posteriormente evolucionar hacia otra acepción más moderna, preponderante en el s. XIX, y que haría referencia a una noción de cultura vinculada con la alta sociedad del momento[4].

Por otro lado, ciencias sociales como la Antropología han intentado a lo largo de los siglos dilucidar el sentido del término (Barranco Vela, 2014: 205). Sin embargo, las muchas corrientes de pensamiento surgidas de la misma no se han encontrado nunca exentas de diferencias[5]. Con todo, la idea esencial que determina el significado de tan ambiguo concepto es, bajo el prisma de la ciencia antropológica, que «la cultura consiste en la memoria hereditaria no genética de la sociedad»[6]. Dicha afirmación conlleva que:

1. El ser humano no se encuentra supeditado exclusivamente por una herencia biológica o genética, sino por una de carácter histórico-cultural.

---

[1] La Ilustración como movimiento filosófico y periodo intelectual supuso el punto de partida para el estudio del fenómeno cultural, debiendo aproximar científicamente el concepto de "cultura". «Con independencia de que la cultura haya existido siempre […], es en torno al siglo XVIII cuando se ha iniciado el esfuerzo por sistematizar ese cúmulo de saberes y sensibilidades que por primera vez era reunido bajo el nombre de "cultura"» (vid. Vaquer Caballería, 1998: 27).

[2] Curiosamente, este último uso del vocablo desplazaría al sentido original de la palabra, que necesitó de la raíz grecolatina *agri/o*-, "campo", para denotar su significado anterior. Este es en la actualidad el que atribuimos a la palabra "agricultura". (vid. Prieto de Pedro, 2004: 24).

[3] Así, «quienes hablaban o escribían con un estilo especialmente cuidado se llamaban a sí mismos *cultos*, mientras sus detractores se referían a ellos como *culteranos* […] o *culteros*.» (vid. Vaquer Caballería, 1998: 28).

[4] Aludimos aquí a los diferentes pasatiempos que se asociaban con las clases altas (lectura de novelas, asistencia a conciertos y representaciones teatrales, etc.) (Ibíd.).

[5] A estas corrientes y sus distintas conclusiones son a las que se refiere Prieto de Pedro, 2004: 23 y ss.

[6] Ibíd., p. 31.

2. Esta herencia solo puede ser generada únicamente por el conjunto de la sociedad, por cuanto aquello creado por un hombre nunca podría ser considerado como «cultura» si no es trasmitido a los demás agregados sociales.

Asimismo, podemos continuar con nuestra investigación acercándonos a la propia definición que se establece en el Diccionario de la Real Academia Española, que interpreta la palabra de la siguiente manera[7]:

- Conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico.
- Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.
- Cultura popular: Conjunto de las manifestaciones en que se expresa la vida tradicional de un pueblo.

Tal y como señala Rafael Barranco Vela, podemos entender que existe, en base a las acepciones a las que se refiere nuestro diccionario, tanto un sentido espiritualista de la cultura –vinculado con el conocimiento de un determinado grupo humano y su grado de desarrollo- como a otro de carácter tradicional –relacionado con el aspecto costumbrista de la sociedad y con el folklore propio de una determinada región– (Barranco Vela, 2014: 205).

Cabe señalar también la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales de la UNESCO, celebrada en México en 1982, que acometería la labor de establecer una definición de cultura, ampliamente aceptada y utilizada hoy en día por diferentes organismos internacionales (Maraña, 2010: 8-9):

> En su sentido más amplio, la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias.

Como podemos observar, este concepto amplísimo de la palabra «cultura» incluye no sólo los aspectos tradicionalmente ligados a la misma, ya vistos en definiciones anteriores, sino también a los derechos fundamentales del ser humano.

Este primer y reducido esquema, incompleto por las muchas definiciones distintas del término (Vaquer Caballería, 1998: 30), nos permite concluir que no disponemos ni de un concepto uniforme ni de un mínimo concierto interdisciplinario en el que nos podamos fundamentar.

En síntesis, en este apartado hemos hecho referencia al concepto general de «cultura» a partir de varios puntos de vista: desde una perspectiva etimológica; desde la Antropología, aunque de forma concisa; y desde una aproximación puramente institucional, por un lado a través de la regularización lingüística efectuada oficialmente por la RAE, y por otro lado a partir de la definición realizada por la UNESCO, organismo especializado de las Naciones Unidas y del cual España forma parte.

[7] Descartamos de las definiciones aportadas por el Diccionario las referentes a la acepción de *cultivo*, a la de *culto religioso*, que se encuentra actualmente en desuso, y a la acepción de *cultura física*, conjunto de conocimientos sobre gimnasia y deportes, y práctica de ellos, encaminados al pleno desarrollo de las facultades corporales.

II. La cultura como objeto del Derecho. Especial atención a la música.

Basta con apreciar la numerosa cantidad de conceptos del término que acabamos de estudiar para plantearnos una nueva cuestión. Recordemos que lo pretendido con el presente trabajo es ilustrar de qué modo la cultura, y en particular la música, es objeto del Derecho y, consecuentemente, de la actividad promocional de la Administración Pública. Por ello, resultaría imposible aceptar que el ordenamiento jurídico considerase como «cultura» todo el conjunto de nociones que hemos podido tratar anteriormente –ya que incluso alguna de ellas tratan al derecho como un contenido más de la propia cultura–. Por esta razón, necesitamos saber cómo el Derecho entiende el fenómeno cultural y, además, de qué manera se materializa en el conjunto de normas que conforman nuestro ordenamiento.

Tomaremos como punto de partida la distinción realizada por Jesús Prieto de Pedro (2014: 36), que interpreta dos nociones de cultura relevantes para el mundo jurídico. Así, distingue entre una cultura denominada «general» y otra llamada «colectiva» o «étnica». La primera de ellas se correspondería con «el conjunto acumulativo de bienes y de valores del espíritu creados por el hombre a través de su genuina facultad de simbolización», mientras que la segunda noción haría referencia a «sus concretas manifestaciones socio-históricas […], que expresan un modo de ser determinado de una comunidad, de un pueblo o de una nación, portadoras de un sistema cohesionado de contenidos y valores culturales».

En razón del fin que persigue nuestra investigación, dejemos de un lado la noción étnica a la que se refiere el autor y centrémonos, pues, en la noción general. A nuestro parecer entendemos, al igual que manifiesta Pedro Vives Azancot (2009: 111 y ss.), que de la misma noción «general» de la cultura pueden nacer dos materias primordiales que supondrán el desarrollo normativo de la misma: el «derecho de autor» y el «derecho del patrimonio cultural».

El derecho de autor.

El protagonismo del derecho de autor en la cultura es indudablemente significativo, por cuanto el mismo protege la creación original literaria, artística o científica. Delia Lipszyc (1993: 115) lo define de la siguiente manera:

> La rama de la ciencia jurídica que regula los derechos subjetivos del autor sobre las creaciones que presentan individualidad, resultantes de su actividad intelectual, que habitualmente son enunciadas como obras literarias, musicales, teatrales, artísticas, científicas y audiovisuales.

El derecho de autor, considerado en España como una parte fundamental de la llamada "propiedad intelectual", se encuentra regulado en el Libro I del Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (LPI)[8].

El contenido del mismo viene delimitado por su titular –el propio autor, «la persona natural que crea alguna obra literaria, artística o científica» (art. 5.1 LPI)–,

[8] La Ley de Propiedad Intelectual española regula en su Libro I el derecho de autor, siendo éste equivalente a propiedad intelectual en sentido estricto. Debemos tener en cuenta, además, la existencia de los denominados «otros derechos de propiedad intelectual», regulados en el Libro II, y que la LPI califica también de propiedad intelectual en una acepción más amplia. En el presente trabajo nos referimos únicamente al primer sentido, este es al recogido en el Libro I, pues entendemos que posee de mayor relevancia para el tema que estamos estudiando.

su objeto –la obra, «creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible» (art. 10.1 LPI)– y una serie de derechos de carácter moral y patrimonial[9].

El derecho del patrimonio cultural.

Con el fin de aproximarnos al concepto de patrimonio cultural, debemos atender primeramente a la Constitución Española de 1978 (CE), que dispone en su art. 46:

> Los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad. La ley penal sancionará los atentados contra este patrimonio.

Por su parte, la Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español (LPHE), en su artículo 1.2, especifica:

> Integran el Patrimonio Histórico Español los inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico. También forman parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques, que tengan valor artístico, histórico o antropológico.
>
> Asimismo, forman parte del Patrimonio Histórico Español los bienes que integren el Patrimonio Cultural Inmaterial, de conformidad con lo que establezca su legislación especial.

Lo primero que destaca es la cuestión terminológica. Las leyes protegen de la misma manera al patrimonio histórico, artístico y cultural, aunque su nombre se limite únicamente a Patrimonio Histórico. En consecuencia, tal y como hemos hecho, nos referiremos a este conjunto como patrimonio cultural en sentido amplio, extensión conceptual que se debe a «la voluntad del legislador de no dejar sin protección todo lo que constituya la herencia o patrimonio cultural de la Comunidad» (Padrós Reig, 2000: 292-293).

Por otro lado, las Comunidades Autónomas han dictado también sus propias leyes de patrimonio cultural. Podemos destacar así, la Ley 4/1998, de 11 de junio, del Patrimonio Cultural Valenciano, la Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía, etc.

Como ha puesto de manifiesto Prieto de Pedro (2009: 285) en otro de sus exhaustivos trabajos, una de las varias especialidades de la cultura como materia específica del Derecho se engloba dentro de los dos grandes sectores acabados de examinar.

Ciertamente, tanto en un campo como en otro existe una clarísima dualidad de intereses. El autor en este sentido define dicha dualidad como un binomio

[9] De duración ilimitada, los «derechos morales» del autor son irrenunciables e inalienables y acompañan al autor durante toda su vida y a sus herederos o causahabientes al fallecimiento de aquél. Entre ellos destaca el derecho al reconocimiento de la condición de autor de la obra, y el de exigir el respeto a la integridad y la no alteración de la misma. Por otro lado, los «derechos patrimoniales» o «de explotación», condicionados temporalmente, son aquellos derechos a través de los cuales el titular de la obra puede obtener unos beneficios económicos. Éstos pueden ser de exclusiva, pues otorgan a su titular la capacidad para autorizar o prohibir la utilización de su obra (reproducción, distribución, comunicación pública y transformación) y derechos de mera remuneración, es decir, compensación equitativa por copia privada. (vid. Bercovitz Rodríguez-Cano, 2012)

compuesto por el «interés particular e interés general inscrito en el corazón de la cultura» (Prieto de Pedro, 2009: 286).

Este juego entre intereses se refleja:

- En la propiedad intelectual por cuanto los derechos patrimoniales –interés particular– suponen, una vez transcurrido su periodo de vigencia, pasar la obra al dominio público[10], momento a partir del cual la misma puede ser utilizada por cualquier persona, de forma libre y gratuita –interés general–.

- En el patrimonio cultural en relación con las facultades plenas de *usus, fructus y abusus*[11] vinculadas al derecho de propiedad del individuo. De tal manera, el propietario de un bien integrante del patrimonio cultural[12] no puede abusar de él, pues es portador de un interés general. Así, el propietario no solo no puede destruir dicho bien, sino que además resulta obligado a cumplir con las cargas de conservación establecidas *ex lege*. En definitiva, el propietario está obligado «a respetar la función social de esa propiedad cultural, que no es sino la forma de preservar el interés general y hacer posible el derecho a la cultura de los demás ciudadanos» (Prieto de Pedro, 2009: 287).

a. La obra musical como parte de la propiedad intelectual y del patrimonio cultural.

El propósito de esta sección es el de enmarcar el fenómeno musical dentro de los sectores estudiados en el punto anterior, con la finalidad de acotar aquello que se pretende en este estudio.

Por lo que respecta a la propiedad intelectual, la obra musical se recoge como objeto del derecho de autor en el apartado b) del art. 10 LPI, incluyendo así de forma explícita la composición musical, con o sin letra. Esta fijación por el legislador supone de manera indubitada que la música sea objeto de propiedad intelectual, sin que necesite de una posible justificación[13].

Asimismo, se produce otra mención en los artículos previstos para las obras dramático-musicales, creaciones mixtas entre música y representación teatral. A priori podríamos tachar tal alusión de superflua, por cuanto las obras musicales y las dramáticas ya son por sí mismas objeto de propiedad intelectual. Sin embargo, la unión expresa de ambos objetos da lugar a un nuevo régimen específico, distinto al de sus partes por separado, lo que ha suscitado un gran número de conflictos en los últimos años (Galacho Abolafio, 2014: 161).

Más allá de estas menciones, solamente encontramos pequeñas referencias a la

[10] La LPI fija este periodo de tiempo en 70 años después de la muerte del autor. «Los derechos de explotación de la obra durarán toda la vida del autor y setenta años después de su muerte o declaración de fallecimiento» (art. 26 LPI).

[11] La concepción de la propiedad por el Derecho Romano se entendía bajo estos tres pilares fundamentales: El *usus*, que como su propio nombre indica se refería a hacer un uso de la cosa acorde a su fin; el *fructus*, que consistía en el derecho a recibir sus frutos; y el *abusus*, el derecho de disposición que alcanzaba su límite con la capacidad de destruir la propiedad.

[12] En la actualidad podemos distinguir tres tipos de sujetos titulares de patrimonio cultural: las Administraciones Públicas, las instituciones eclesiásticas (la Iglesia Católica es la principal propietaria de patrimonio cultural en todo el territorio nacional) y los particulares. (vid. Padrós Reig, 2000: 294).

[13] Justificación necesaria para, por ejemplo, perfumes o recetas de cocina.

música en artículos muy dispersos de la normativa[14]. Esta situación implica que se deba acudir a normas generales de propiedad intelectual para atender a las necesidades particulares de la obra musical. Debemos tener en cuenta que el sonido, como materia prima de la música, hace que la misma se distinga absolutamente del resto de obras protegidas por el derecho de autor. En la música, la abstracción es el rasgo más diferenciador, siendo el propio sonido el fin y no el medio para la conclusión de aquello que ha de expresarse.

Igualmente hemos de considerar la necesidad de una reproducción física de la misma, pues solo de esta manera el sonido podrá ser apreciado por el espectador. Con ello queremos decir que la partitura, siempre que exista –tengamos en cuenta géneros típicamente improvisatorios como el jazz o el flamenco–, establece simplemente el esquema escrito para el ejecutante de la obra, pero no constituye *per se* el arte musical al completo[15]. A esta conclusión también llega Antonio Galacho Abolafio (2014: 167-168), quien además compara la obra literaria con la obra musical respecto al canal utilizado por cada una de ellas:

> La diferencia, pues, entre una sinfonía de Beethoven y unos sonetos de Shakespeare, es que éstos son un reflejo del pensamiento de este escritor y las ideas existen tanto en su mente como en la del lector. Ahora bien, una sinfonía de Beethoven evidentemente reflejará la idea que este compositor tenía a la hora de componerla pero en absoluto coincidirá con la idea del oyente al escucharla y además y aquí es donde se observa un añadido fundamental, la sinfonía traerá sonidos al mundo, pues en la partitura no existen como tales. […] la idea concretada a través del lenguaje creará una imagen mucho más exacta en la mente del lector acerca de lo que se está expresando en el texto, mientras que dicha imagen en la mente del oyente jamás será predecible ni siquiera de forma aproximada.

Por otro lado, en lo que se refiere a la música como patrimonio cultural, resulta importante comentar que se trata de una cuestión compleja y poco estudiada por la doctrina española. Por suerte, en los últimos años encontramos investigaciones que constituyen un estudio precursor en dicho campo, vinculando ramas del conocimiento ya no tan dispares como la Musicología o el Derecho. En este ámbito se puede citar la labor de Reyes Marzal Raga[16], cuyas obras suponen una base teórica pionera para el estudio de la música como bien cultural.

Como punto de partida, trataremos de aproximar el concepto de «patrimonio cultural musical», que sigue siendo todavía un término no definido de manera precisa. Retomando brevemente lo expuesto en párrafos anteriores, la música –como una expresión artística incorpórea, intangible y delimitada en el tiempo– no casa con la definición de «patrimonio cultural» material establecida en la LPHE, sin perjuicio de los instrumentos musicales –mayormente sometidos al tratamiento general de bienes muebles–, partituras y otro patrimonio bibliográfico y los

[14] Arts. 10, 11, 38, 74, 83, 86, 111 LPI.

[15] La obra como bien inmaterial no se identifica con su soporte, aunque necesite del mismo para existir. Hay que distinguir pues entre la obra y su fijación material. El derecho de autor recae sobre la obra y no directamente sobre el soporte, a pesar de que la obra por sí misma sea dependiente de él. La doctrina distingue pues entre *corpus mysticum* -la obra inmaterial- y *corpus mechanicum* -el soporte- como conceptos independientes pero condicionados. (vid. Bercovitz Rodríguez-Cano, 2012)

[16] Para el presente trabajo se ha utilizado la obra Marzal Raga, 2016.

depósitos en que se encuentran –ajustados en la regulación del patrimonio documental– y los bienes inmuebles musicales, como el órgano, un caso que goza de gran especialidad[17].

Sin embargo, el propio art. 1.2 de la misma ley se refiere de forma novedosa a los bienes culturales inmateriales, remitiéndonos a la Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (LSPCI). Ésta, en su artículo 2.i) establece:

> Tendrán la consideración de bienes del patrimonio cultural inmaterial los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos, reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural, y en particular: i) manifestaciones sonoras, música y danza tradicional.

De este modo, la concreción de la música como patrimonio cultural inmaterial se encontrará condicionada a un requisito de identidad colectiva, condición que se designa como el «sentido de pertenencia apreciado por las comunidades, grupos o individuos de una determinada sociedad» (Marzal Raga, 2016: 78).

Asimismo cabe señalar la Ley 2/1998, de 12 de mayo, valenciana de la Música, única en todo el territorio nacional, que hace referencia al patrimonio musical valenciano como «aquellos bienes, actividades y entidades de carácter musical especialmente representativos de la historia y la cultura de la Comunidad Valenciana» (art. 35).

Tal y como observamos, la normativa en patrimonio cultural trata con regímenes diferenciados a la música como bien material y a la misma como bien inmaterial, de suerte que se evidencie la falta de rigor por parte del legislador. Queda así clara la necesidad de armonizar una regulación especial que atienda a las necesidades de la música como una dualidad material-inmaterial, desdoblada en dos realidades autónomas.

Partiendo de este presupuesto, concluimos con una última definición de patrimonio cultural musical español, «conjunto de bienes y manifestaciones musicales materiales e inmateriales producido por la sociedad hispana a través de su historia que contribuye a identificar y diferenciar su cultura y debe ser protegido, conservado y difundido» (Gembero Ustárroz, 2005: 142).

III. La Administración cultural.

Hasta el momento nos hemos centrado en ofrecer una visión general sobre la cultura y su reflejo en nuestro ordenamiento jurídico. Asimismo, atendiendo esencialmente a la música, hemos tratado la relevancia que la misma ostenta en los dos sectores legislativos culturales por antonomasia: el derecho de autor y el derecho del patrimonio cultural.

Posteriormente pasaremos a delimitar la actuación de los poderes públicos en el ámbito de la cultura, para ello apoyándonos en tres notas fundamentales: la intervención de la Administración y las diversas modalidades que puede presentar, su reparto territorial de competencias y, por último, su organización.

[17] A todas estas cuestiones se ha referido Marzal Raga C.R y de la Encarnación A.M. en Marzal Raga, 2016: 80-82 y 109-128, respectivamente.

a. La intervención pública en la cultura.

En las últimas décadas, el desarrollo de las políticas públicas en materia cultural ha sido sumamente importante[18], de ahí que en la actualidad la cultura sea un objeto primordial de la acción administrativa. José Bermejo Vera (2005: 285) señala que en sentido amplio, la intervención de la Administración en este ámbito responde fundamentalmente a técnicas de fomento[19] y policía[20], si bien el autor Barranco Vela (2014: 220) añade otras de carácter secundario, como la actividad de coacción[21].

Por otro lado, la Administración interviene en otros sectores culturales a razón de su inclusión entre los servicios públicos, como las bibliotecas; de su interés general de protección, como los museos; o de su vinculación con la historia de la sociedad, como en el caso de los archivos (Bermejo Vera, 2005: 286).

Nuestra Constitución dedica dos preceptos para la fundamentación de la intervención pública cultural, los artículos 44 y 46 CE. El primero de ellos, en su primer apartado, expone: «Los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho». Así, el precepto establece tal obligación como uno de los principios rectores de la política social y económica de nuestro país. Por su parte, el art. 46 CE, ya expuesto en páginas anteriores, constituye una nueva obligación de los poderes públicos de garantizar la conservación y promover el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, independientemente de su régimen jurídico y titularidad. Este precepto, junto con lo previsto parcialmente en el art. 9.2 CE[22], nos deja entrever el complejo sistema de organización de competencias que trataremos en próximos puntos.

En definitiva, estos artículos establecen una serie de obligaciones por parte de los poderes públicos, que se concretan en mandatos de «promover, tutelar, garantizar y fomentar la cultura, el acceso a ella y la conservación de los bienes que forman parte de la misma» (Barranco Vela, 2014: 214).

b. Una cuestión competencial.

Como hemos podido ver, nuestra Norma Fundamental obliga a todos los poderes públicos a intervenir en materia cultural. Este hecho hace que resulte muy importante determinar cuáles son las competencias correspondientes a cada uno de ellos.

Podemos comenzar señalando el artículo 149.2 CE, que se refiere a la cultura

---

[18] Vid. sobre esta cuestión el interesante trabajo de Joaquim Rius-Ulldemollins y Juan Arturo Rubio Arostegui (2016): *Treinta años de políticas culturales en España: Participación cultural, gobernanza territorial e industrias culturales*, Valencia: Universitat de València.

[19] Modalidad de intervención administrativa que consiste en guiar las acciones de los particulares hacia un fin de interés general mediante la entrega de diversos incentivos. Según el autor, el fomento cultural se proyecta cuando la sociedad precisa de un apoyo institucional en actividades culturales que se estén desarrollando (nuevas tendencias escénicas) o que atraviesen una época de crisis (el circo, el teatro).

[20] Como garantía de la seguridad en espectáculos o como forma de un adecuado desarrollo del sector cultural determinado (cinematografía).

[21] Actividad que se desarrolla en la exigencia de obligaciones tributarias, deber de conservación, prohibiciones, sanciones, medidas expropiatorias, etc.

[22] «Corresponde a los poderes públicos […] facilitar la participación de todos los ciudadanos en la vida política, económica, cultural y social».

como un supuesto de concurrencia competencial entre el Estado y las Comunidades Autónomas. El precepto supone de tal modo que ambos Entes puedan desarrollar al mismo tiempo el mismo tipo de funciones:

> Sin perjuicio de las competencias que podrán asumir las Comunidades Autónomas, el Estado considerará el servicio de la cultura como deber y atribución esencial y facilitará la comunicación cultural entre las Comunidades Autónomas, de acuerdo con ellas.

Sin embargo, hemos de tener en cuenta las numerosas materias que pueden englobarse dentro de un campo tan amplio como el de la cultura, de forma tal que el precepto quede fijado como una competencia *lato sensu*.

Así, observamos otra serie de artículos que atribuyen competencias exclusivas al Estado (art. 149.1.28 CE: «defensa del patrimonio cultural, artístico y monumental español contra la exportación y la expoliación») y, de otra parte, exclusivas a las Comunidades Autónomas (art. 148.1.15: «Museos, bibliotecas y conservatorios de música de interés para la Comunidad Autónoma» y art. 148.1.17 CE: «El fomento de la cultura, de la investigación y, en su caso, de la enseñanza de la lengua de la Comunidad Autónoma»).

Además, hemos de examinar la íntima conexión que presenta la cultura con otras materias sujetas a diferentes regímenes competenciales (Carrillo López, 2005: 85-86), a saber:

> La educación (art. 27 CE), el régimen de los medios de comunicación (art. 20 CE), la libertad de creación cultural (arts. 44 y 20.1.b CE), […] la investigación (arts. 44.2 CE). A los cuales, se puede añadir también de forma colateral el ocio (art. 43.3 CE) y el turismo (art. 148.1.18 CE). En todos ellos, se pone de manifiesto la diversidad de contenidos que la materia cultura puede adoptar, hasta el punto, incluso, de legitimar posiciones que niegan la viabilidad o el sentido de un departamento de cultura de ámbito estatal, cuando en todas estas materias competenciales las Comunidades Autónomas disponen de un poder normativo. A este respecto, el papel de la Administración central del Estado queda ubicado en una función de coordinación.

A toda esta problemática se ha referido también el Tribunal Constitucional cuando afirma la existencia de

> un impreciso deslinde competencial en esta materia de «cultura», donde la terminología utilizada en el bloque constitucional está impregnada de la amplitud y generalidad propia de este término, derivada de las consiguientes imprecisiones conceptuales y dificultades prácticas para establecer ámbitos competenciales excluyentes (STC 84/1983, de 24 de octubre).

Partiendo de esta situación, nos detendremos de nuevo en las técnicas elementales de intervención administrativa en la cultura –fomento y policía– y en los dos sectores base de la presente investigación –patrimonio cultural y propiedad intelectual–.

Por lo que respecta a las técnicas administrativas, Bermejo Vera (2005: 295) nos confirma la concurrencia competencial existente en la actuación de fomento, pues la misma puede provenir tanto del Estado como de las Comunidades Autónomas:

> Así, podrá el Estado actuar en aquellos supuestos en los que resulte insuficiente o inadecuada la actuación de las Administraciones autonómicas para la

consecución de los fines perseguidos, así como para lograr una adecuada comunicación cultural entre las distintas Comunidades.

Contrario a lo esperado, dicha afirmación no parece tan clara en el caso de la actividad de policía en espectáculos culturales, pues como bien señala el autor, la misma carece de pronunciamiento competencial expreso[23] (Bermejo Vera, 2005: 297 y ss.).

Por otra parte, analicemos la distribución de competencias sobre el régimen de protección del patrimonio cultural y, seguidamente, de la propiedad intelectual. Con respecto al patrimonio cultural, la LPHE, en su art. 6.1.a), confiere a las Comunidades Autónomas la aplicación del régimen jurídico de protección de los bienes culturales («A los efectos de la presente Ley se entenderá como Organismos competentes para su ejecución los que en cada Comunidad Autónoma tengan a su cargo la protección del patrimonio histórico»), a excepción de lo señalado en el art. 149.1.28 CE –anteriormente tratado– como materia exclusiva estatal. Asimismo, la propia Ley atribuye otras competencias al Estado, como las previstas en los arts. 2.2 («la adopción de las medidas necesarias para facilitar su colaboración con los restantes poderes públicos»), 2.3 («la difusión internacional del conocimiento de los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español, la recuperación de tales bienes cuando hubiesen sido ilícitamente exportados y el intercambio de información cultural, técnica y científica con los demás Estados y con los Organismos internacionales»), 12 y 13 («la creación de un Registro General de bienes declarados de interés cultural»), entre otras (Barrero Rodríguez, 2009: 291 y ss.).

En cuanto a la propiedad intelectual, el art. 149.1.9 CE reconoce al Estado competencia exclusiva para legislar sobre la misma y la propiedad industrial. Como se puede apreciar, el precepto no reserva la ejecución de dicha normativa, de ahí que «las Administraciones autonómicas puedan desarrollar funciones ejecutivas y administrativas en la materia» (Bustillo Bolado, 2009: 373).

Finalizando con el presente apartado, no debemos olvidar las competencias atribuidas a las Entidades locales[24], previstas en la Ley 7/1985, de 2 de abril, Reguladora de las Bases del Régimen Local (LRBRL). Ésta, en su artículo 7, las clasifica en competencias propias atribuidas por la Ley y en competencias atribuidas por delegación. De esta forma, «las competencias propias se ejercen en régimen de autonomía y bajo la propia responsabilidad, atendiendo a la debida programación y ejecución con las demás Administraciones públicas», mientras que las competencias delegadas «se ejercen en los términos establecidos en la disposición o en el acuerdo de delegación, según corresponda, y podrán establecer técnicas de dirección y control de oportunidad y eficiencia».

Por su parte, el art. 25 de la misma Ley recoge las competencias fijadas para los Municipios. En su apartado 2.m) se establece: «El Municipio ejercerá, en todo caso, competencias en los términos de la legislación del Estado y de las Comunidades Autónomas en las siguientes materias: Actividades o instalaciones culturales y deportivas; ocupación del tiempo libre; turismo». En cuanto a los entes provinciales e insulares, únicamente podrán ostentar competencias en aquellas materias que les

[23] Así, la actividad de policía cultural ha sido tradicionalmente objeto de regulación reglamentaria, hecho que causaría cierta polémica doctrinal y judicial.

[24] Municipios, Provincias (a través de las diputaciones) y las Islas (a través de los cabildos y consejos insulares, equivalentes a las diputaciones en territorio insular).

deleguen el Estado o las Comunidades Autónomas, siempre que velen por los intereses peculiares de la Provincia o Isla, en su caso.

Nos referimos a lo previsto en el art. 36.1 LBRL: «Son competencias propias de la Diputación las que les atribuyan, en este concepto, las Leyes del Estado y de las Comunidades Autónomas…».

Tal y como observamos, esta distribución de competencias refleja de forma clara una realidad: la manifestación cultural es inherente a todo grupo social y en todos los niveles posibles, de ahí que nuestro ordenamiento jurídico extienda casi hasta el límite las competencias territoriales en dicho ámbito.

c. Organización institucional.

Una vez hemos visto las posibles actuaciones administrativas en materia cultural, así como el reparto de competencias entre el Estado, las Comunidades Autónomas y las Entidades locales, es necesario tratar su organización institucional para poder así comprender la tesis del presente trabajo. De esta manera, trataremos más exhaustivamente aquellos organismos que, de una forma u otra, se encuentren mayormente relacionados con el fenómeno musical[25].

A nivel estatal, nos encontramos con el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Real Decreto 1823/2011, de 21 de diciembre), que se subdivide en dos Secretarías de Estado y un Consejo Superior del mismo rango: la Secretaría de Estado de Educación, Formación Profesional y Universidades; la Secretaría de Estado de Cultura, y el Consejo Superior de Deportes. Dejando a un lado este último, las diferentes modalidades que puede presentar la música se hallan recogidas básicamente en la Secretaría de Estado de Cultura[26].

A su vez, la misma se estructura en:

- Dos Direcciones Generales: La Dirección General de Política e Industrias Culturales y del Libro, y la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas, entre las cuales encontramos diferentes Subdirecciones Generales. Es cierto que, aunque alguna de ellas pueda relacionarse con la música[27], su indirecta vinculación con la misma imposibilita que sean objeto de este estudio.

- Seis organismos adscritos: El Museo del Prado, la Biblioteca Nacional, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), la Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos de Cultura y, por último, el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), al que vamos a referirnos a continuación.

---

[25] Para ello tomaremos como base: Gobierno de España, 2015.

[26] A excepción del Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas (CSEA), órgano consultivo del Estado y dependiente de la Secretaría de Estado de Educación, Formación Profesional y Universidades, que desarrolla labores de asesoramiento y de elaboración de propuestas al Gobierno de España en relación con los distintos aspectos de las enseñanzas artísticas, incluidas las enseñanzas elementales, profesionales y superiores de Música. Vid. sitio web oficial CSEA (http://www.mecd.gob.es/ministerio-mecd/organizacion/organismos/colegiados-asesoramiento-participacion/cseartisticas/inicio.html. Fecha de consulta: 17.05.2016).

[27] Véase como ejemplo la Subdirección General de Propiedad Intelectual, la de Protección del Patrimonio Histórico, la de los Archivos Estatales, etc.

El INAEM es un organismo administrativo autónomo actualmente regulado por el Real Decreto 2491/1996, de 5 de diciembre. Los fines propios del Instituto están delimitados en su artículo 2, entre los que destacan la promoción, protección y difusión de las artes escénicas y de la música en cualquiera de sus manifestaciones, y su proyección en el exterior. Asimismo lleva a cabo la gestión de aquellos centros dependientes de él: en el ámbito musical destacan el Auditorio Nacional de Música, el Centro de Documentación de Música y Danza, el Centro Nacional de Difusión Musical, la Joven Orquesta Nacional de España y la Orquesta y Coro Nacionales de España.

Por último debemos hacer referencia a una institución de ámbito estatal que, relacionada administrativamente con el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, supone un centro de actividad cultural realmente importante. Hablamos del Instituto de España, organismo que integra, entre otras, a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF)

Inaugurada oficialmente en 1752 durante el reinado de Fernando VI (Sánchez Cantón, 1952: 308), la RABASF (Real Decreto 542/2004, de 13 de abril) tiene el objeto de «fomentar la creatividad artística, así como el estudio, difusión y protección de las artes y del patrimonio cultural, muy particularmente de la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y las nuevas artes de la imagen»[28].

A nivel autonómico, Prieto de Pedro nos señala que «al igual que la Administración del Estado, […] estas estructuras administrativas ofrecen una gran heterogeneidad de fórmulas» (2009: 274). De este modo, algunas Comunidades Autónomas organizan su Administración cultural en un único Departamento, mientras que otras implantan modelos de Consejerías mixtas. Citamos como ejemplo a la Comunidad Valenciana, que, siguiendo este último modelo, agrupa la Cultura a otras tres materias: Educación, Investigación y Deporte[29].

Por su parte, las Comunidades Autónomas también llevan a cabo políticas culturales relacionadas con el fenómeno musical. Así, en la Comunidad Valenciana destaca la creación de «CulturArts» (Decreto 141/2014, de 5 de septiembre, del Consell), una entidad de derecho público dependiente de la *Conselleria d'Educació, Cultura i Esport*, que tiene como finalidad:

> El desarrollo y la ejecución de la política cultural de la Generalitat en cuanto concierne al conocimiento, tutela, fomento, recuperación, conservación, restauración, estudio, investigación, promoción y difusión de las artes escénicas, musicales, y plásticas en todas sus variedades y los museos en particular, del patrimonio sonoro, audiovisual y de la cinematografía, así como de la documentación específica que hayan ido generando estas artes a lo largo de los siglos, y, en general, de todos los bienes culturales integrantes del patrimonio cultural, dando relevancia al valenciano, con especial dedicación a la recuperación conservación, restauración, catalogación y difusión del patrimonio artístico en estas materias (art. 2.1).

La entidad, a su vez, está estructurada en distintas Subdirecciones, entre las que se encuentra la Subdirección General de Música de CulturArts, encargada de:

---

[28] Artículo 1, R.D 542/2004 por el que se aprueban los Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

[29] Denominación oficial: *Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport*.

La protección y difusión del patrimonio musical valenciano, de la promoción de la música y los profesionales valencianos en las distintas localidades de la Comunidad Valenciana, de la gestión de unidades artísticas (Joven Orquesta de la Generalitat Valenciana y Coro de la Generalitat Valenciana), del estímulo de la composición y creación de nueva música, de la promoción del asociacionismo musical y de la proyección de la cultura musical más allá de la Comunidad Valenciana.

Para finalizar, destacaremos tres organismos relevantes para la música en el ámbito territorial autonómico valenciano[30]:

- Citamos, de un lado, al Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunitat Valenciana ISEACV (Ley 8/2007, de 2 de marzo, de la Generalitat), cuya misión principal es la fomentar y desarrollar la autonomía académica, de organización y de gestión a los centros superiores de enseñanzas artísticas –como los conservatorios superiores de música-.

- De otro lado, a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en especial la Sección de Música, institución consultiva de la Comunidad Valenciana que tiene como objeto el «fomento de las Bellas Artes en todas sus ramas y expresiones, promoviendo, estimulando y contribuyendo a su enseñanza, ejercicio y difusión, y también velando por la conservación y enriquecimiento del patrimonio histórico, natural y cultural de España y, en particular, de la Comunidad Valenciana»[31].

- Por último, al *Consell Valencià de Cultura*, (Decreto 202/1998, de 15 de diciembre, del Gobierno Valenciano), institución pública «consultiva y asesora en materias específicas que afecten a la cultura de la Comunidad Valenciana» (art. 6). Se divide en cinco Comisiones, incluida la Comisión de las Artes, encargada de «estudiar y promover todo lo relacionado con las artes plásticas, escénicas y musicales contemporáneas» (art. 37).

PARTE II

I. La música y la actividad administrativa de fomento.

Llegados a este punto, procederemos a enumerar de forma sistemática las diferentes técnicas de fomento administrativo y su aplicación en el fenómeno musical. Para ello nos basaremos en la clasificación efectuada por Juan Alfonso Santamaría Pastor (2015: 375-394), que divide dichas técnicas en «medios honoríficos», «medios jurídicos» y «medios económicos».

- Medios honoríficos: Son modalidades de acción premial que se materializan con la concesión de títulos nobiliarios, de condecoraciones civiles y militares y de premios. Todas estas poseen una relevancia e impacto social innegables, pero, como asegura el autor, su clasificación como medidas de fomento es altamente discutible. Con todo, los premios como forma de apoyo institucional a artistas y

[30] No ampliaremos más allá, pues entendemos que la organización institucional cultural en ámbito local es infinitamente extensa.

[31] Artículo 3, Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

creadores en España es notable (Real Instituto Elcano, 2004: 33), de tal forma que nos podamos referir más especialmente a los tres Premios Nacionales de Música, convocados anualmente por el INAEM, a las Medallas al mérito en las Bellas Artes, concedidas por el mismo Instituto a aquellas personas o instituciones que destaquen en los campos dramático, musical, coreográfico, de interpretación, etc. o, en términos subestatales, a los «Premios Iturbi» del Concurso Internacional de Piano de Valencia, convocados por su Diputación Provincial.

- Medios jurídicos: Constituyen «un conjunto de medidas de apoyo a la iniciativa privada consistentes en el otorgamiento singularizado a determinadas personas o empresas de específicas situaciones de privilegio». Fueron utilizados durante los siglos XVIII y XIX, y establecían, por ejemplo, situaciones de monopolio o restricción de competencia. En la actualidad no ofrece ningún interés, hallándose en un estado completo de obsolescencia.

- Medios económicos: Este último bloque de medios de fomento puede clasificarse, a su vez, en medios reales, fiscales, crediticios y económicos en sentido estricto. Analicemos cada uno de ellos:

  - Medios reales:

Consisten en la puesta a disposición del beneficiario de bienes de titularidad pública –ya sean estos demaniales o patrimoniales–. Alejadas hoy en día de la actividad administrativa de fomento, se emplearon para propiciar actividades tendentes a la creación de riqueza. Actualmente este tipo de medios pertenecen al campo de la actividad administrativa de ordenación, por cuanto se protegen bienes con valores colectivos mediante la correcta ordenación de su aprovechamiento.

  - Medios fiscales:

Son aquellas medidas que integran el establecimiento de «exenciones o desgravaciones tributarias, arancelarias o de regímenes excepcionales de favor en la regulación de determinados impuestos». Gozan de una larga tradición y tienen gran relevancia en el panorama artístico y cultural. Aunque no previstos únicamente para la música, cabe señalar a modo de ejemplo, las rentas percibidas de «premios literarios, artísticos o científicos relevantes», exentas del Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas (art. 7.l Ley 35/2006, de 28 de noviembre, del Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas); o la Ley 49/2002 de Régimen Fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo, que tiene como objeto el fomento de iniciativas de mecenazgo –incluido el cultural– y la promoción de la sociedad civil en la defensa del patrimonio artístico.

Es evidente que su clasificación como técnica administrativa sea conceptualmente discutida, pues en general se trata de medidas de política económica concretadas vía legislativa. En este sentido podemos hacer referencia a la LPHE, en cuyo art. 68 se establece el llamado «1% cultural». Así, la ley obliga a destinar al menos el 1% del presupuesto de toda obra pública financiada

total o parcialmente por el Estado, «a financiar trabajos de conservación o enriquecimiento del Patrimonio Histórico Español o de fomento de la creatividad artística»[32].

- Medios crediticios:

Reducidas en la actualidad, son técnicas que constituyen «el establecimiento de líneas privilegiadas de crédito […] o de medios alternativos de financiación». No gozan de relevancia en el marco artístico-cultural, pues se observan sobre todo en el ámbito de la pequeña y mediana empresa.

- Medios económicos *sensu stricto*:

Consisten en transferencias de aportación de capital. Este tipo de medios han quedado reducidos a la figura de la subvención, cuya definición, establecida por la Ley 38/2003, de 17 de noviembre, General de Subvenciones, es: «donación dineraria de carácter modal destinada a promover fines o actividades de interés público». De esta manera, el ente administrativo lleva a cabo un otorgamiento directo o indirecto de recursos monetarios para la consecución de una tarea u objetivo considerados de interés general. Son los supuestos más numerosos, presentes para multitud de actividades y promovidos por toda clase de Administraciones. En el ámbito musical podemos nombrar infinidad de ellos: ayudas para la creación de auditorios, producción musical, becas de perfeccionamiento y estudio, organización de manifestaciones musicales de relevancia en el territorio español[33], edición discográfica, compra de instrumentos musicales, etc.

Conclusiones.

Retomando el propósito planteado al comienzo de este estudio, ahora es posible afirmar que la música como expresión cultural necesita de una protección por el momento inexistente. A pesar del profundo alcance que manifiesta en nuestro ordenamiento jurídico la materia cultural –prevista en la legislación sobre propiedad intelectual y patrimonio histórico-artístico; presente también en la intervención administrativa, así como en la distribución de competencias, e institucionalizada en los numerosos organismos públicos de carácter cultural–, existe la imperiosa necesidad de una regulación normativa que asegure la realidad tangible e intangible de la música, garantizando de este modo su completa protección.

De otro lado, hemos observado que la acción administrativa de fomento en el ámbito musical se concreta fundamentalmente en modalidades premiales –discutibles por su implicación promocional– y en medios fiscales y de subvención, la técnica más extendida en este contexto. Así, los resultados de este estudio sugieren una serie de nuevas cuestiones de investigación, dedicadas a la sistematización de aquellas medidas promocionales que vinculen, por una parte, a

[32] Si bien en los últimos años se ha aplicado exclusivamente a la rehabilitación del patrimonio cultural, y no tanto al fomento de la creatividad artística (Real Instituto Elcano, 2004: 34).

[33] Orden del Ministerio de Cultura de 22 de febrero de 1988, por la que se establece la normativa de ayuda a la Música y a la Danza.

todos los poderes públicos y, por otra, a la ciudadanía como creadora del fenómeno musical en toda su extensión.

Bibliografía:

Barranco Vela, Rafael (2014): «El ámbito jurídico-administrativo del Derecho de la Cultura: una reflexión sobre la intervención de la administración pública en el ámbito cultural», en Balaguer Callejón, Francisco y otros (2014): *Libro homenaje al profesor Rafael Barranco Vela*, Madrid: Thomson Reuters-Civitas.

Barrero Rodríguez, Concepción (2009): «Lección 27. El patrimonio histórico-artístico», en Cano Campos, Tomás y otros (2009): *Lecciones y Materiales para el estudio del Derecho Administrativo (vol. II, tomo VIII)*, Madrid: Iustel

Bercovitz Rodríguez-Cano, Rodrigo (2012): *Manual de propiedad intelectual* (5ª ed.), Valencia: Tirant lo Blanch.

Bermejo Vera, José (2005). *Derecho administrativo: Parte especial*, Madrid: Civitas, Madrid.

Bustillo Bolado, Roberto (2009): «Lección 30. La propiedad intelectual», en Cano Campos, Tomás y otros (2009): *Lecciones y Materiales para el estudio del Derecho Administrativo (vol. II, tomo VIII)*, Madrid: Iustel.

Carrillo López, Marc (2005): «Notas sobre cultura y Estado autonómico», en Ruiz-Rico Ruiz, Gerardo y otros (2005): *Constitución y Cultura. Retos del Derecho Constitucional en el siglo XXI*, Valencia: Tirant lo Blanch.

Coromines, Joan y Pascual, José Antonio (1980): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (1a ed.), Madrid: Gredos.

Gembero Ustárroz, María (2005): «El patrimonio musical español y su gestión», *Revista de Musicología*, XXVIII, 1.

Galacho Abolafio, Antonio Francisco (2014): *La obra derivada musical: Entre el plagio y los derechos de autor* (1ª ed.), Cizur Menor (Navarra): Aranzadi.

Gobierno de España (2015); Organigrama del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte,http://www.mecd.gob.es/dms/mecd/ministerio-mecd/organizacion/organigrama/organigrama.pdf, [última consulta: 17 de mayo de 2016].

Lipszyc, Delia (1993): *Derecho de autor y derechos conexos*, Buenos Aires: UNESCO.

Maraña, Maider (2010): *Cultura y Desarrollo. Evolución y perspectivas*, Bilbao: UNESCO Etxea.

Marzal Raga, Reyes Consuelo (2016): *El valor cultural de la música. Punto de partida para el estudio del patrimonio musical*, Cizur Menor (Navarra):

Aranzadi.

Padrós Reig, Carlos (2000): *Derecho y cultura: Prontuario elemental para estudiantes de humanidades*, Barcelona: Atelier.

Prieto de Pedro, Jesús (2004): *Cultura, culturas y constitución* (3ª ed.), Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

— (2009): «Lección 26. El Derecho de la Cultura», en Cano Campos, Tomás y otros (2009): *Lecciones y Materiales para el estudio del Derecho Administrativo (vol. II, tomo VIII)*, Madrid: Iustel.

Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos (2004): *La política cultural en España*, Madrid.

Sánchez Cantón, Francisco Javier (1952): *Los antecedentes, la fundación y la historia de la Real Academia de Bellas Artes*, Madrid: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Santamaría Pastor, Juan Alfonso (2015): *Principios de Derecho Administrativo General*, Madrid: Iustel.

Vaquer Caballería, Marcos (1998): *Estado y cultura: La función cultural de los poderes públicos en la constitución española*, Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces.

Vives Azancot, Pedro Antonio (2009): *Glosario "crítico" de gestión cultural*. Granada: Comares.

Diferencias del aprendizaje musical entre un niño y un adulto

Andrea Sala Vicedo

Resumen

El trabajo que presentamos a continuación pretende establecer diferencias entre el proceso de aprendizaje de un niño y un adulto, enfocado más concretamente a la formación de un instrumento musical. A su vez, busca estudiar los casos más específicos de personas que iniciaron sus enseñanzas musicales con una edad adulta, cuáles fueron los motivos que les llevaron a hacerlo y qué aspectos son los más costosos de realizar para ellos ya que cada vez son más adultos los que comienzan sus estudios musicales. Para ello se realizaron entrevistas a profesores cualificados musicalmente, así como encuestas a un amplio grupo de alumnos a partir de 7 años.

Desarrollamos una investigación empírica donde la metodología cualitativa y cuantitativa y de trabajo de campo nos acercaron a los objetivos propuestos. Tras realizar el estudio concluimos que son muchos los factores que determinan las diferencias entre alumnos niños y adultos.

Palabras clave: enseñanza musical; adulto; niño; profesores; música; mente; psicología; neurología; capacidad; aprendizaje

Resum

El treball que presentem a continuación pretén establir diferències entre el procés d'aprenentatge d'un xiquet i un adult, enfocat més concretament a la formació d'un instrument musical. Tanmateix, busca estudiar els casos més específics de persones que iniciaren el seu aprenentatge musical amb una edat adulta, quins fóren els motius que els van dur a fer-ho i els aspectos més durs de realitzar per a ells ja que cada vegada són més adults els que comencen els estudis musicals. Per això es fèren entrevistes a professors qualificats musicalment, así com enquestes a un ampli grup d'alumnes a partir de 7 anys.

Desenvolupàrem una investigación empírica on la metodología qualitativa i quantitativa i de treball de camp ens va apropar als objectius proposats. Després de realitzar l'estudi, vam concloure que son molts els factors que determinen les diferències entre alumnes xiquets i adults.

Paraules clau: ensenyança musical; adult; xiquet; professors; música; ment; psicología; neurología; capacitat; aprenentatge

Abstract

The current project seeks to establish the differences between the learning process of a child and an adult, focused on musical training. Additionally seeks to study more concrete cases of people who started their musical training as adults, their reasons to do so and which aspects are the hardest to achieve as nowadays there are more and more adults who start their musical training. To do so, interviews to qualified musical teachers were carried out and also surveys to a wide range of students from 7 years old were held.

We developed an empirical research where qualitative and quantitative methodology and also field work led us to the proposed goals. After finishing this study we come to the conclusion that there are many factors that determine the differences between adults and child students.

Key words: musical training, adult, child, teachers, music, mind, psicology, neurology, ability, learning

Introducción

Normalmente las programaciones que realizan los profesores van enfocadas a un alumnado joven y por ello encuentran dificultades aplicando la misma programación a niños y adultos. En mi caso, con tan sólo dos años de docencia, he tenido que adaptar mi lenguaje y la programación según las necesidades de cada alumno para poder alcanzar los mismos objetivos con cada uno de ellos y de aquí nace mi curiosidad de saber e indagar sobre este tema.

Para nuestra investigación, partimos de intérpretes como Susan Levitin y Doug Hanvey, profesores que adaptan su metodología dependiendo de la edad que tiene el alumno. Atendiendo más a un estudio sociológico-musical que a uno pedagógico-musical, (ya que vamos a estudiar grupos de personas que se encuentran en diferentes etapas de su vida), empleamos el método empírico en nuestro trabajo, puesto que se partió de estudios que necesitaban ser verificados o contrastados mediante la experiencia, a través de observaciones o experimentaciones percibidas. Pero también se trata de un estudio pedagógico, ya que hablamos sobre el aprendizaje, pero a lo largo del estudio diferenciaremos entre enseñanza pedagógica (enfocada a niños) y andragógica (enfocada a adultos).

Para realizar nuestro estudio, nos apoyamos en una parte científica, porque hablamos sobre las zonas que intervienen en el cerebro y vimos hasta qué punto interviene psicológicamente el aprendizaje. Realizamos una serie de entrevistas a profesionales de estas materias, centrándonos en niños y adultos para poder distinguir sus capacidades de aprendizaje.

Antecedentes de la investigación

Durante muchos años, se creía que el aprendizaje era algo exclusivo para personas en estado de desarrollo, pero ahora sabemos que la edad adulta es un periodo de rápido crecimiento cognoscitivo. Esto quiere decir que la forma de aprendizaje se basa en la relación de diferentes aspectos/situaciones registradas en la memoria, que se fusionan para crear un nuevo conocimiento. Además el adulto posee la potencialidad de desarrollar vías de pensamiento avanzadas con más capacidad dialéctica. A pesar de todo esto, no parece razonable usar los mismos procedimientos de la enseñanza infantil en adultos, pues hay determinadas sanciones y recompensas que en ningún momento se nos pasa por la cabeza aplicarlas con los mayores y

a la inversa. Así, se ha tratado de individualizar la educación del adulto y distinguirla de la de un niño.

Reischmann (2004: 2) nos señalaba que el primer uso del término andragogía lo encontramos con Kapp, que describe la necesidad de aprender durante toda la vida, desde la primera infancia hasta la edad adulta. Además argumenta que la educación, la auto-reflexión y el carácter de la educación, constituyen el primer valor de la vida humana.

Así pues, tanto la pedagogía (niños y adolescentes) como la andragogía (adultos) se fundamentan en principios diferentes. El método de enseñar a un niño/adolescente, tiene lugar de forma planificada y organizada. Estos métodos se aplican hasta que lo que se enseña queda fijo en la conducta rutinaria de los estudiantes. De otra forma, la andragogía se caracteriza por tener una respuesta determinada e independiente del nivel de crecimiento cognitivo, ya que el adulto tiene la capacidad de usar el pensamiento de forma lógica y esto le permite aprender conceptos, conocimientos o experiencias de forma razonada. En el acto andragógico se interactúa con autonomía, sin presiones y disponiendo de facilidad para adquirir conocimientos, habilidades y destrezas para lograr objetivos y metas, sin ser una obligación y de forma voluntaria. Esto hace que se aleje mucho del acto pedagógico, dirigido a jóvenes.

En el proceso de aprendizaje, el profesor debe tener presente que los niños captan la información a distintos ritmos y están determinados por sus diferentes niveles de madurez. En un aprendizaje dirigido por el profesor, el estudiante participa en el proceso educativo con el cúmulo de conocimientos que ya tiene. En función del curso en el que se encuentre el alumnado, el profesor deberá planificar los contenidos de los programas de estudio.

Con los adultos, el aprendizaje consiste en procesar información variada. Aprenden por comprensión, lo que significa que primero debe entender lo que se le está explicando y después memoriza, por lo que el proceso con respecto a los niños, se realiza de forma inversa. El adulto necesita formarse de forma inmediata para la realización del ejercicio. Para ello, el profesor pondrá a disponibilidad del estudiante las distintas herramientas para que éste pueda ser orientado y lograr el aprendizaje deseado.

Susan Levitin y Doug Hanvey son dos profesores especializados en impartir clases a adultos y que a su vez nos explican cómo han realizado un enfoque diferente de sus clases dependiendo de a quien iban dirigidas. Levitin (2016) afirma haber tenido más estudiantes adultos que niños. La mayoría de los adultos ya había tocado un instrumento alguna vez, pero por diferentes motivos se habían visto obligados a dejarlo. Otros, comienzan sus estudios buscando distraerse de sus profesiones o simplemente quieren poder tocar con sus hijos, que ya son estudiantes de música.

Levitin señala que trabajar con adultos requiere un enfoque diferente. Con los adolescentes, establece un plan de estudios que requiere cierto compromiso de tiempo, es decir, una preparación de la técnica básica del instrumento, extractos orquestales, preparación de recitales, concursos, etc. Además sostiene que para llevar a cabo todo esto, la relación existente entre profesor y alumno es muy formal. En cambio, la conexión que se establece entre profesor y alumno adulto es diferente. Las metas que marca con los adultos van en función del interés que tengan y el tiempo disponible para Hanvey (2015), en su blog personal, afirma que junto con su experiencia de intérprete y su enseñanza, ha llegado a obtener una comprensión más profunda de por qué se tarda tanto en aprender a tocar un instrumento. Es un profesor que considera tener especial cariño por los estudiantes adultos porque dice que siempre aprendemos algo nuevo de nosotros mismos independientemente del lugar que ocupemos, sea el de profesor o el de alumno y cree que el alumno adulto hace un gran esfuerzo por aprender a tocar un instrumento. Afirma que es de admirar coordinar en los

adultos las muchas habilidades involucradas - las habilidades motoras, las habilidades de lectura, habilidades de oído, habilidades de la memoria, las habilidades rítmicas, etc.

Hanvey manifiesta que los adultos a diferencia de los niños, que no tienen opción de elegir sobre el estudio, si los adultos no contemplan un progreso constante, lo dejan. Por ello necesitan especial orientación en la comprensión de la importancia de la práctica regular y cómo realizarla con eficacia. La creación de oportunidades sociales para los estudiantes adultos también es importante para evitar el aislamiento que sienten.

Por todo esto, es conveniente que el profesor se especialice a la hora de formar musicalmente a un adulto, conocer sus objetivos de aprendizaje y los intereses musicales. Los adultos, en mayor medida que los niños, tienen la necesidad de conocer los nuevos conceptos que están adquiriendo. Y para llevar todo esto a la práctica, las primeras lecciones son muy determinantes, tanto para el estudiante como para el profesor. En estas primeras clases, se deberá trabajar para conseguir de forma rápida y eficiente las metas que se marcan, corregir las debilidades y potenciar los puntos fuertes.

Marco teórico

- **Diferencias generales entre niños y adultos**

En su estudio Benjamin y otros (2014) compararon 15 niños con formación musical de 9 a 12 años con 15 niños sin tales conocimientos musicales y de la misma edad. También compararon de forma parecida a 15 adultos que eran músicos profesionales en activo con 15 que no lo eran. Ambos grupos de control carecían de formación musical más allá de los conocimientos genéricos habituales adquiridos en la escuela.

Los resultados de esta investigación hecha en niños y adultos, revelan que aprender a tocar un instrumento musical nos vuelve más inteligentes. Concretamente, el estudio afirma una posible conexión biológica entre una formación musical recibida a edad temprana y una mejor capacidad de ejercer funciones cerebrales ejecutivas en la infancia y en la adultez. Así pues la asignatura de música en los colegios, o las actividades musicales extraescolares, probablemente sean para la mente como el deporte para el cuerpo.

Por otro lado, los adultos se enfrentan a una serie de inconvenientes en música. Generalmente son cuestiones físicas, como los músculos, tendones y articulaciones, que actúan de forma muy rígida no dejando paso a la relajación y se suelen tener que recurrir a terapias posturales especiales para poder practicar de forma cómoda. Además el profesorado suele necesitar más tiempo para explicar a un adulto cómo tocar un instrumento, hecho que se ve dificultado aún más porque este grupo de personas, usualmente tienen muchas tareas y/o cargos en el trabajo que desempeñar. Hecho que impide encontrar tiempo de práctica del instrumento. También existen factores provocados por el mismo adulto, y es que el aprendizaje se ve obstaculizado muchas veces por su propia exigencia, pues quieren ver resultados de forma muy rápida y cuando algo les toma más tiempo del que ellos se marcan, pueden llegar a sentirse desmotivados.

No obstante, los adultos también muestran ventajas con respecto a los niños, pues la madurez, independencia, su capacidad de razonar, autodidacta y autosuficiente son cualidades con las que los niños no cuentan por cuestiones de desarrollo. El adulto ha terminado un proceso que el niño está forjando.

- **Diferencias neuropsicológicas**

La psicóloga Andrea Vera de Psycoment, en nuestra entrevista personal, afirmaba que desde un punto de vista neurocientífico, el aprendizaje se define como «cualquier variación en las redes sinápticas que produzcan cambios en el comportamiento o en el pensamiento». En la etapa de la vida que mayor producción sináptica hay es en la infancia, entre los 3 y los 10 años, por lo que el incentivar a los niños a ambientes que les enriquezcan, favorecerá el desarrollo cognitivo de los mismos.

A su vez afirma que toda la información que entra en nuestro cerebro a través de los sentidos es incorporada a una red neuronal ya existente o bien se crea una nueva, formando modelos o bloques de información que inmediatamente se relacionan con otras redes. Para que pueda darse el aprendizaje tienen que darse tres procesos cerebrales: la atención, la motivación y la memoria.

Así pues, podemos hablar de dos tipos de aprendizajes:

- Aprendizaje implícito o emocional: producido de forma inconsciente, alojado en la memoria a largo plazo y complicado de modificar. Requiere muy poco gasto energético y en él se encuentran los estímulos beneficiosos o peligrosos para la supervivencia. Por ejemplo, un perro nos muerde y sin querer, seremos capaces de recordar cómo ocurrió, incluso generalizar a la idea de que «todos los perros son peligrosos».
- Aprendizaje explícito o cognitivo-ejecutivo: aprendizaje voluntario, difícil de retener y exige esfuerzo y gasto energético. Ej. Cuando memorizamos una información para un examen.

Esta psicóloga nos señalaba que existen estudios que han puesto de manifiesto que los niños usan una parte del cerebro llamada área motora profunda. Esta área es responsable de los procesos que no son conscientemente pensados. Por ejemplo, para los niños el proceso de aprendizaje de una lengua es casi intuitivo, en cambio el proceso en los adultos se da en una parte más activa del cerebro, lo que significa que ellos crean más conciencia sobre el lenguaje y el aprendizaje.

Por otro lado, análisis entre músicos y no músicos han demostrado que la parte anterior del cuerpo calloso es más grande en músicos que comienzan sobre todo entre 7-8 años. Además, éstos sacan mejores notas en otras áreas como las ciencias y por ello la música podría desempeñar un papel fundamental en la inteligencia (Benjamín, 2014: 4).

Gómez (entrevista personal, 2016) nos explicaba que las diferencias básicas y específicas entre adultos y niños, dependen del cerebro y la conducta, ya que las diferencias entre el cerebro infantil en desarrollo y el cerebro del adulto en post-desarrollo son diferentes. Por un lado, el cerebro de los niños está en continuo proceso de formación. La plasticidad neuronal es potencialmente alta y tiene la capacidad de organizar circuitos sinápticos y neuronales que sirvan de base a nuevos aprendizajes como la música.

También, señalaba que el cerebro del adulto tiene como punto de partida un cerebro desarrollado y maduro, con amplia experiencia y aprendizaje. Sigue el curso de maduración hasta su fase final a la vez que la degeneración del aprendizaje, más o menos notable según la etapa del ciclo en el que esté. Este cerebro ya ha organizado su arquitectura final (no como en el caso de los niños) y la plasticidad para reorganizar su funcionamiento es menor que la del cerebro infantil. La capacidad de reconstruir o crear nuevos circuitos neuronales es inferior que en la niñez, especialmente en aprendizajes específicos que requiere psicomotriz y/o modelación cognitiva como base. También la velocidad de respuesta y actuación es menor en

la edad adulta. A partir de las experiencias se producen conexiones neuronales en el cerebro que dejan una huella. Dependiendo del número de veces que se repita pasa a memoria y, como es raro que se nos produzcan dos hechos exactamente iguales, actúa el razonamiento.

- **La educación musical en niños y en adultos**

Las Escuelas de Música proporcionan además de un desarrollo musical, acercamiento a todo tipo de personas de cualquier edad y cuyo objetivo es el de tener conocimientos y disfrute de la música. Esta función despierta en los niños su sensibilidad e interés hacia la música (Cremades y otros, 2011: 294).

Estas instituciones se han convertido en una fase previa al desarrollo de los estudios musicales en los Conservatorios de Música. Pero con la aprobación de la LOE, la función formativa de las Escuelas de Música se ha visto potenciada, no sólo por dedicarse a preparar e introducir personas para interpretar un instrumento musical, sino que tienen la obligación de ser competentes, creando una programación que prepare el acceso a enseñanzas profesionales.

La motivación es un factor clave que distingue entre sujetos que realizan un enorme esfuerzo a lo largo de muchos años para mejorar y evolucionar en su desarrollo musical con el objetivo de alcanzar la excelencia en la interpretación, de otros que se detienen al lograr un dominio aceptable de la práctica musical (Ericsson, 1998: 413).

Atendiendo a la ley, la enseñanza musical reglada no se contempla para adultos de forma general en los Conservatorios[1]. El límite de plazas y la normativa que da prioridad a los niños a partir de 8 años, son los principales impedimentos con los que se topan los adultos. Sólo en el caso de una baja demanda infantil, quedan las plazas vacantes y pueden ser ofertadas a personas más mayores con inquietudes musicales.

La educación en personas adultas tiene la finalidad de ofrecer a todos los mayores de dieciocho años la posibilidad de estudiar para adquirir, continuar o ampliar sus conocimientos. Las nuevas formas de entender la educación conciben al ser humano en un continuo «hacerse». La implantación de la educación durante toda la vida en el seno de la sociedad es una de las propuestas esenciales que Delors (1996: 16) formula, para afrontar las novedades que surgen y que afectan tanto a la vida privada, como a la vida profesional. Esta idea se ha visto expuesta a lo largo de los siglos por autores y documentos.

Resultados

Las encuestas realizadas estuvieron activas en torno a dos semanas y de ellas obtuvimos 194 respuestas de alumnos y 90 de profesores. Fue compartida por diversas redes sociales, siempre modo online, consiguiendo llegar al máximo número de personas posibles. Se trataron de preguntas cerradas en su mayoría, y las tres últimas preguntas eran abiertas y exclusivamente para adultos.

En el análisis de los resultados de la encuesta de alumnos, vamos a distinguir entre adultos y niños. Debemos matizar que hemos considerado la edad de 20 años como edad joven adulta, basándonos en las afirmaciones de Fernández (2009), licenciado en psicología, quien confirma que: «los humanos cambian y crecen en muy diversos aspectos durante el período de los 20 a los 40 años, edades límite aproximadas que la mayoría de los estudiosos han establecido para definir al joven adulto».

Las encuestas fueron realizadas por una mayoría de hombres en el caso de los profesores (65,5%), frente a una mayoría de mujeres en el caso de los alumnos (62,7%). Además el

[1] Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo de Educación (BOE 106/ 4 de mayo de 2006)

53,4% de los profesores que contestaron esta encuesta llevaba dedicándose a la docencia entre 0 y 5 años y la mayor parte de alumnos rondaba entre los 15-25 años. Esto es lógico teniendo en cuenta que se compartió en su mayoría en redes sociales, cuyos usuarios son en un gran porcentaje jóvenes de estas edades.

En una de las preguntas realizadas a alumnos, el 50,5% comenzó sus estudios entre los 7-10 años, que corresponde con la edad fijada en el plan de estudios actual en España para cursar este tipo de enseñanza. A su vez, al preguntarle a estos alumnos si creen que comenzaron con la edad adecuada, una mayoría (52,8%) responden que sí, seguidos de un 43% que opina que les hubiera gustado comenzar a estudiar antes.

En el cuestionario de profesores hemos hecho mención a la relación profesor-alumno. Queríamos saber si debe existir o no una relación diferente dependiendo de si el alumno es un niño o una persona adulta. La gran mayoría (93,2%) opina que sí que tienen que existir estas diferencias. Estos resultados se pueden consolidar además con las afirmaciones de algunos de los profesores que hemos entrevistado. Por ejemplo, la profesora Nuria Amat (entrevista personal, 2016) afirma lo siguiente:

> A un adulto se le ofrece una relación más de igual a igual, la manera de hablar y explicar ha de ser totalmente diferente. Aunque se le marquen pautas, es más libre su proceso de aprendizaje. Los niños, sin embargo, necesitan que las normas sean más claras y ver un modelo en su profesor, por muy buena que deba ser la relación entre ambos.

En la encuesta de alumnos también se decidió preguntar por la calidad de la relación que mantienen con su profesor de instrumento. Es interesante realizar en este caso una comparación según las edades. En el caso de los niños (Fig. 1), el 50% afirma mantener una buena relación con su profesor, seguido de un 26% que cree que su relación es simplemente normal. Y en el caso de los alumnos de edad adulta (Fig. 2), vemos que una gran mayoría mantiene una relación muy buena (48%), buena (33%) o normal (16%), y que son muy escasos los que opinan que es mala o muy mala.

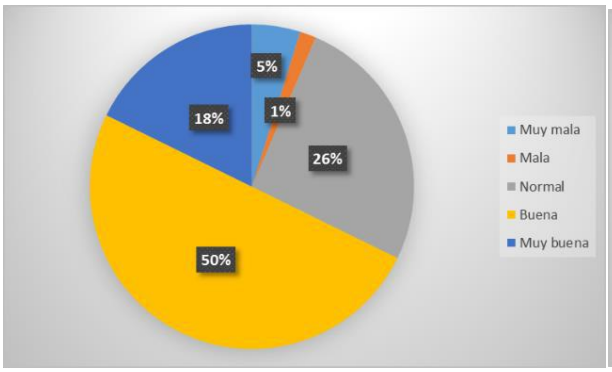


Figura 1. Calidad de la relación que mantienen los niños con su profesor

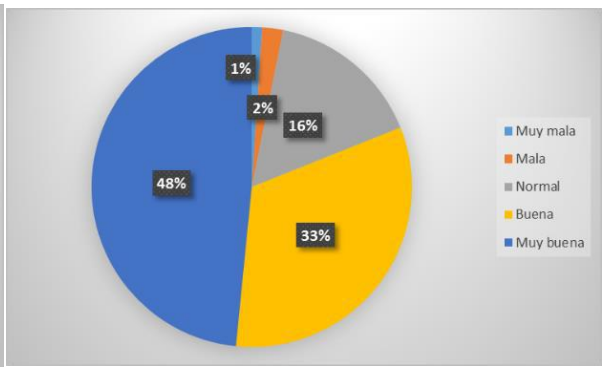


Figura 2. Calidad de la relación que mantienen los adultos con su profesor

Por otro lado, al preguntar a alumnos y profesores si creen que la forma de aprendizaje entre niños y adultos es distinta, la gran mayoría de los encuestados opina que sí (un 98,9% en el caso de los profesores, y un 96,4% en el caso de los alumnos).

Sobre este tema hace referencia Andrea Vera que nos dice que, puesto que estos grupos de personas se encuentran en etapas de la vida diferentes con condiciones diferentes, el aprendizaje también se dará de manera diferente.

En cuanto a la capacidad de aprendizaje entre unos y otros, Mª Jesús Gómez, de la clínica Uner, afirma que «los niños aprenden de una forma más sencilla y cuando somos adultos aprendemos de forma más compleja». Además nos realiza la siguiente comparación:

> El cerebro de un niño es una casa en construcción y tenemos que empezar por los cimientos, para poder ir construyendo la estructura, luego decorar etc. El de un adulto es una casa donde ya estás viviendo y cuando hay una lesión, se te rompe una ventana, una mesa… pero el resto está sano. En el cerebro del niño… la casa ya no es igual.[2]

Los profesores (67%) creen que los niños tienen más capacidad de aprender. No obstante, Gómez afirma que no debemos hablar de capacidad, sino de plasticidad, flexibilidad y estrategias de aprendizaje. Ahí radica la distinción con los adultos. Además la psicóloga también nos habla de plasticidad neuronal del cerebro:

> Hasta hace relativamente poco tiempo se creía que el cerebro era incapaz de cambiar. Sin embargo, las investigaciones actuales ponen de manifiesto que el cerebro del adulto también es flexible, puede hacer que crezcan células nuevas y establecer nuevas conexiones, al menos en algunas regiones del hipocampo. Aunque con el tiempo la información nueva se guarda cada vez con menos eficacia, no existe límite de edad para el aprendizaje. La plasticidad neuronal depende fundamentalmente de cuanto se usa.[3]

Por otro lado, preguntamos a los profesores por la programación y las metas establecidas, para ver quién creen que asume mejor tener unos objetivos que conseguir. Por primera vez las respuestas son muy variadas, 42 profesores piensan que son los adultos quienes lo asumen mejor, 30 creen que son los niños y 18 afirman que ambos lo asimilan de la misma forma.

En el caso de los adultos, se da por hecho que deben tener una motivación más elevada para empezar a estudiar música, no como ocurre en la mayoría de casos con niños, ya que estos se suelen iniciar en las actividades extraescolares por decisión de los padres y no propia como ya hemos comprobado.

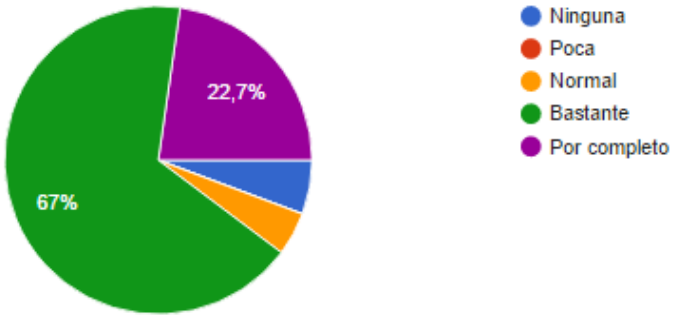


Figura 3. ¿Cuánta influencia tienen los padres en un niño para iniciarse en sus estudios musicales?

Como nos decía Vera durante su entrevista, los padres no deberían obligar a los niños a emprender una disciplina que no deseen, ya que podemos provocar un efecto de rechazo.

También nos decía la neuróloga en su entrevista que:

> La música se suele localizar en el lado derecho del cerebro, y los aprendizajes escolares en la parte izquierda. La motivación de un niño depende del adulto, pero si el niño no quiere dedicarse es importante hablar con los padres, porque esa

[2] GÓMEZ, Mª Jesús. Entrevista personal. 28 de abril de 2.016.
[3] VERA, Andrea. Entrevista personal. 11 de marzo de 2.016.

> obligación va a producir cambios en su cerebro de tipo emocional que es mejor no provocar. Necesitamos que los niños sean autónomos e independientes, no dependientes o mentirosos.[4]

Por tanto, respecto al método a seguir, el esfuerzo que realizan los adultos es menor que el de los niños, puesto que los primeros están más motivados generalmente en la actividad que van a realizar. Además de que las personas mayores tienen más capacidad de concentración. En el caso de los pequeños, el método se debe presentar de forma más atractiva y dinámica. Cuanto más atractiva se muestre la actividad a realizar, más facilidad para retenerla.

Tras esto, queríamos saber de qué forma se asumen estas metas fijadas y en este caso, los profesores podían elegir más de una opción. El resultado fue el siguiente: el 60% piensa que a los alumnos les motiva el tener que conseguir unos objetivos, un 49,4% cree que el tener unas metas ayuda al alumno a tener una mejor organización, ya que se establece un planning de trabajo. El 40% cree que con la programación se intenta establecer en última instancia una evolución en el alumnado y para un 32,9% es una mera cuestión de superación y realización personal.

Por otro lado, y según el punto de vista de los alumnos, nos interesamos por conocer las razones que hacen que se inicien en una actividad extraescolar como es la música. Y en esta ocasión hemos querido diferenciar entre alumnos *jóvenes* (4-19 años) y alumnos adultos (a partir de 20 años). En el primer caso el 49% comenzó porque era algo que le gustaba y el 26% porque era algo que gustaba pero a sus padres (Fig. 4).

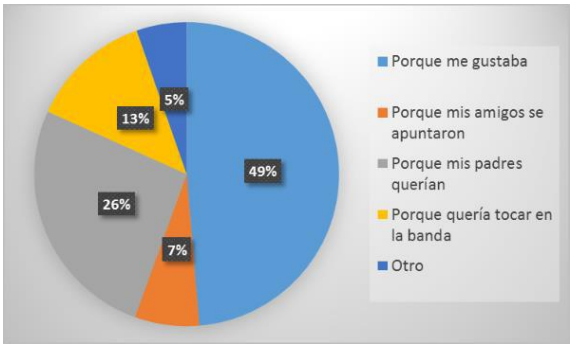


Figura 4. ¿Por qué empezaste a estudiar música? (niñ.)

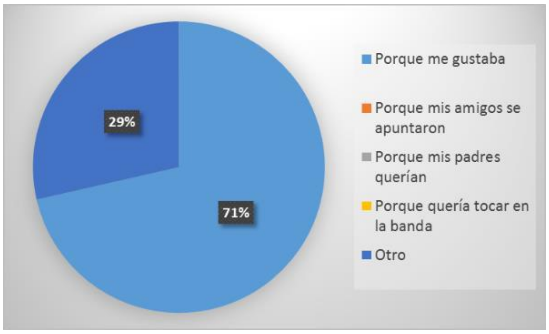


Figura 5. ¿Por qué empezaste a estudiar música? (adu.)

En los adultos, en casi todos los casos (71%) se iniciaron en esta actividad por placer también y dos matizaron que querían estudiar un instrumento en concreto, en este caso el piano y otro que ya tocaba algo por su cuenta y quería mejorar (Fig. 5).

En otra pregunta realizada a los profesores, buscábamos motivos por los que empieza a estudiar música una persona, sea niño o adulto (Fig. 6, 7). En el caso de los adultos los profesores lo tienen claro, el 85,1% cree que es una disciplina que siempre le ha llamado la atención y por motivos familiares, laborales o externos a ellos no han podido comenzar sus estudios musicales con anterioridad.

La gráfica que corresponde a los niños nos muestra un abanico más amplio de las causas que se han dado para que se inicien en la música. El 24,7% considera que la influencia de los compañeros de clase es el motivo por el cual comienzan a estudiar música. El 9,4% opina que son diversos los factores que llevan a niño a estudiar música, y dentro de esta opción, los

[4] GÓMEZ, Mª Jesús. Entrevista personal. 28 de abril 2.016.

profesores matizan que van influenciados por los padres. Son el 29,4% de los encuestados los que creen que lo hacen obligados.

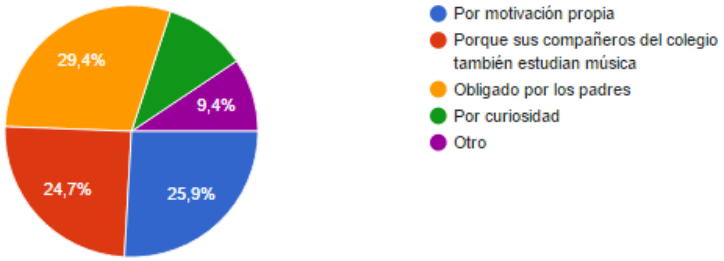


Figura 6. ¿Por qué empieza un niño a estudiar música?

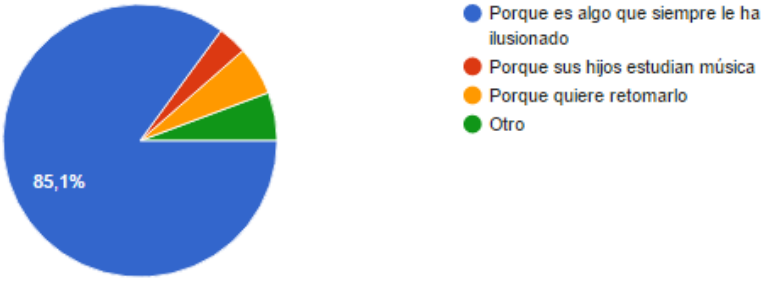


Figura 7. ¿Por qué empieza un adulto a estudiar música?

Dedicamos otro apartado en cuanto a los diferentes aspectos trabajados en las clases de instrumento. No encontramos grandes diferencias entre adultos y niños, pues ambos opinan que lo que mejor se les da es el apartado de obras. En cambio, cuando invertimos la pregunta, los adultos creen que lo que peor hacen son los estudios y en el caso de los niños las escalas.

Tras saber la opinión del alumno respecto a lo que considera que domina más y lo que no, quisimos saber la versión del profesorado sobre las dificultades con las que topan sus alumnos. El 57,5% considera que los niños no hacen especial atención a la calidad del sonido y por ello los profesores están de acuerdo en que es un apartado complicado de trabajar además de la técnica (47,1%) que suele ser un aspecto aburrido para ellos. En los adultos también es el sonido la materia más compleja según los profesores (56,5%), seguido de las obras (50,6%). Por lo tanto, en este punto ni profesores ni alumnos están de acuerdo.

También hemos querido saber qué significa la música para el alumnado joven y adulto. En esta pregunta encontramos grandes diferencias. Hemos considerado interesante distinguir entre niños, gente que comenzó su aprendizaje musical con la edad que establece el plan de estudios y adultos que se iniciaron en la música con una edad avanzada.

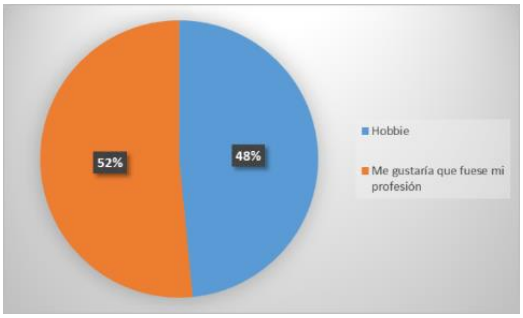


Figura 8. La música en los niños

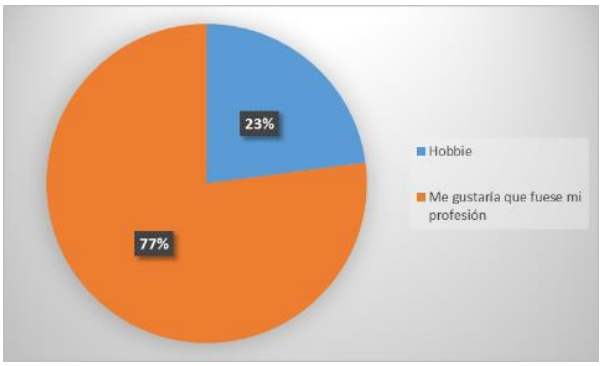


Figura 9. La música en adultos que empezaron siendo niños

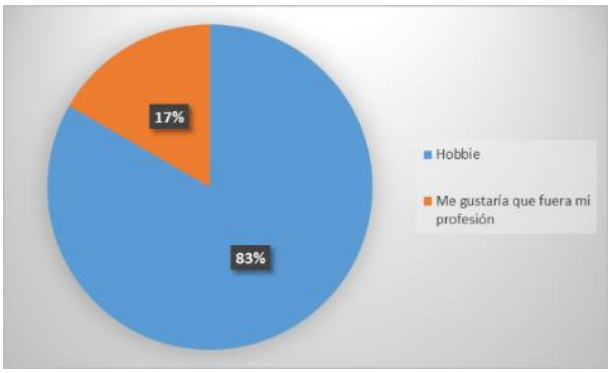


Figura 10. La música para adultos que comenzaron con edad avanzada

Finalizamos nuestra encuesta con preguntas exclusivas para adultos. Primero quisimos saber si el adulto cree que está en igualdad de condiciones con respecto a un niño neuropsicológicamente hablando. El 66,7 % está convencido de que los más pequeños poseen más capacidad.

No obstante Gómez, no está de acuerdo con esta afirmación. «El niño no puede aprender lo mismo que el adulto porque la capacidad de razonamiento es muy importante y el niño todavía no la tiene adquirida».

Ella nos comenta en su entrevista que ser niño no supone que tengas mejor memoria, pero está claro que el niño memoriza de forma más rápida. Y el adulto cuando estudia selecciona mejor lo que estudia, pero lucha con la edad, cada vez le cuesta más recordar y centrarse en las cosas porque el cerebro comienza a deteriorarse y las neuronas que no se han usado van muriendo.

También les preguntamos si existían ventajas por ser adulto en la música. El 85% afirmó esto y fundamentalmente todos se decantaron por la madurez (75,8%) y la experiencia (69,7%).Además Gómez (neuróloga) apoya que el adulto tiene todas las funciones cognitivas que necesita y esto le permite necesitar menos tiempo que un niño para realizar las cosas.

La psicóloga nos comenta que, en la edad adulta, existen muchas ocupaciones y preocupaciones y por ello probablemente no se puede tener un hábito constante de estudio, pero a la vez, son personas con habilidades para usar reglas nemotécnicas.

Conclusiones

Tras a la realización de este estudio hemos podido conocer aspectos de suma importancia con respecto a la educación y la pedagogía. Ahora, entre otras muchas cosas, sabemos que existe un campo específico que describe la enseñanza para adultos (andragogía).

Por lo que respecta a las diferencias neurológicas y psicológicas de los alumnos niños y adultos, hemos tenido la suerte de poder contar con dos grandes expertas, Mª Jesús Gómez y Andrea Vera, que nos han ayudado a resolver todas las dudas que nos surgían respecto a este tema. Hemos podido saber que, desde el punto psicológico, la música se puede usar como objeto de intervención para mejorar los estados de ánimo, el tratamiento de problemas psíquicos y de autoestima, entre otros, con el fin de mejorar la calidad de vida de las personas y grupos.

Con la colaboración de los profesores, la neuróloga y psicóloga, hemos podido comprobar que el aprendizaje llega a los niños y a los adultos de distinta forma. En este aspecto influye la motivación, pues el adulto comienza muy ilusionado y va adquiriendo la información de forma más rápida, mientras que con el niño hemos de ser muy repetitivos para interiorizarles la teoría y mediante esto y la imitación irán adquiriendo conocimientos.

Sabemos que no existe distinción en la capacidad de aprendizaje entre niños y adultos como nos decía Gómez. No obstante sí que podemos hablar de flexibilidad y plasticidad del cerebro, pues como el niño está en desarrollo es capaz de moldear los conceptos de forma más fácil y efectiva en ellos. Con los adultos es más complicado porque partimos de un cerebro ya formado y compacto. En cambio, aunque el cerebro de un adulto no posea estas características, su madurez, experiencia, constancia y consciencia son características con las que los pequeños no cuentan.

Nos sorprendió saber que los profesores de instrumento y el alumnado, no estaban de acuerdo en las materias más fáciles y difíciles de desempeñar dentro de la metodología. El profesorado apostaba por la calidad el sonido, calificando a su alumnado de descuidados en la emisión del mismo. En cambio el alumnado se centra mucho en los estudios y la técnica, quizá porque están muy pendientes de ejecutar a la perfección éstos y no prestan atención a si el instrumento está sonando bien o no. No obstante, las leyes educativas vigentes en la actualidad en España no contemplan una diferenciación entre las programaciones de adultos y niños, por ello ambos deberán seguir las mismas pautas y programaciones.

Los adultos y los niños muestran entre ellos ventajas en inconvenientes. Por un lado físicamente el niño tiene problemas porque no ha desarrollado sus manos y brazos y es difícil que puedan llegar a cerrar las llaves del instrumento de manera cómoda y correcta. No obstante, los adultos aunque ya están formados, cuentan con la limitación en la agilidad de las articulaciones para pasajes rápidos. Así pues, en este sentido ambos tienen problemas.

Psicológicamente contamos con un cerebro no formado (niño) y uno que sí que lo está (adultos). El profesor de instrumento encuentra menos complicaciones cuando explica conceptos nuevos a un niño que con el adulto, puesto que este último se pregunta muchos conceptos antes de llegar a la práctica.

Por otro lado la carga que llevan los adultos en muchos casos con la familia y el trabajo, son obstáculos para poder dedicar el tiempo necesario a la música, cosa que no pasa en los niños. No obstante podríamos decir que el poco tiempo que pueda tener el adulto para la práctica del instrumento va a ser de forma más organizada que el niño, que se limita a ejecutar de arriba a abajo las lecciones.

Bibliografía

Andragogía: Un Aprendizaje Para La Vida; Andragogía vs Pedagogía, http://andragogiaaprendizajeparalavida.blogspot.com.es/, [última consulta: 12/01/2017].

Benjamin, Christopher, y otros (2014): «Behavioral and Neural Correlates of Executive Functioning in Musicians and Non-Musicians», Plos one 10: e99868. http://giveme5school.es/wp-content/uploads/2016/01/Plos-One-Importancia-Musica.pdf , [última consulta: 05/03/2017].

Cremades, Roberto, y otros (2011): «Las motivaciones de los niños para aprender música en la Escuela de Música y Danza de Melilla» en *Dedica*, revista de educación y humanidades, 1: 293318

Delors, Jacques. «La educación encierra un tesoro». Informe a la UNESCO de la Comisión internacional sobre la educación para el siglo XXI. Madrid: Santillana. (1996).

Ericsson, Anders (1998): «Basic capacities can be modified or circumvented by deliberate practice: A rejection of talents accounts of expert performance» en *Behavioral and Brain Sciences*, 21: 413-414.

Fernández, Nestor (2009): «Estilos de aprendizaje entre jóvenes y adultos. Consideraciones andragógicas para la educación continua y a distancia» en Revista *Cognición*, 17: 1-16.

Hanvey, D. (2015): FAQ for Adult Piano Students.

http://www.portlandpianolab.com/piano-lessons-for-adults/, [última consulta: 12/01/2017].

Levitin, Susan (2016): De: Powell flutes. Teaching the Adult Student. https://powellflutes.com/academy/masters/levitin, [última consulta: 09/01/2017].

Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo de Educación (BOE 106/ 4 de mayo de 2006).

Reischmann, J. (2004). De: Andragogy. History, Meaning, Context, Function. http://www.andragogy.net. [última consulta: 11/01/2017].

UNESCO. (1996). La educación encierra un tesoro (96/WS/9(S)). http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001095/109590so.pdf [última consulta: 09/01/2017].

ANDREA SALA VICEDO (flauta travesera)

Nace en Elda en 1993 y comienza sus estudios de flauta travesera en la AMCE Santa Cecilia de Elda con tan solo 7 años. Continúa sus estudios en el Conservatorio Profesional de Música Ana María Sánchez.

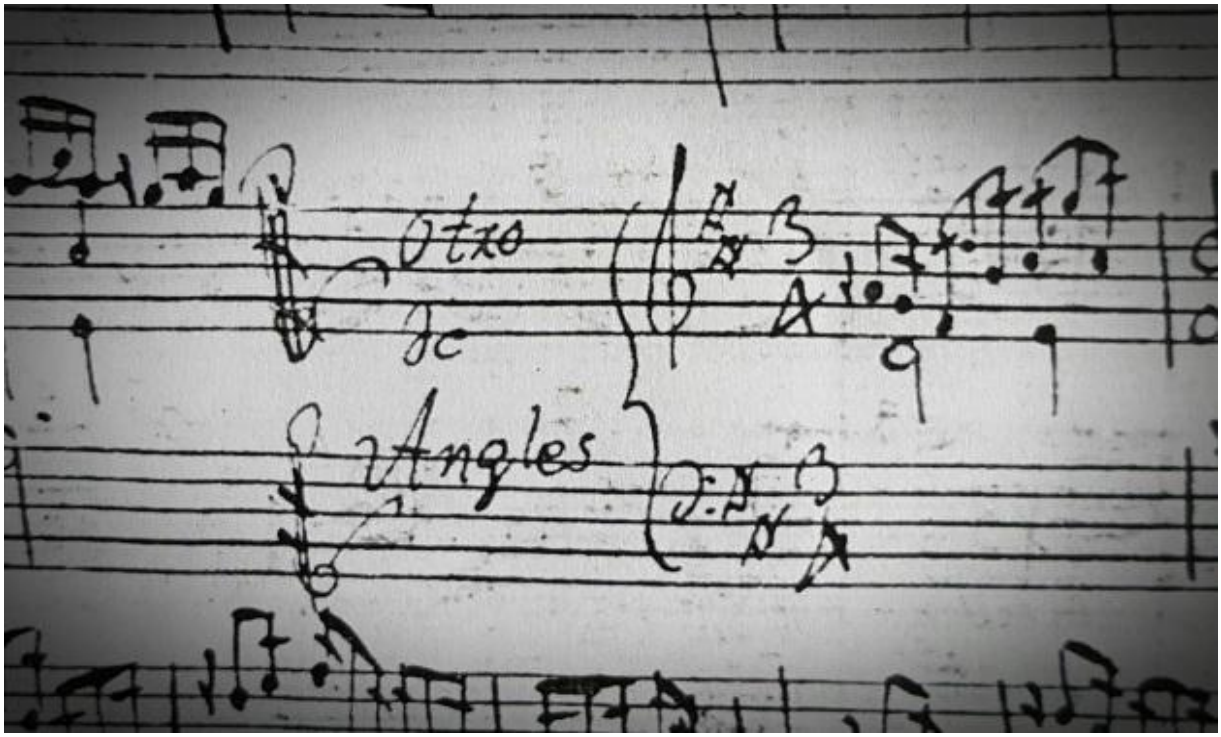
Finaliza sus estudios en el Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia en 2016 con el catedrático Joaquín Gericó. Ha formado parte de la Orquesta Filarmónica de la Universidad de Valencia, de la Orquesta Filarmónica de la Universidad de Alicante, así como de la Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid y de la Joven Orquesta de la Generalitat Valenciana. Actualmente estudia en la Fundación Baremboim-Said con Juan Ronda y Toni Hervás (solistas de la Orquesta de Sevilla) y es miembro de la Orquesta Filarmónica de Alicante así como de la Joven Orquesta de Andalucía.

RAFAEL ANGLÉS

(Ráfales, Teruel 1730 - Valencia 1816)

La escuela organística aragonesa en la Catedral de Valencia

Por Carlos Paterson



Resumen

La escuela organística aragonesa ejerció una notable influencia por toda la vertiente mediterránea a lo largo de los siglos XVI, XVII y sobre todo XVIII, de la mano de grandes músicos como Sebastián Aguilera de Heredia, Pablo Nassarre o Pablo Bruna. En el caso de Rafael Anglés, numerosos documentos atestiguan su distinguida reputación, desde Valencia hasta Tortosa pasando por el bajo Aragón, como organista, compositor y erudito del momento.

Rafael Anglés fue Maestro de Capilla en la colegiata de Alcañiz hasta 1762. En ese mismo año obtuvo la plaza de organista de la Catedral de Valencia, un cargo que ocuparía durante ni más ni menos cincuenta y cuatro años, sucediendo en dicho puesto a reputados músicos como Vicente Rodríguez o Juan Bautista Cabanilles. Destacó su maestría en los estilos compositivos más avanzados de su época, abandonando en mayor medida la modalidad dando paso a la tonalidad más propia de las modas de centroeuropa (Scarlatti, Haydn, etc.). Ejerció también la docencia como catedrático de canto llano en el seminario de la capital levantina, y de entre sus sucesores destacan nombres como Francisco Cabo y Juan de Sessé y Balaguer.

En el presente trabajo llevamos a cabo una necesaria revisión bibliográfica, teniendo en cuenta la gran dispersión informativa y documental que disponemos relativa al autor. Nos adentraremos en diversos archivos valencianos y entrevistaremos a especialistas de la música aragonesa y valenciana para profundizar sobre la vida y obra de Anglés, su estilo e influencias compositivas. En este pasado año 2016 se ha cumplido el bicentenario de su muerte, que sirva este trabajo como sincero homenaje a tal insigne autor.

Palabras Clave: Rafael Anglés - Órgano - Catedral de Valencia - Música española – Preclasicismo

Abstract

The Aragonese school organ exercised a considerable influence throughout the Mediterranean area along the XVI, XVII and XVIII especially, with the help of great musicians like Sebastián Aguilera de Heredia, Pablo Pablo Bruna Nassarre. For Rafael Anglés, numerous documents attest to its distinguished reputation from Valencia to Tortosa, through the bajo Aragón, as organist, composer and scholar of the time.

Anglés served as Kapellmeister in the collegiate church in Alcañiz until 1762. In the same year won the position of organist in the Valencia Cathedral, a position he would occupy for no less fifty-four years, it was successor in the position of renowned musicians like Vicente Rodríguez or Juan Bautista Cabanilles. He underlined his mastery of the most advanced compositional styles of his time, leaving further mode giving way to the more typical tone fashions Central Europe (Scarlatti, Haydn, etc.). He taught also as a professor of plainchant in the seminary of the Levantine capital and among his successors are names like Francisco Cabo or Juan de Sessé y Balaguer.

In this paper it conducts a thorough literature review and necessary considering the great dispersion informative and documentary that we have on the author. We go into different files Valencia, and interviewing specialists of the Aragonese and Valencian music of the moment to elaborate on the life and work of Anglés, style and compositional influences. In the year 2016, it has been the bicentennial of his death, that this work will serve as a sincere tribute to such famous author is met.

Keywords: Rafael Anglés - Organ - Valencia Cathedral - Spanish music – Preclassicism

1. Introducción

La Comarca del Maestrazgo es una pequeña comunidad de localidades situada al este de la provincia de Teruel, profusa de montes y paisajes de sobria belleza, donde el silencio de su imponente entorno natural se adueña de la mayor parte de sus pueblos, castigados por la emigración de su población a las grandes ciudades durante las últimas décadas. Entre sus gentes se hace muy usual escuchar “El Maestrazgo, donde el silencio habla”. Paradójica frase cuando esta insólita comarca del Bajo Aragón nos ha dado tantos y tantos importantes músicos a lo largo de varios siglos. Desde Gaspar Sanz (Calanda, Teruel, 1640 - Madrid, 1710), compositor laudístico de fama internacional, pasando por la importante saga de músicos de la familia Nebra, con José Blasco (Calatayud, Zaragoza, 1702 - Madrid, 1768) al frente, que aunque bilbilitano de nacimiento su padre procedía de La Hoz de la Vieja, localidad bajo-aragonesa. Cabe destacar otros, como los hermanos Moreno y Polo, Juan, Valero y José, (La Hoz de la Vieja, Teruel, 1711 - Tortosa, Tarragona, 1776) éste último llegando a organista de la Real Capilla de Madrid, como también lo llegó a ser José Blasco de Nebra y posteriormente Juan de Sessé (Calanda, Teruel, 1736 - Madrid, 1801).

Otro de los grandes, y sobre todo reputados músicos que nos ha dado la comarca del Maestrazgo es quien concretamente nos ocupa en el presente trabajo, Rafael Anglés, un claro exponente del intenso intercambio de músicos entre dos de las principales escuelas organísticas españolas, de un lado la aragonesa con Sebastián Aguilera de Heredia a la cabeza, y de otro lado la valenciana, con Juan Bautista Cabanilles como principal valedor. Ha sido tal el movimiento continuo de músicos, organistas y maestros de capilla a lo largo de los siglos XVII al XX entre ambas escuelas (incluso también de alguna manera hasta el día de hoy), que ha permitido generar una nueva identidad musical: la de todos aquellos músicos formados en diferentes seos aragonesas, que han exportado un estilo común no solo a tierras valencianas sino al resto de España, algunos de ellos incluso llegando a los más altos cargos musicales del país, como es la Capilla Real de Madrid.

2. Justificación y problema

La información de la que a día de hoy disponemos sobre la vida y obra de Rafael Anglés se encuentra muy dispersa, y no son pocos los libros, revistas y documentos de todo tipo en los que se hace referencia al compositor y organista. En la mayoría de ellos se repite prácticamente lo mismo, sin aportar nada nuevo más que datos aislados de su participación en diversos acontecimientos musicales de la época. También es cierto que la información documental que nos ha llegado es más bien escasa, en tan solo unas líneas podríamos resumir su vida y obra. De su etapa en la Colegiata de Alcañiz no ha quedado nada, debido a los saqueos en la Guerra Civil española, y en Valencia apenas nos han llegado algunos edictos relativos a sus nóminas y poco más. Aún así, y a mi parecer, todavía no se le ha hecho la debida justicia a un organista que permaneció ni más ni menos que 54 años al frente de la organistía de la Catedral de Valencia (puesto muy codiciado por los músicos de la época), que participó activamente en el desarrollo musical y cultural valenciano del momento, y que a buen seguro nos aportará valiosa información sobre esa tan desconocida y complicada época de transición estilística entre el barroco y el clasicismo musical español.

En el año 2016, concretamente el 9 de febrero, se cumplió el bicentenario de la muerte de Rafael Anglés, dándose la ocasión perfecta para recopilar y revisar toda esa información documental de que disponemos, y ampliarla con algunos nuevos datos sobre su vida y también sobre su obra, con el hallazgo de algunas piezas desconocidas e inéditas, fruto de las investigaciones del presente trabajo en diversos archivos eclesiásticos de la Comunidad Valenciana. Creo que es el momento adecuado para rendirle homenaje a tal insigne figura de parte de nuestro clasicismo musical español, profundizándose más en el justo lugar que Anglés debería ocupar dentro de la historia musical española. Todavía no ha calado suficientemente su obra, incluso dentro de nuestra comunidad musical y organística valenciana, por lo que se hace necesario un rescate actualizado de su bibliografía, retomando líneas de investigación que quedaron suspendidas por parte de grandes musicólogos y organistas que después comentaremos.

De otra parte, y en el aspecto personal, yo también he vivido una trayectoria organística similar a la de Rafael Anglés, porque nací y viví en Teruel durante mis primeros 28 años y ahora desarrollo mi trayectoria pedagógica como Profesor de Órgano del Conservatorio Superior de Valencia. En cierto modo me siento identificado con su vida, al tener que emigrar de mi tierra para poder prosperar en mi profesión y obtener así unos mejores resultados artísticos. Esa ha sido la tónica general para unos cuantos músicos aragoneses que nacieron y se formaron en las seos de Teruel, Albarracín y Colegiata de Alcañiz a lo largo de la historia.

Para la elaboración de este trabajo han sido indispensables las indicaciones del doctor Vicent Ros i Pérez, Catedrático del Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia, ahora recientemente jubilado, quien años atrás comenzó una frutífera labor investigadora de autores aragoneses afincados en Valencia como Francisco Vicente Cervera, los hermanos José y Juan Moreno y Polo, algunos miembros de la gran saga de músicos de la familia Nebra, y Rafael Anglés.

Fueron estos escritos de Vicent Ros los que me animaron a seguir investigando sobre la obra de mi paisano turolense, concretamente cuando en uno de sus libros hace referencia a interesantes e inéditos hallazgos sobre la obra salmódica de Anglés: "otros ejemplares de esta salmodia que se conserva manuscrita en diversos archivos valencianos, donde por cierto, la hallaremos completa, o sea, en sus ocho tonos, y no solamente con los seis primeros tonos, tal como sucede en la edición de Dionisio Preciado" (Ros, 2000: p. 7). Por lo visto existe una nueva línea de investigación archivística en lo concerniente sobre todo a Rafael Anglés y su obra que no debemos dejar escapar.

Este es el punto más importante donde radica mi investigación. Al menos en un par de archivos eclesiásticos de la Comunidad Valenciana, más concretamente en la provincia de Castellón, hemos hallado un número considerable de obras nuevas, y hasta ahora desconocidas e inéditas de Rafael Anglés. De entre ellas, al menos cuatro nuevos versos que faltarían añadir a la colección publicada por Dionisio Preciado, varias sonatas para teclado, que aunque ya han sido grabadas y publicadas en formato compact disc, todavía no han sido editadas en partitura, y otros ocho pasos para órgano, de los cuales dos de ellos están dedicados a los himnos *Pange Lingua* y *Ave Maris Stella* respectivamente. Faltaría una minuciosa transcripción de todas estas obras recientemente halladas, que se hace imposible en el presente trabajo por evidente deficiencia de tiempo de apenas un trimestre, algo que queda pendiente para futuros trabajos.

3. Marco Teórico

Revisión de fuentes bibliográficas

La obra para órgano de Anglés se conserva manuscrita (sobre todo de mano de copistas) en el archivo de la Catedral de Orihuela, en el de la Catedral de Valladolid y en la de Valencia. También se conservan partituras suyas en la Biblioteca de Cataluña y el Instituto Francés de Madrid, procedentes de los archivos de Salvatierra, Álava, o Valderrobres, Teruel. En su mayor medida se trata de música para teclado, órgano, clave, e incluso piano, y se compone sobre todo de sonatas de estilo scarlattiano, pasos o fugas, y versos salmódicos para órgano. Por desgracia no se conserva nada de polifonía, ya no tanto de su etapa organística en Valencia, sino más bien de su quehacer como Maestro de Capilla en la Colegiata de Alcañiz.

El musicólogo Dionisio Preciado es quien más datos ha ofrecido hasta el momento sobre Rafael Anglés, pero muchos otros han continuado su investigación con destacables resultados como José Climent, canónigo organista de la Catedral de Valencia y recientemente fallecido el pasado 15 de febrero de 2017, Dr. Vicent Ros i Pérez, y Jesús Mª Muneta, compositor y doctor en musicología. Las principales fuentes bibliográficas de las que me he servido para confeccionar este trabajo sobre Rafael Anglés son, en un primer lugar el libro que sirve de punto de arranque de este trabajo, el de Vicent Ros titulado Músicos aragoneses en Valencia en el siglo XVIII (2000). En este libro, el autor nos pone en alerta sobre serias evidencias de hallazgo de nuevas obras de Rafael Anglés en diversos archivos de la Comunidad Valenciana.

De la etapa alcañizana de Anglés he tomado como referencia el libro de Jesús María Muneta *Músicos turolenses* (2007, pp. 45-50). Muneta en particular, junto a otros destacados

musicólogos aragoneses como Pedro Calahorra y Álvaro Zaldívar, son quienes más información han sacado a la luz sobre numerosos autores aragoneses, a través de largas y costosas investigaciones en diversos archivos turolenses, como los de Albarracín, Alquézar, Alcañiz, la Seo de Zaragoza, etc. No nos ha llegado nada de polifonía (si es que la hubo) de la etapa de Rafael Anglés como Maestro de Capilla en Alcañiz, la obra publicada a día de hoy es únicamente para teclado: Una Sonata, un *Adagietto*, un *Fugatto* y un Aria publicadas por Joaquín Nin en 1928; por José Climent dos sonatas para tecla en 1970, otras veinte en 2003 y cinco pasos para órgano en 1975; y finalmente Dionisio Preciado publicaría otras nueve sonatas para tecla en 1983 y una salmodia para órgano en 1981. Más adelante, en el apartado de *La obra compositiva de Rafael Anglés* analizaremos con más detalle estos libros y sus obras.

De su etapa valenciana, me he servido en mayor medida del libro de José Climent *Órganos y organistas catedralicios de la Valencia del siglo XIX* (2002, pp. 11-37), y sendos artículos de Joaquín Piedra y José Climent procedentes del Anuario Musical del CSIC, en su volumen XVII titulado *Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII* (1962, pp. 141-208). José Climent, desde su posición como Canónigo prefecto de música sacra y director del archivo y biblioteca de la Catedral de Valencia, es quien más información documental nos ha facilitado a la comunidad científica sobre Rafael Anglés, entre otros muchos autores valencianos.

En otro orden de cosas, conviene advertir una serie de errores en algún que otro libro sobre la bibliografía de Anglés. En el libro de Vicent Ros titulado *Músicos aragoneses en Valencia en el siglo XVIII* (2000, p. 5), el autor nos advierte de un error de transcripción por parte María Salud Álvarez en su libro *Joseph Nebra (1702-1768). Obras inéditas para tecla* (1995, pp. 30 y 31), donde posiblemente debido a un traspapelamiento en los archivos del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia, incluye erróneamente un papel perteneciente al verso 2 de primer tono de Anglés al final de la Sonata V de José de Nebra, a modo de 2º movimiento. Conviene extremar todo tipo de precauciones en esta clase de trabajos de investigación y transcripción, para no tener que llevarnos posteriormente tan desagradables sorpresas.

En el artículo de Muneta *La Colegiata de Alcañiz* (1996) de la revista aragonesa de musicología Nassarre, en su Volumen XII, el autor nos habla de "la muerte temprana del ganador de la oposición, Manuel Narro" (Muneta, 1996: p. 324), refiriéndose a ello como la causa del acceso de Rafael Anglés a la primera organistía de la Catedral de Valencia, por quedar él justo por detrás de Narro en el baremo de la oposición. En realidad no fue la muerte de Narro la razón de ello, sino más bien una dejación de sus funciones en el cargo, probablemente por su vuelta a su ciudad natal Xàtiva, como bien se autocorrigió Muneta mismo en su posterior publicación de 2007 que antes hemos citado. En el libro de José Sanchís Sivera (1909) titulado *La Catedral de Valencia, Guía histórica y artística* (cap. 26, p. 456), existe una errata en una nota a pie de página sobre el tiempo de permanencia de Anglés en la organistía catedralicia valenciana, donde se habría de poner de 1762 a 1816, en lugar de 1762 a 1770 como realmente dice.

Finalmente, he advertido un par de libros que sencillamente tendrían que haber hablado sobre Rafael Anglés y no lo hacen, al menos haberlo citado debido a la temática que tratan: El de Francisco Javier Blasco (1896) que trata sobre apuntes históricos de la música valenciana, y el de Emilio Meseguer Bellver (1991) sobre la música y el canto en el seminario metropolitano de Valencia. Se trata de una omisión a mi juicio bastante evidente, tal vez sea debido a un relativo e injusto olvido en el que probablemente hubiera caído Rafael Anglés entre algunos autores e investigadores. Que este trabajo sirva entonces como revulsivo para sucesivos estudios sobre Anglés.

Hipótesis de la investigación

En vista de todo lo anterior, y para el desarrollo del presente artículo, se nos plantean las siguientes hipótesis:

1. La importancia e influencia de Rafael Anglés en el desarrollo del panorama cultural valenciano de la segunda mitad del siglo XVIII, en cuanto a su pertenencia a distinguidos estamentos culturales valencianos de la época.

2. La importancia e influencia de Rafael Anglés en el desarrollo del panorama musical valenciano de la segunda mitad del siglo XVIII, en cuanto a una transición estilística de la modalidad hacia la tonalidad se refiere.

3. La autoría veraz de las nuevas obras musicales halladas de Rafael Anglés en diversos archivos eclesiásticos de la provincia de Castellón, a través de un primer análisis estilístico de esas piezas.

Para todo ello, y sirviéndonos de una amplia bibliografía, abordamos a continuación el marco histórico que rodea la vida y obra de Rafael Anglés.

Los inicios de Rafael Anglés en la Colegiata de Alcañiz

José Climent y Dionisio Preciado son quienes más datos nos han ofrecido sobre Rafael Anglés, y éste último quien más obras suyas ha publicado. No disponemos de su partida de nacimiento, pero sabemos que es oriundo de la villa de Ráfales, provincia de Teruel (Climent, 2002: p. 12). Documentar la fecha de su nacimiento ha resultado del todo imposible, como se certifica desde la parroquia de San Cosme y San Damián de la Portellada, Teruel, en una carta escrita el 9 de febrero de 1969 a D. José Climent: "lamento decirle que no es posible documentar su nacimiento en Ráfales. En el archivo parroquial no existe ninguna partida anterior a 1919, los libros anteriores fueron quemados en la guerra. Hemos preguntado en el Registro Civil y allí, aunque los datos son más antiguos, se remontan a 1870"[1] (Climent, 2002: p. 12). En este punto cabe destacar un curioso dato aportado por Dionisio Preciado (1981) cuando toma como segundo apellido de Rafael Anglés el de "Herrero", basándose en Felipe Pedrell (1897).

Anglés estudió humanidades y todos los demás estudios eclesiásticos en las Escuelas Pías de Alcañiz, al mismo tiempo que ingresó en la colegial como infante de coro, aprendiendo a tañer de la mano del organista Josef Lozano, y el canto de órgano y la composición con el Maestro de Capilla Bernardo Pascual. A continuación estudiaremos un poco más a fondo a estos dos grandes músicos que de alguna manera ejercieron una más que importante influencia en Anglés, su vida y estilo artístico-musical.

[1] Recuperado de http://www.centenardelaploma-manises.com/Llibres-Digitals_LLV/Orguens%20i%20Organistes%20Catedralicis%20de%20la%20Valencia%20del%20Sigle%20XIX.pdf en fecha 20 de noviembre de 2016

Figura 1. Colegiata Santa María la Mayor de Alcañiz, Teruel (Siglo XVIII)[2]

La colegiata de Alcañiz fue erigida en 1407 y fue el centro musical más importante del Bajo Aragón durante los siglos XVII al XIX. En la desaparecida colegiata gótica había "un órgano muy bueno" (Thomson, 2006: p. 55) en la primera mitad del siglo XVI. La consagración de la colegiata actual tuvo lugar en 1757. Dada la gran limitación de datos de que disponemos sobre la historia de la capilla musical y organistía de la Colegiata de Alcañiz al desaparecer durante la Guerra Civil gran parte de los libros capitulares, escudriñando en los pocos libros que aún quedan referidos al siglo XVIII, podemos hacernos una idea del funcionamiento de las capillas musicales de la época en la provincia de Teruel.

El Decanato de la Colegiata de Alcañiz estaba integrado por once canónigos, además del deán o prior y el chantre, y fue a partir de 1799 cuando se agregaron más de 27 beneficiados clérigos, como los sochantres para regir el coro, y el bajón, sin contar los oficios de organista, Maestro de Capilla, tenor y contralto. El Maestro de Capilla y el organista ostentaban el cargo desde la Vigilia de San Juan, el 23 de junio, siendo promovidos año tras año para evitar la perpetuación en el puesto.

El oficio de organista era anterior al de Maestro de Capilla, su cometido era tañer todos los días ordenados en el oficio, misas y vísperas, y enseñar canto y gramática a los sacristanes. Se le dispensaba mayor sueldo, 220 Sueldos del organista contra los 200 (más frutos) del Maestro de Capilla. 180 eran para el tenor y 100 para el contralto. Es extraño que el Maestro de Capilla cobrara menos que el organista, o que a diferencia del bajonista no fuese uno de los 27 beneficiados. Máxime cuando era él quien tenía la ardua tarea de instruir a los 3 o 4 infantes de coro y de altar, clérigos, 5 sacristanes, tanto el canto llano como el canto de órgano, y asistir a todas las funciones de la capilla, cantar los oficios, misas y vísperas a canto de órgano, todos los domingos, fiestas y días señalados por el Cabildo (Muneta, 1996: p. 317).

[2] Recuperado de https://commons.wikimedia.org en fecha 20 de noviembre de 2016

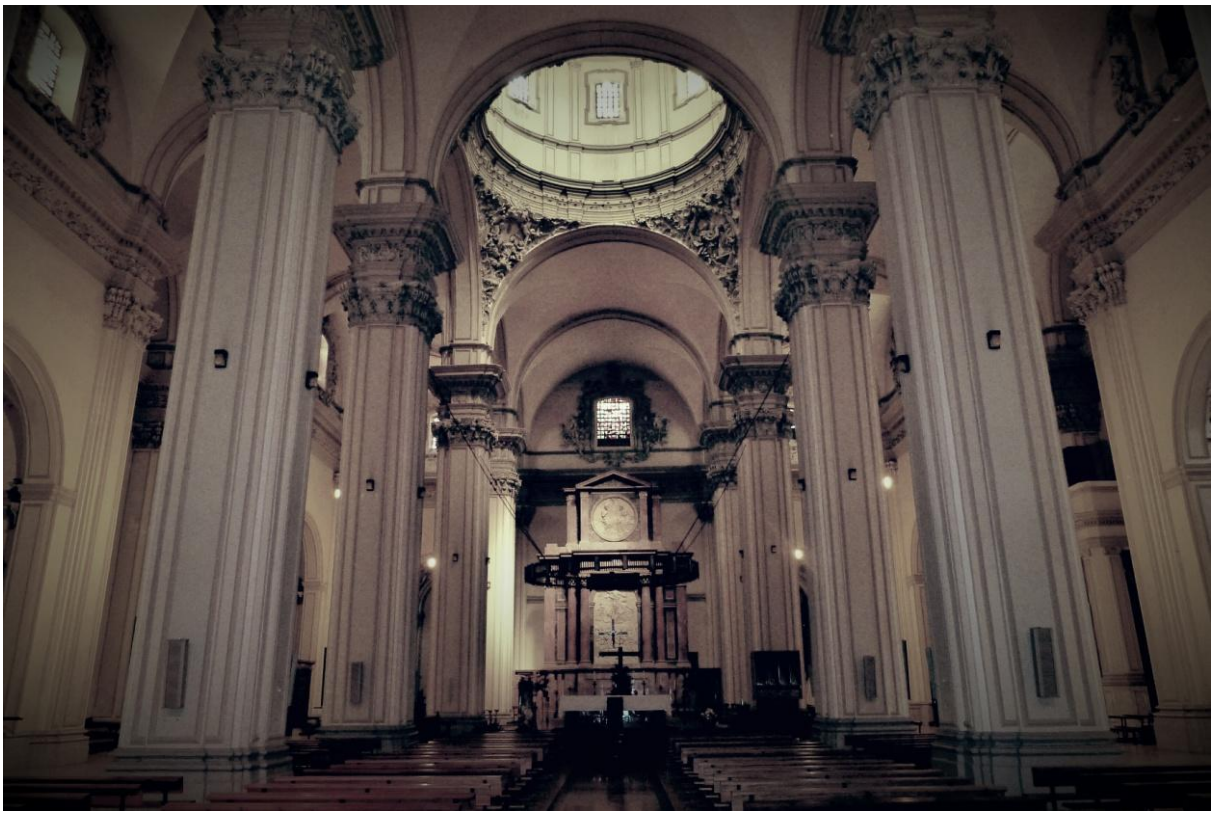


Figura 2. Interior de la Colegiata de Alcañiz[3]

No podemos saber con certeza cuál sería la configuración exacta de la capilla de la colegiata en tiempos de Anglés, ya que como hemos visto tenemos constancia de todos estos cargos de beneficiados y músicos a partir de 1799, y como veremos más adelante Rafael Anglés abandonaría su magisterio alcañizano mucho antes, en 1761. El primer gran maestro fue el organista Josef Lozano, quien ocupó la organistía de Alcañiz durante más de cincuenta años, desde 1722 hasta 1777. Era segundo organista del Pilar de Zaragoza cuando llegó a Alcañiz, sustituyendo al organista Martín Mateo. Trabajó codo con codo con Bernardo Pascual como Maestro de Capilla. De su organistía salieron verdaderos organistas de primer nivel que coparon beneficios eclesiásticos y reales muy apetecibles, tan célebres como nuestro Rafael Anglés, que más tarde llegaría a la organistía de la metropolitana de Valencia; Juan de Sessé y Balaguer, que llegó a la organistía de la Capilla Real de Madrid; Manuel Gascón y Gregorio Artal, sucesores de su maestro en el órgano de la Colegiata de Alcañiz.

Bernardo Pascual (Alcañiz, Teruel, 1689 - Alcañiz c.1750) ejerció el magisterio de capilla de la misma aproximadamente cuarenta años. Es muy probable que entrase como infante de coro y aprendiera a tañer el órgano con el organista Martín Mateo. El cabildo en 1716 le ofrece el beneficio de tenor, y no pasó un año cuando le dio el magisterio de capilla "en atención a lo sobredicho y a más por lograrse una voz más, también perpetuo; porque no debe ejecutarse que no sea con cierta seguridad, y para ello deben tener presente estos motivos; porque en esta iglesia me dicen hubo ejemplar de haberse ido un músico perpetuo a otra iglesia y en ésta no se pudo proveer" (Muneta, 2007: p. 46). En este magisterio, seguramente sustituyó a José de Cáseda, maestro de capilla en la Colegiata de Alcañiz desde 1710 hasta 1716, año en el que obtuvo el magisterio de capilla de la Catedral de Sigüenza.

[3] Recuperado de http://http://www.flickriver.com/ en fecha 20 de noviembre de 2016

El magisterio de Bernardo Pascual en la capilla de Alcañiz duró hasta aproximadamente 1754. Los libros de actas capitulares se interrumpen en 1739 y no podemos saberlo con exactitud, pero deducimos que es hasta 1754 cuando le sucede Rafael Anglés. Podemos fijar los componentes de la capilla de música en estos años: Maestro de capilla, Bernardo Pascual; organista, José Lozano; bajonista, Juan Puértolas y el licenciado Francisco Almondaráin; tiples, tres infantes; contralto, Juan Saura; tenor, Carlos Montolíu; bajos, los sochantres beneficiados; y otros cantores, clérigos y sacristanes.

Rafael Anglés, a punto de ser ordenado sacerdote, sustituye a su Maestro de Capilla Bernardo Pascual, rigiendo ésta durante ocho años, de 1754 a 1762. Anglés fue ordenado sacerdote con título de un beneficio fundado desde la parroquia de Ráfales, no de la colegiata de Alcañiz, aunque los edictos fueron expedidos mucho después, el 8 de enero de 1761. Con lo que cabe suponer que no pudo ser nombrado Maestro de Capilla en Alcañiz antes de 1754 por no tener cumplida siquiera la edad canónica. Antiguamente para ser ordenado sacerdote se necesitaba la obtención de un beneficio sacerdotal, sobre todo para su sustento vital, en este caso Anglés lo obtuvo probablemente de rentas o tierras de la parroquia de su localidad natal. Durante su magisterio en la Colegiata de Alcañiz tuvo como organista a su propio maestro, Josef Lozano. Más tarde sería el contralto integrante de la capilla de música, Manuel Gascón, quien sucedería a Rafael Anglés en su magisterio de capilla.

Rafael Anglés como Organista en la Catedral de Valencia: La consagración del músico

En 1761 Anglés, con permiso del cabildo, acude a las oposiciones de órgano convocadas por edicto en la Catedral de Valencia el 8 de enero del mismo año, tras la muerte del gran tañedor Vicente Rodríguez Monllor el 16 de diciembre de 1760. La oposición, a la que se presentaron doce candidatos, la ganó Juan Bautista Alfonso, a quien por ser ciego el cabildo juzgó oportuno no darle la plaza. De este modo, la ocupó el segundo candidato seleccionado, Manuel Narro, quedando tercero Anglés. En el tribunal examinador se hallaba el turolense de La Hoz de la Vieja Juan Moreno y Polo, a la sazón organista de la Catedral de Tortosa.

Figura 3. Catedral de Santa María de Valencia (Siglo XIII)[4]

[4] Reuperado de http://www.niccolomaffeo.es/ en fecha 20 de noviembre de 2016

Anglés vuelve a Alcañiz, pero apenas pasaron cinco meses, cuando el 8 de febrero de 1762 recibe invitación del Cabildo valenciano para que vaya a ocupar la organistía mayor de aquella catedral por dejación intempestiva de Manuel Narro, que solo ejerció en la primera organistía de la Catedral de Valencia desde el 19 de abril hasta el 16 de septiembre de 1761, y que por razones desconocidas se volvía a Xàtiva. El Cabildo aguantó hasta diciembre de ese mismo año para dar por vacante la plaza y dispensó la publicación de edictos, y se señaló el 1 de febrero de 1762 como fecha límite para cubrir esa vacante:

> Por vacante la plaza de organista de la presente iglesia, que poseía Mosén Manuel Narro, Pbro. por haber hecho ausencia de ella y no haber comparecido hasta entonces para el debido cumplimiento de su exercicio. Dispensan el que se expidan los edictos acostumbrados para la provisión de dicha plaza y que sin ellos se pueda proveher en la persona que compareciere condigna para la referida plaza[5] (Piedra, 1962: p. 171).

Tenía Rafael Anglés 32 años cuando fue elegido organista de la Catedral metropolitana de Valencia. Su sueldo anual fue fijado en 200 libras, salario nada despreciable en aquella época, y el mismo que sus predecesores Juan Bautista Cabanilles, Vicente Rodríguez y Manuel Narro.

> Así mismo le asignan las Distribuciones Manuales del Coro y los demás Percaces, según y en la forna que las lucran sus beneficiados […] de su grado y ciencia cierta, en virtud de la siguiente escritura, nombran y eligen en Organista de esta Santa, a Don Rafael Anglés, Presbytero, actual Maestro de Capilla de la Iglesia Colegial de Alcañiz, reyno de Aragón, con todas las gracias, preheminencias, prerrogativas, salarios, emolumentos y demás pertenecientes a dicho empleo, según y en la misma forma que lo han tenido sus predecesores[6] (Climent, 1962: p. 202).

A lo largo de los 54 años de la primera organistía de Rafael Anglés pasaron numerosos organistas segundos, como Patricio Bernuz, desde el 17 de julio de 1762 hasta el 9 de diciembre de 1768; Manuel Tahuenga, desde el 15 de abril de 1769 hasta su muerte en 1778; Antonio Montesinos, Presbítero, desde el 15 de julio de 1779 hasta el 22 de mayo de 1786; y finalmente Francisco Cabo, también Presbítero, desde el 1 de junio de 1790 hasta el 31 de agosto de 1790, y desde el 22 de julio de 1802 hasta el 15 de febrero de 1816 (Climent, 1962: pp. 207 y 208).

Rafael Anglés: El erudito y maestro de música

Rafael Anglés ganó a lo largo de toda su vida en Valencia elevada fama no solo como músico, sino también como erudito. Fue una persona de altísima consideración, educación e influencia, así lo demuestran los numerosos escritos donde consta el tratamiento de “don” con el que siempre se referían a su persona. No era nada usual ese tratamiento a un músico u organista, al menos en el ámbito catedralicio, lo que algo significaría. Se ganó la estima de todos los canónigos, incluso la del Arzobispo, Monseñor Fabián y Fuero, nombrándole como el primer Catedrático de canto llano del Seminario Sacerdotal, una plaza de nueva creación: “el catedrático cuidará de que los seminaristas exerciten por turno, y con devoción, sus respectivos órdenes en las misas cantadas, a que han de asistir [...] con modestia y

[5] Actas Capitulares de la Catedral de Valencia. Volumen 3.313, folio 337, ibídem fol. 333. Recuperado de http://www.loratpenat.org en fecha 20 de noviembre de 2016

[6] Actas Capitulares de la Catedral de Valencia. Volumen 3.313, folios 538-539 v.

circunspección, formando coros y ayudando a cantar a los sacerdotes"[7] (Climent, 2002: p. 14).

No tenemos pruebas fehacientes de que Anglés fuera la primera persona en desempeñar este puesto de Catedrático de canto llano, pero lo que sí es bien seguro es que a partir de 1790 fue un referente en lo que a lo musicalmente se refiere en la Catedral de Valencia. En aquel entonces, Francesc Morera Cots era el Maestro de Capilla, y debido a su alto deterioro físico, por enfermedad, fue jubilado por el Cabildo, aunque conservando sus privilegios y beneficios económicos, muy a pesar del resto de músicos catedralicios. A partir de entonces, aunque Morera siguiese al frente del magisterio catedralicio, fue el contralto Josef Abella quien se encargaba de la formación de los cantores.

Como consecuencia de ello, tal fue la confianza del Cabildo en Anglés que le encargó organizar una nueva manera de elegir un sucesor al Maestro de Capilla Francesc Morera. Suprime la forma clásica de la oposición en pro de la dispensa de la publicación de edictos, haciendo llegar a las diferentes catedrales un escrito ofertando el puesto de Maestro de Capilla de la Catedral de Valencia. La composición demandada fue un himno a las vísperas de la festividad de Santo Tomás de Villanueva *Pastorem caminus* (propio de la Diócesis) que debían componer en 20 días. Fue Rafael Anglés el encargado de juzgar el talento musical de cada uno de los aspirantes y determinar el escogido firmando el informe de aprobación del nuevo Maestro de Capilla de la Catedral de Valencia.

Figura 4. Retablo Mayor y Coro Canonical de la Catedral de Valencia[8]

Finalmente fue elegido el Maestro de Capilla de Girona, Josep Pons, frente a otros candidatos, entre los que se encontraba su propio alumno, acólito y segundo organista, que posteriormente sería incluso recomendado por él mismo como su sucesor en la primera organistía catedralicia

[7] Actas Capitulares de la Catedral de Valencia. Volumen 306, folio 102. Vide: *El primer maestro de canto del Seminario en Teología en Valencia*. Valencia, 2000. Recuperado de http://www.loratpenat.org en fecha 20 de noviembre de 2016

[8] Recuperado de http://www.lovevalencia.com/ en fecha 20 de noviembre de 2016

valenciana, Francisco Cabo. Eso denota la responsabilidad y templanza de Anglés a la hora de juzgar en unos procesos selectivos de tal calibre, posponiendo la candidatura de un conocido alumno foráneo en favor de un desconocido y forastero, pero eso sí, de una mejor valía demostrada para el cargo. Tal debía ser la ecuanimidad y sabiduría puesta en sus valoraciones que traspasó fronteras valencianas, reclamándose la participación con su juicio[9] en otras oposiciones celebradas por ejemplo en Barcelona, concretamente las de organista de la Parroquia de Santa María de Mataró en 1798 (Cortés, 2002: pp. 65-76).

D. Rafael Anglés atesoró a lo largo de su vida una exquisita e ingente biblioteca de libros y manuscritos, que fue toda una referencia para el mundo cultural, eclesiástico y artístico de la Valencia de aquel momento. Así lo reflejan testimonios como los de los hermanos Joaquín y Jaime Lorenzo Villanueva, dos afamados intelectuales que participaron activamente en la agitada política española de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, dentro del *jansenismo español*, incluso como ponentes en las Cortes de Cádiz. En una de las cartas que Jaime escribe a su hermano el 9 de noviembre de 1802, con motivo de los Sínodos de la Santa Iglesia de Valencia celebrados después de su conquista, cuenta el hallazgo del Sínodo que había celebrado el arzobispo Santo Tomás de Villanueva. Jaime se extraña de que unos documentos tan importantes para la reconstrucción de la historia litúrgica no hubieran sido publicados nunca con anterioridad: "Lamenta Jaime también la dificultad que le supuso encontrar siquiera los que sí habían sido impresos. Agradece muy especialmente, en este punto, la ayuda recibida por el erudito Presbítero D. Rafael Anglés, primer organista de esta Santa Iglesia" (Soler, 2002: p. 127).

En otro orden de cosas, y despúes de indagaciones hechas en los anales de la Real Sociedad Económica de Amigos del País Valencià, conviene destacar también de la persona de Rafael Anglés su pertenencia a dicha sociedad, quien "dado su prestigio gozaba de la confianza de la Económica prácticamente desde sus comienzos, para los asuntos relacionados con el tema musical" (Ranch, 1989: p. 61). Se trata de una institución fundada en 1776 por Carlos III a iniciativa altruista de siete patricios valencianos, Pedro Mayoral, Francisco Pérez Mesía, Sebastián de Saavedra, Francisco de Lago, Juan de Vao, Marqués de León y Marqués de Mascarell que se propusieron, según rezan sus estatutos iniciales, la erección de una Sociedad de Amigos del País para esta ciudad de Valencia y su Reino, a imitación de las que se habían fundado en Madrid y en otras Provincias de España[10]. La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia nació fruto de una intensa política estatal de creación de Sociedades Económicas en toda España que tratarán de llevar a la práctica los ideales de la Ilustración, la Razón y la Modernidad[11].

Por último, y para finalizar este apartado, es conveniente hacer al menos una mínima referencia al legado pedagógico de Rafael Anglés, que de alguna manera debió hacer mella, no solamente claro está, en los jóvenes seminaristas estudiantes de música de los que era su profesor y Catedrático de canto llano, sino también en los infantillos de la catedral de aquel momento. De entre ellos cabe destacar a Francisco Cabo Arnal (Náquera, Valencia, 1768 - Valencia, 1832) quien a la muerte de Anglés le sucedería en la organistía de la Catedral valenciana. Desde un principio Cabo se formó musicalmente hablando en la Catedral de Valencia, concretamente desde el 9 de marzo de 1778, permaneciendo allí hasta su muerte. Aunque no existe una constancia documental fehaciente de que fuera su alumno, sí que

[9] Acords Municipals (1798). *Juicio acerca de las oposiciones de organista de la Parroquia de Sta. María, por D. Rafael Anglés Pbro. y organista de la Catedral de Valencia.* Mataró, Barcelona: Archiu Històric Municipal.
[10] Recuperado de http://rseap.webs.upv.es/ en fecha 20 de noviembre de 2016
[11] Recuperado de http://rseap.webs.upv.es/index.php/2013-05-10-10-45-36/historia en fecha 20 de noviembre de 2016

sabemos que fue segundo organista y acólito de Anglés durante muchos años, con lo que se hace evidente la influencia de su magisterio.

Como ya hemos dicho anteriormente, Rafael Anglés fue el examinador en los procesos selectivos del magisterio de capilla de la Catedral de Valencia en el momento en el que Francesc Morera, debido a su deterioro físico por enfermedad, debía ser sustituido. Designó a Josep Pons, Maestro de Capilla de Girona, en detrimento de su alumno Francisco Cabo. No obstante, posteriormente fue el mismo Anglés quien de alguna manera, y teniendo en cuenta su gran talento, recomendó a Cabo ya no solo en la segunda organistía como sustituto, sino también como coadjutor, es decir, asignándole dos cargos con sus dos salarios independientes.

No solo le sustituiría a Anglés por ausencia o enfermedad, sino que también le ayudaría en sus cometidos organísticos. Su etapa como segundo organista duraría unos 14 años hasta la muerte de Rafael Anglés. Sobrevenida ésta, Francisco Cabo demandó al Cabildo el primer puesto, que logró de inmediato. Por otro lado, Francisco Cabo también pasó a ser Maestro de Capilla de la Catedral de Valencia después de que Francesc Andreví dejase el cargo en marzo de 1830. El nombramiento tuvo lugar por el Cabildo por aclamación, atendiendo a su inteligencia y particular manejo en el órgano, sin publicar en esta ocasión edictos de oposición, tomando cargo de todas las obligaciones propias del Maestro de Capilla establecidas desde 1819.

Como organero y mantenedor de instrumentos

El prestigio de Anglés no solo fue como organista y erudito, sino también lo fue como organero. El Cabildo le ofreció un contrato suplementario como organero en las condiciones que Anglés le proponía, 30 libras por tener a punto los dos órganos de la Catedral. No se conoce ningún caso en el que un canónigo conociera tan bien el interior del órgano como instrumento musical, al igual que es un caso insólito, al menos en la Catedral de Valencia, que el cargo de organista y organero se encarnasen en la misma persona:

> Por quanto se considera precisa y necesaria persona que cuide de templar, afinar, componer y limpiar los Órganos de dicha Santa Iglesia para su mayor conservación [...] tenga obligación de mantener los dos órganos...con todos los movimientos, manchas, conductos de viento, secretos, tirantes, molinetes de las reducciones, assí del Órgano Mayor como de la Silleta y Ecos, y que siempre estén corrientes, de forma que si alguna de las referidas menudencias por el tiempo padeciere algún daño, esté tenido y obligado a componerlo a sus costas, exceptuando el secreto principal, que éste por ser de mucho coste, no tendrá obligación de hacerlo[12] (Climent, 2002: p. 15).

No se ha podido probar que este contrato haya podido ser rescindido por alguno de los canónigos, por lo que podemos deducir que duró hasta la muerte de Anglés. Aunque no es menos cierto que durante los últimos años de su vida fue el organero Felipe Navarro quien se ocupó de *facto* del mantenimiento de los órganos de la Catedral. Anglés contaba ya con unos 84 años, y probablemente por su avanzada edad sin constar en actas capitulares y con el solo consentimiento de los canónigos, el Cabildo durante sus últimos años de vida le pagaba el salario por el mantenimiento de los órganos de la Catedral tanto a Felipe Navarro como a Anglés.

Deducimos entonces que Anglés seguía, al frente de esa labor, aunque las manos las pusiera Navarro. Así lo atestigua la obra de organería encargada por Anglés a Felipe Navarro en julio de 1813 para que los órganos estuvieran a punto para una visita del Rey Fernando VII a la

[12] Actas Capitulares de la Catedral de Valencia. Volumen 3.321, folios 98 y ss. Recuperado de http://www.loratpenat.org en fecha 20 de noviembre de 2016

Catedral de Valencia. Una razón más para pensar la alta estima que el Cabildo tenía sobre Anglés, que fue el único organista y organero que gozó de esa ayuda vitalicia de un segundo organero a su servicio, además de los segundos organistas que también le ayudaron en los oficios menores a lo largo de toda su vida como organista durante 54 años en la Catedral de Valencia: Manuel Tahuenga, Francisco Cabo, etc.

Figura 5. Vista actual del Órgano de la Catedral de Valencia[13]

Deducimos entonces que Anglés seguía, al frente de esa labor, aunque las manos las pusiera Navarro. Así lo atestigua la obra de organería encargada por Anglés a Felipe Navarro en julio de 1813 para que los órganos estuvieran a punto para una visita del Rey Fernando VII a la Catedral de Valencia. Una razón más para pensar la alta estima que el Cabildo tenía sobre Anglés, que fue el único organista y organero que gozó de esa ayuda vitalicia de un segundo organero a su servicio, además de los segundos organistas que también le ayudaron en los oficios menores a lo largo de toda su vida como organista durante 54 años en la Catedral de Valencia: Manuel Tahuenga, Francisco Cabo, etc.

Llama la atención el tiempo de permanencia de 54 años ininterrumpidos de Rafael Anglés al frente de la organistía de la Catedral de Valencia, pero no es menos sorprendente el tiempo de permanencia de sus dos antecesores, Juan Bautista Cabanilles y Vicente Rodríguez Monllor. Entre los tres han copado casi siglo y medio al frente del puesto de organista, cuando por lo general los puestos musicales en las catedrales españolas no solían durar mucho tiempo en manos de una misma persona. Esto evidencia la gran estabilidad musical y organística que gozaba la Catedral de Valencia.

[13] Recuperado de http://www.catedraldevalencia.es/ en fecha 20 de noviembre de 2016

Testamento artístico: Valoraciones póstumas

Rafael Anglés murió a sus 86 años de edad el 9 de febrero de 1816, entre las cinco y seis horas de la tarde en el Seminario Sacerdotal. Dejó atrás una más que fructífera vida, no solo en una significativa y singular producción musical de calidad al más puro estilo centroeuropeo, sino también en su quehacer educativo, artístico y social. En su testamento queda siempre por encima de todo reflejado el interés catedralicio valenciano, su compromiso formador/educador y su apego por el Seminario, al que legó su valiosa biblioteca, digna de un erudito de su talla, sus ornamentos y dos cálices.

Finalmente, es curioso destacar que en su testamento Anglés no hace referencia alguna ni a su pueblo ni a ningún lugar de Aragón siquiera. Tampoco lega nada a instituciones de beneficencia de Teruel, ni de Alcañiz, solo de Valencia. Queda una extraña sensación de que Aragón cayó en su olvido, centrando en su vida en Valencia, donde prácticamente tuvo lugar su auténtico desarrollo personal, social y musical.

La obra compositiva de Rafael Anglés: Sonatas, pasos y versos

No es precisamente ingente el número de obras que se conservan de Anglés, no llega a 80 contando todos los versos, sonatas y pasos. Gran parte de estas obras, como ya hemos dicho más arriba, han sido publicadas por Joaquín Nin, José Climent y Dionisio Preciado. Llama la atención que aún a pesar de que Anglés ocupara un cargo musical eminentemente sacro en la organistía de la Catedral de Valencia, casi la mitad de su producción musical (al menos la conocida hasta ahora) era profana, tomando la forma musical de la sonata como fuente de inspiración y eje vertebrador de su obra. Lo mismo sucede con otros grandes músicos organistas españoles de la época, como el padre Antonio Soler o José de Nebra.

Tabla 2. *Obra profana para tecla de Rafael Anglés*

Obras	Edición	Observaciones
Adagietto Sonata en Fa mayor Aria en Re menor Fugatto	Joaquín Nin, París, 1928	Dix-sept sonates et pieces anciennes d'auteurs espagnols
2 Sonatas para Tecla	José Climent, Valencia, 1970	
9 Sonatas y 1 Pastorela	D. Preciado, Madrid, 1983	
20 Sonatas para Tecla	José Climent, Valencia, 2003	Archivo de la Catedral de Valladolid
11 Sonatas para Tecla	Ricardo J. Roca (piano) / Vicent Ros (transcripción), Valencia, 2004	Edición grabada en cd pero no publicada en partitura. 2 de esas 11 ya fueron publicadas previamente por Climent (2003)

Sabemos pues que Rafael Anglés estuvo unos ocho años al frente del magisterio de capilla de Alcañiz, con lo que podríamos cuestionarnos la posibilidad de que compusiera obras de polifonía. Debido a la grave devastación sufrida en el archivo de la Colegiata de Alcañiz por

los saqueos de la Guerra Civil, no nos ha llegado nada más que un libro de atril de polifonía a cuatro voces de 86 folios con música desconocida, probablemente de Bernardo Pascual o Joseph de Torres… pero nada de Rafael Anglés. Podríamos consolarnos con la idea de que Anglés no compuso nunca nada de polifonía por dos razones, la primera que en las propias Determinaciones y Decretos de la misma Colegiata de Alcañiz no figuraba ninguna relativa a lo que el maestro de capilla debiera componer, solo las relativas a la enseñanza musical del clero y el canto[14]; y la otra que tampoco lo hizo durante toda su vida, al menos por lo que nos ha llegado hasta ahora.

Las primeras publicaciones de la música de Anglés se remontan a 1928 de la mano de Joaquín Nin en su libro de piezas antiguas de autores españoles donde incluyó: Un Adagietto, Una Sonata en Fa Mayor, Un Aria en Re menor, y Un Fugatto. Le seguiría ya José Climent en 1970 con 2 Sonatas para tecla, probablemente de las más avanzadas que se conocen en la época en toda España en cuanto a su estilo tonal y formal y en el tratamiento de la temática. Posteriormente en 1983 Dionisio Preciado abordaría la transcripción y publicación de 9 sonatas más y 1 pastorela. Sonatas para tecla, clave u órgano indistintamente, también dentro del estilo de D. Scarlatti y del P. Soler, e incluso de Haydn.

Más tarde, en 2003 el mismo José Climent publica 20 sonatas para tecla respectivamente, éstas últimas de corte más bien scarlattiano. Ambas publicaciones toman como fuente el Archivo de la Catedral de Valladolid. No se inserta en esta edición de veinte sonatas una en Sol Mayor por estar incompleta. Se cree que la fecha de 1807 que aparece en ellas es la fecha de copia porque siendo de un estilo más sencillo que las dos publicadas en 1970 no podrían haber sido compuestas posteriormente, sino al revés. Ninguna de las sonatas lleva título alguno ni indica ningún tono litúrgico.

En otro orden de cosas, en 2004 se grabaron en registro sonoro, en formato compact disc, al piano por Ricardo J. Roca y con la transcripción de D. Vicent Ros 9 nuevas sonatas para tecla de Rafael Anglés, más 2 que ya estaban publicadas en las 20 de Climent (2003). No obstante haber sido grabadas en compact disc, todavía no han sido publicadas en partitura, con lo que se queda todavía pendiente ese trabajo para un futuro inmediato. Se conjetura (porque no está documentado) que fueran compuestas para piano debido a diversas razones, entre ellas el estilo moderno y tonal, y demasiado adelantado para las formas litúrgicas que se le achacaba a Rafael Anglés, y que no en vano le costó el primer puesto en las oposiciones a la organistía valenciana en favor de Manuel Narro. También se piensa entre esas razones la tenencia por parte de Francisco Cabo, su aventajado discípulo, de un piano que finalmente legó a su sobrina.

En lo concerniente a música sacra para tecla, ya en 1975 José Climent publica 5 pasos para órgano, y será en 1980 cuando Dionisio Preciado publique la Salmodia para órgano con cuatro versos por cada uno de los ocho tonos salmódicos, más un quinto verso de propina en el octavo tono, total 33 vesos salmódicos. Son música tonal, no modal, aunque tradicionalmente respete el plan modal de los ocho tonos. Estos versos salmódicos no están concebidos para ser alternados a la forma tradicional en forma de diálogo antifonal litúrgico con la Schola Canthorum. La melodía es en este caso un mero pretexto para la composición, no se trata de forma íntegra, aparece fragmentada según el capricho y fantasía creadora de Anglés.

Es aquí donde creo poder ampliar esta colección de versos de Dionisio Preciado en unos cuatro versos más, inéditos y desconocidos. Ya hemos visto que en esta edición de Preciado

[14] Determinaciones y Decretos de la Colegiata de Alcañiz. Capitulaciones folios 144 y ss. Recuperado de http://www.ieturolenses.org en fecha 20 de noviembre de 2016

sorprendentemente se añade un quinto verso al octavo tono, lo que significa que probablemente hubiera más y se hubieran extraviado, o figuren en forma de copia en algún otro archivo eclesiástico como es este caso. Falta una minuciosa transcripción que se hace imposible en el presente trabajo por evidente deficiencia de tiempo de apenas un trimestre, por lo que queda pendiente para futuros trabajos.

Tabla 3. Obra sacra para tecla de Rafael Anglés

Obras	Edición	Observaciones
5 Pasos para Órgano	José Climent, Valencia, 1975	
Salmodia para Órgano	D. Preciado, Madrid, 1980	33 versos salmódicos, 4 por cada uno de los 7 primeros tonos, y 5 para el 8º
4 Versos	Inéditos	Fruto de la presente investigación. Faltan revisar, transcribir y publicar
8 Pasos	Inéditos	Fruto de la presente investigación. Faltan revisar, transcribir y publicar

Y finalmente, también fruto de esta investigación, creo poder aportar 8 nuevos pasos para órgano, nuevos e inéditos, de los cuales dos de ellos están dedicados a los himnos Pange Lingua y Ave Maris Stella respectivamente. El paso es una forma musical eminentemente española, por lo visto Anglés es el primer compositor valenciano que da este título a sus obras. En realidad es una forma muy cercana y parecida a la fuga, en donde un tema dado se fuga contínuamente a otros tonos mediante la modulación, y a otras voces de tal forma que quede siempre bien identificado.

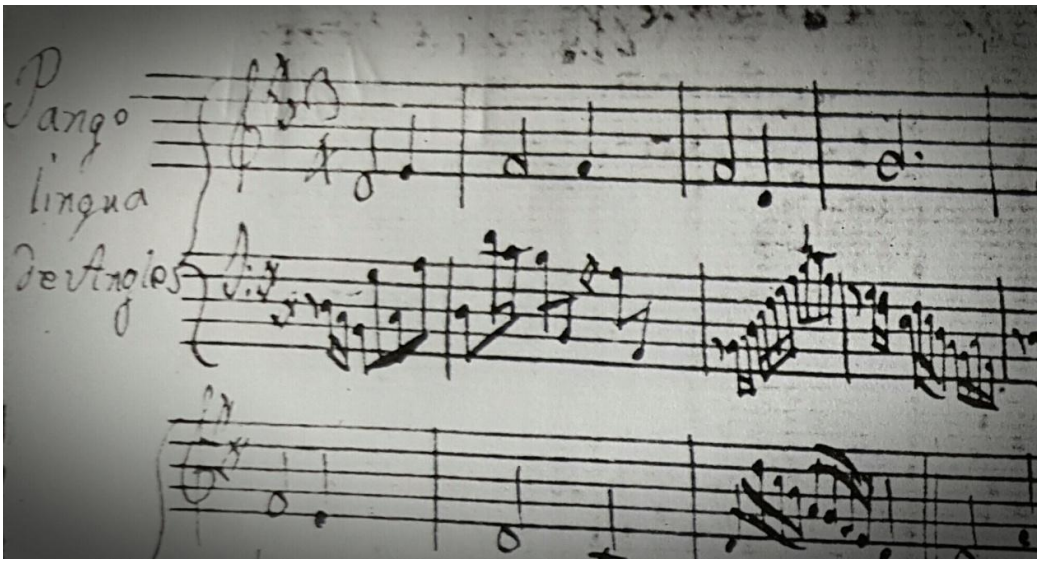


Figura 6. Detalle de una de las obras halladas de Rafael Anglés[15]

[15] Pange lingua a 2 voces de Rafael Anglés. Disponible el audio en: https://soundcloud.com/carlospaterson/pange-lingua-a-2v-rafael-angles-organ-carlos-paterson

5. Marco Metodológico

Diseño y procedimiento de investigación

A falta de profundizar más sobre este trabajo en un futuro, en un primer momento, y por facilidad de disposición, las entrevistas que hemos planteado para obtener informacion de una forma lo más rápida y precisa posible sobre Anglés han sido con Jesús María Muneta y Vicent Ros. Lamentablemente no ha podido ser con Dionisio Preciado, ya que falleció en 2007, quien nacido en Salvatierra, Álava, encontró en su archivo música de Anglés, a parte de sus otros fructíferos hallazgos en el archivo de Valderrobres, Teruel.

El grueso del presente trabajo ha sido la investigación archivística, fundamentada en varios archivos eclesiásticos de la Comunidad Valenciana, en concreto en la provincia de Castellón, archivos musicales todos ellos sin catalogar y bastante descuidados en cuanto al lugar de conservación y estado, como desgraciadamente suele ser más que habitual en estos casos. La predisposición de colaboración de los párrocos realmente ha sido muy buena sin dar lugar a ningún tipo de problemas, sobre todo de cara al tiempo necesario dedicado para el estudio de los manuscritos y la disponibilidad del material, ello también debido en gran parte a la confianza que en Vicent Ros tiene depositada la práctica totalidad de la curia de la diócesis valenciana.

A simple vista en estos archivos parece que todo lo relacionado con la música se encuentra apilado en un mismo lugar, pero como he dicho, al no estar inventariado ni catalogado conviene extremar aún más si cabe todo tipo de precauciones a la hora de identificar cada una de las obras y piezas musicales que contiene, y así evitar traspapelamientos y resultados indeseados. Sobre todo lo componen manuscritos en manos de copistas de aquellas obras que, en un sentido práctico, sirvieran con eficacia al acompañamiento musical del culto que en aquel momento se demandara en esa iglesia en concreto. A falta de más indagaciones, en lo concerniente a nuestro autor hemos encontrado al menos 8 nuevos pasos y 4 versos de Anglés, prácticamente todos ellos proceden de la caligrafía de un mismo copista, quien en principio no deja lugar a dudas sobre la autoría de las obras haciendo constar al comienzo de algunas de ellas (no de todas) el nombre inequívoco de Rafael Anglés.

Plan de análisis

Para corroborar la autoría de Rafael Anglés, en concreto en estos nuevos pasos y versos que hemos descubierto, debemos reconocerla con cierta facilidad en la impronta de su estilo, muy en la línea de los otros versos que ya conocemos de la mano de Preciado en su edición salmódica de 1981. A la hora de aproximarnos a analizar mínimamente la obra de Anglés, debemos tener en cuenta en primer lugar la omnipresencia del canto llano en toda su obra, pensemos que ante todo Anglés era sacerdote y la oración estaba presente en todo momento en su quehacer diario. De una forma u otra, es decir, en pequeños o en completos fragmentos, el gregoriano estaba diseminado de forma muy regular a lo largo y ancho de todas y cada una de las voces que entretejen sus piezas.

A partir de ahí, y sobre todo a través de su inagotable fantasía, glosará esa temática mediante diversas consignas rítmicas y formales, por ejemplo: mediante el uso de sucesivos arpegios, escalas de 3, 4, 6 u 8 notas, escalas de terceras, sextas y octavas, de la utilización del puntillo, acordes de sexta y de tercera, del octaveo de la mano izquierda, la utilización del silencio como recurso hemiólico, notas repetidas, etc. Llama la atención, en contraposición a otros de sus coetáneos, el no abuso de la síncopa. Aunque sí la usa no lo hace en exceso, en cambio sí que utiliza bastante como recurso compositivo para sus glosas el puntillo. Otra de sus características estilísticas principales es la de enmascarar sabiamente la temática gregoriana

de una forma tan sutil, que aunque de forma subterfugia la encontramos siempre, incluso a veces detrás de valores cortos como son sucesiones de corcheas en los tiempos fuertes dentro del compás.

6. Resultados y conclusiones

Los resultados de la presente investigación son más que satisfactorios, ya que, entre otras cosas, como veremos en el presente apartado, verificaremos las hipótesis que nos planteábamos al inicio de este artículo. Hemos ahondado en los nexos que unen a Rafael Anglés, de un lado a sus predecesores los aragoneses Josef Lozano, Bernardo Pascual, y los valencianos Manuel Narro y Vicente Rodríguez; y de otro lado a sus sucesores, el valenciano Francisco Cabo y de algún modo también, el ilustre aragonés Juan de Sessé y Balaguer. Hemos reunido y compilado probablemente casi toda la documentación publicada sobre Rafael Anglés, llevando a cabo una meticulosa revisión crítica bibliográfica, y hemos corregido en algún caso ciertos errores y/u omisiones que se han advertido en algunos documentos que disponemos de Anglés, dejando constancia de ello en el apartado dedicado a la revisión de fuentes bibliográficas.

Hemos hecho una pequeña aproximación a la clasificación de su obra, partiendo en un primer momento de los archivos de las Catedrales de Valladolid y Valencia, la iglesia de Santa María la Mayor de Valderrobres (Teruel), la de Salvatierra (Álava), la Biblioteca de Cataluña, para finalmente llegar a otros varios archivos de la Comunidad Valenciana que nos han aportado obras nuevas e inéditas de Rafael Anglés. Hemos realizado aportaciones a los estudios musicológicos del barroco y clasicismo español y valenciano, como por ejemplo a la Salmodia publicada por Dionisio Preciado (1981), con la recuperación de 4 nuevos versos más de Rafael Anglés procedentes de archivos eclesiásticos castellonenses, y otros 8 pasos para órgano, aportando nuevo conocimiento al estilo de transición entre el barroco y el clasicismo español.

En cuanto a la verificación de nuestras hipótesis, por un lado hemos profundizado sobre la vida y obra de Rafael Anglés y sus múltiples facetas como organista, organero, sacerdote, docente, compositor y erudito, aportando en cuanto a esto último indicios de su pertenencia a la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, algo muy indicativo de la importancia y consideración social y cultural con la que contaba Anglés en la sociedad valenciana de la segunda mitad del siglo XVIII, y al igual que lo atestiguan escritos como los epistolarios vistos anteriormente entre los hermanos Villanueva, elogiando la espléndida biblioteca que atesoraba Rafael Anglés.

Por otro lado, también hemos hecho una pequeña aproximación de plan de análisis estilístico de su obra, que justifica en parte no solo la autoría de las nuevas piezas halladas en el presente trabajo, sino también su lugar e importancia en el adecuado desarrollo de la música española en la transición del barroco al clasicismo. Como hemos dicho en el apartado anterior, de una forma u otra, es decir, en pequeños o en completos fragmentos, el gregoriano estaba diseminado de forma muy regular en todas y cada una de las voces que entretejen sus piezas, bien en estilo contrapuntístico más propio del barroco, bien en estilo homofónico imitativo propio del clasicismo. Esta es una de las características principales de Anglés y la música de su época, de la que tanto nos queda por investigar, aprender y descubrir, y que justifican el pleno y natural desarrollo del momento de transición de un estilo a otro.

En este mismo orden de cosas, y profundizando en el estilo compositivo de Rafael Anglés, vemos que conjuga a la perfección el estilo modal con el tonal. Esta es una de las características clave de la transición entre el barroco y el clasicismo musical español: La voz

que lleva el tema principal del canto llano lo hace sobre todo con valores más bien largos, es decir, redondas, blancas, negras y a lo sumo corcheas, y se mantiene en todo lo posible en la modalidad, en contraste con el estilo tonal del resto de voces, normalmente 2 más, que le acompañan y glosan en perfecto contrapunto e imitación. Cuando decimos que se mantiene en todo lo posible en la modalidad nos referimos a que en muchas ocasiones, debido a la direccionalidad tonal del resto de voces, se hace necesaria la sensibilización en más (sostenidos o becuadros) del séptimo grado, o en menos del cuarto grado (becuadros o bemoles), sobre todo a la hora de modular, fugar o pasar ("pasar" proviene de la forma musical del "Paso" en España al que antes hacíamos referencia) a otros tonos vecinos.

7. Bibliografía

Álvarez, María Salud. (1995). *Joseph Nebra (1702-1768). Obras inéditas para tecla.* Colección de Tecla Aragonesa. Volumen III. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. Sección de Música Antigua. Exma. Diputación Provincial de Zaragoza.

Álvarez Argudo, Miguel. (2005). *El pianismo valenciano (los compositores y las obras).* Valencia: Rivera Editores.

Anglés, Higinio. (1965). Capítulo IV: La música en el siglo XVIII. La Música instrumental. En J. Wolf, *Historia de la Música.* Barcelona: Ed. Labor, sa.

Asenjo Barbieri, Francisco. (1988). *Documentos sobre música española y epistolario.* Madrid: Fundación Banco Exterior.

Blasco, Francisco Javier. (1896). *La música en Valencia. Apuntes históricos.* Alicante: Imprenta de Sirvent y Sánchez.

Climent, José. (1962). Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII. B) Organistas de la Catedral. *Anuario Musical. Volumen XVII.* Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

Climent, José. (1970). *Rafael Anglés. Dos sonatas.* Madrid: Unión Musical Española (UME).

Climent, José. (1975). *Música hispana. Rafael Anglés. Cinco pasos para órgano.* Barcelona: Instituto Español de Musicología (CSIC).

Climent, José. (1989). *Historia de la música valenciana*. Valencia: Rivera Mota Editorial.

Climent, José. (1991). *Francisco Cabo. Versos, pasos y sonatas*. Valencia: Ed. de música antigua. Sociedad Española de Musicología (SEM).

Climent, José. (2002). *Órganos y organistas catedralicios de la Valencia del siglo XIX*. Valencia: Lo Rat Penat. Recuperado de http://www.loratpenat.org/biblioteca

Climent, José. (2003). *Rafael Anglés. Veinte sonatas.* Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana. Sección de Musicología.

Compositors Barrocs Valencians. Álvarez-Argudo, Miguel. (Piano). (2004). [CD] Anacrusi.

Cortés, Francesc. (2002). Apunts per a confegir el perfil social de l'organista a Catalunya durant el segle XIX. *Anuari de l'Orgue. Volum I/2002.* Barcelona: Associació Catalana de l'Orgue.

Dolcet, J. y Vilar, J. M. (1999). La música instrumental en el classicisme. *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear.* Volumen II. Barcelona: Ed. 62.

Dolcet, J. y Vilar, J. M. (2003). *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Volumen IX. Diccionari*. Barcelona: Ed. 62.

El clasicismo valenciano. Roca Padilla, Ricardo J. (Piano). (2004). [CD] Universitat Politècnica de València.

Gonzalo López, Jesús. (1998). *Mariano Cosuenda (1737-1801). Seis Sonatas para Clave.* Colección de Tecla Aragonesa. Volumen VI. Zaragoza: Institución Fernando El Católico. Sección de Música Antigua. Exma. Diputación Provincial de Zaragoza.

Latassa, Félix. (1801). *Biblioteca nueva de Escritores Aragoneses. Tomo V.* Pamplona: Joaquín de Domingo.

Martín Moreno, Antonio. (1985). *Historia de la música española. Siglo XVIII.* Volumen IV, Capítulo X. Madrid: Alianza Editorial.

Meseguer Bellver, Emilio. (1991). La música y el canto en el seminario. Aproximación histórica. *Historia del seminario metropolitano de Valencia.* Valencia: Seminario Metropolitano de Valencia. Imprenta Nácher, sl.

Millenium Pace 2003. *Ros i Pérez, Vicent (Orgue). (2003). [CD] Generalitat Valenciana.*

Muneta Martínez de Morentin, Jesús María. (1996). *Polifonía de la Excolegial de Santa María de Alcañiz*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.

Muneta Martínez de Morentin, Jesús María. (1996). La Colegiata de Alcañiz. *Nassarre. Revista aragonesa de musicología. Volumen XII.* Zaragoza: Ed. Fernández de la Cuesta, Ismael y Rey García, Emilio. Institución Fernando El Católico. Sección de Música Antigua. Exma. Diputación Provincial de Zaragoza.

Muneta Martínez de Morentin, Jesús María. (2007). *Músicos turolenses*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.

Música Orgánica Valentinae Sedis. *Ros i Pérez, Vicent (Orgue). (1994). [CD] Generalitat Valenciana.*

Nin, Joaquín. (1928). *Dix-sept sonates et pieces anciennes d'auteurs espagnols.* Números 7-10. París: Editions Max Esching.

Pedrell, Felipe. (1897). *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano americanos antiguos y modernos.* Barcelona: Víctor Berdós y Feliu.

Peris Silla, María del Mar. (1992). La música instrumental del siglo XVIII. *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Ed. Levante.

Piedra, Joaquín. (1962). Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII. A) Organistas del colegio del Corpus Christi. *Anuario Musical. Volumen XVII.* Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

Preciado, Dionisio. (1981). *Rafael Anglés. Salmodia para órgano.* Madrid: Unión Musical Española (UME).

Preciado, Dionisio. (1983). *Doce compositores aragoneses de tecla.* Colección documenta. Madrid: Editora Nacional.

Ranch Sales, Amparo. (1989). La música en la Real Sociedad Económica de Amigos del País Valencià. *Anales 1987-88 Real Sociedad Económica Amigos del País*. Valencia: Signo Gráfico, SL

Ros i Pérez, Vicent y Voortman, Martin. (1998). *Música de tecla valenciana. Volumen V. Ilustración valenciana. Obras para órgano.* Valencia: Ed. El Magnànim.

Ros i Pérez, Vicent. (2000). *Músicos aragoneses en Valencia en el siglo XVIII.* Colección de Tecla Aragonesa. Volumen VII. Zaragoza: Institución Fernando El Católico. Sección de Música Antigua. Exma. Diputación Provincial de Zaragoza.

Ruiz de Lihory, José. (1903). *La Música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia: Biblioteca Valenciana.

Saldoni, Baltasar. (1986). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Ed. facsímil. Tomo III. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música-Centro de Documentación Musical.

Sanchis Sivera, José. (1909). *La Catedral de Valencia. Guía histórica y artística.* Valencia: Biblioteca Valenciana.

Soler Pascual, Emilio. (2002). *El viaje literario y político de los hermanos Villanueva.* Valencia: Biblioteca Valenciana.

Taboada Cabañero, Eduardo Jesús. (1898). Mesa Revuelta. *Apuntes de Alcañiz*. Zaragoza: Tip. La Derecha.

Thomson Llisterri, Teresa. (2006). *Iglesia de Santa María la Mayor de Alcañiz*. Teruel: Centro de Estudios Bajoaragoneses.

Villanueva y Astengo, Joaquín Lorenzo. (1806). *Viage literario a las iglesias de España.* Tomo I y Tomo IV. Madrid: Imprenta Real.

Carlos Paterson www.carlospaterson.es

Comienza sus estudios de órgano y piano en el Instituto Musical Turolense de la mano del Dr. D. Jesús Mª Muneta Martínez de Morentin, donde fue galardonado con el *Premio especial de piano* en conmemoración del XX aniversario del IMT. Más tarde continua sus estudios superiores de órgano y solfeo en el Conservatorio Superior de Música *Joaquín Rodrigo* de Valencia, bajo la docencia y especial asesoramiento del Catedrático de órgano Dr. D. Vicent Ros i Pérez, cursando además estudios de pedagogía musical con Dª. Pilar Fuentes. A los veintidós años se gradúa en ambas especialidades ganando la oposición a premio de honor de fin de grado superior por unanimidad del jurado en 1999. Poco después acaba sus estudios de contrapunto y fuga con el Dr. D. Jesús Mª Muneta en el Instituto Musical Turolense. Ha sido discípulo de grandes profesores como Nairi Grigorian, Anna Jastrzebska, Montserrat Torrent, José Luís González Uriol, Jan Willem Jansen, Guido Iotti y Olivier Baumont. Durante los

últimos años su actividad concertística se ha desarrollado tanto por toda la geografía española como por gran parte de Europa: Italia, Francia, Alemania, Austria, Suiza y Reino Unido.

Fundador de la Asociación Cultural de Músicos de Teruel. Fundador y director del *Ciclo de órgano de Cella y conciertos a la luz de la luna* (14 ediciones), del *Ciclo de órgano del Jiloca* (7 ediciones), del *Ciclo de conciertos para las tardes de verano* en Teruel (6 ediciones). Co-fundador del curso *Brillant Magnus* (7 ediciones). Miembro del comité organizador y artístico del Concurso Internacional de Piano *Antón García Abril* (8 ediciones). Miembro integrante del trío barroco *Ars Amandi*, con el que llevó a cabo la grabación del cd *Música y poemas a los amantes* para el sello Mary-Water Productions, con obras inéditas de A. Scarlatti. Fundador de los ensembles *Affetti Musicale* y *Brillant Magnus Quintet*. Con éste último lleva realizados varios centenares de conciertos por toda España y extranjero, llevando a cd la obra integral para trompeta, percusión y órgano del compositor navarro Jesús Mª Muneta, con excelente crítica en la revista Ritmo. Es músico abanderado, junto con el Brillant Magnus Quintet, del sello Stomvi.

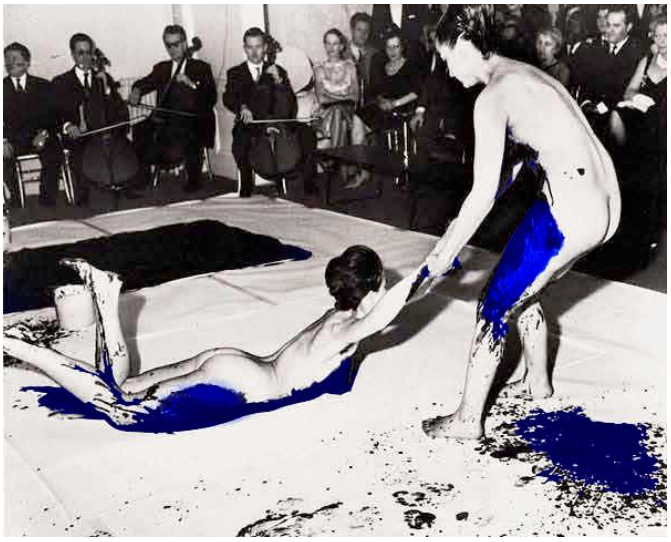
Como director musical ha estado al frente de diversas agrupaciones, como la Banda Municipal de Mallén (Zaragoza), Polifónica Turolense, Coro *Lex et Gaudium* del Ilustre Colegio de Abogados de Valencia (ICAV) y la Agrupación Coral del Instituto de Artes Musicales de Valencia. Como compositor caben destacar temas suyos como *If thou wilt, remember* interpretado por Daniel Kavanagh, la Suite-Sonata para Piano *Hugo & Daniela* grabada por el pianista internacional Brenno Ambrosini, y música coral y sinfónica como su *Crux Fidelis* y *Alborada*, esta última recientemente estrenada en el Palau de la Música de Valencia.

Su carrera musical la compaginó con los estudios en la carrera de derecho por la Universidad Nacional de Educación a Distancia, obteniendo también en 1.999 la licenciatura en derecho. Es Máster en investigación musical por la Universidad Internacional de La Rioja y actualmente ejerce como Catedrático de órgano del Conservatorio Superior de Música *Joaquín Rodrigo* de Valencia, y como profesor de piano en el Instituto de Artes Musicales de Valencia.

MUSICOLOGÍA DE LA SOSPECHA:
De la hermenéutica a la musicología crítica

Marcelo Jaume Teruel

«La ressemblance, en musique, ne consiste pas en une représentation,
mais en une puissance de vérité masquée».
Jean Cocteau, Le Coq et l'Arlequin.[1]



Resumen:

La musicología, análogamente a las ciencias sociales, se caracteriza por su carácter gnoseológicamente débil, que ha propiciado un constante debate sobre sus fundamentos teóricos. Además, este se ha acrecentado por la percepción de los límites del binomio historia-análisis en el caso de la musicología histórica y la crisis de la autoridad etnográfica en la llamada etnomusicología. Este texto examina de forma sintética las propuestas que responden a esta problemática, de la sociología y la semiótica a aquellas derivadas de la hermenéutica que profundizan en la subjetividad (*criticism*, *new musicology* y discursos posmodernos), explorando sus fronteras teóricas. A continuación propone una rearticulación de la musicología crítica que, asumiendo la falsa neutralidad de la musicología tradicional respecto a la sociedad, analice sus marcos teóricos e ideológicos, así como los conflictos contenidos en aquellas prácticas sociales en las que se inscribe la música.

Palabras clave: musicología crítica, hermenéutica musical, posmodernidad, criticism

[1] «La semejanza en música no consiste en una representación, sino en un poder de verdad enmascarado» (Cocteau, 1918: 51).

Resum:

La musicologia, anàlogament les ciències socials, es caracteritza pel seu caràcter gnoseològicament feble, que ha propiaciat un constant debat sobre els seus fonaments teòrics. D'altra banda, aquest s'ha incrementat per la percepció dels límits del binomi historia-anàlisi en el cas de la musicologia històrica i la crisi de l'autoritat etnogràfica en la denominada etnomusicología. Aquest text examina de forma sintètica les propostes que responen a aquesta problemàtica, de la sociologia i la semiòtica a aquelles derivades de l'hermenèutica que aprofundeixen en la subjectivitat (*criticism*, *new musicology* i discursos postmoderns), explorant les seues fronteres teòriques. A continuació proposa una rearticulació de la musicologia crítica que, assumint la falsa neutralitat de la musicologia tradicional respecte a la societat, analitze els seus marcs teòrics i ideològics, així com els conflictes continguts en les pràctiques socials en les quals s'inscriu la música.

Paraules clau: musicologia crítica, hermenèutica musical, posmodernitat, criticism

Abstract:

Musicology, in similarity with social sciences, is characterized by its gnoseological weakness that has favoured a constant debate about its theoric foundations. In addition, this has been increased by the perception of the limits of the history-analysis binomial in the case of historical musicology and the crisis of ethnographic authority in the so-called ethnomusicology. This paper examines in a synthetic way the models and theories that deal with these circumstances, from sociology and semiotics to those derived from hermeneutics that deep in subjectivity (criticism, new musicology and postmodern discourses), exploring its theoretical boundaries. Then proposes a rearticulation of critical musicology which, assuming the false neutrality of traditional musicology with respect to society, analyzes its theoretical and ideological frameworks, as well as the conflicts contained in those social practices in which music is inscribed.

Key words: critical musicology, musical hermeneutics, posmodernism, criticism

Introducción

Este texto ensaya una aproximación a la musicología desde de un marco teórico crítico. Aunque tiene un considerable componente doxográfico —se abordan diversos paradigmas musicológicos que van de la hermenéutica propiamente dicha a la llamada *new musicology* o los discursos posmodernos— fundamentalmente quiere proponer una perspectiva que transcienda la mera recolección de sentido que a menudo se impone en la disciplina para ofrecer una articulación a través de la teoría crítica, entendida esta en un sentido amplio.

Como elemento de reflexión inicial hemos de observar que la musicología, bien considerada como producción teórica sobre la música y sus significaciones, bien como disciplina autónoma articulada a partir del *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* de Guido Adler en

un marco de pensamiento hegeliano[2], ha tenido como una constante a lo largo de su historia ciertas herencias y deudas respecto a sus paradigmas epistemológicos y metodológicos. Esto se debe a dos particularidades centrales en su desarrollo. La primera es su relativamente tardía incorporación a la esfera académica, por lo que se ha servido de métodos importados de otras disciplinas como la paleografía, la filología o la diplomática. Es por ello que gran parte de la musicología actual, especialmente aquella practicada en los países de tradición latina[3], tiene un carácter bicéfalo que combina historia y análisis musical *tout court*[4] . La segunda causa es la problemática inherente a la música como objeto de estudio, cuyas reglas internas se resisten a constituir una semántica homóloga a la de los idiomas y que por tanto, si quiere examinarse desde el punto de vista de los discursos significantes que genera, obliga a combinar paradigmas provenientes de otras disciplinas, como la antropología, la sociología o la filosofía. Además, las últimas décadas en el desarrollo de la musicología han presenciado dos procesos que obligan a replantearse sus bases epistemológicas y metodológicas, repensando los presupuestos de la musicología tradicional. Estos procesos no son otros que el retroceso de las posiciones formalistas y la crisis de la autoridad etnográfica. La percepción de los límites del binomio historia-análisis ha provocado no solo la paulatina incorporación de métodos y supuestos teóricos provenientes de otros campos como la etnografía y los estudios culturales, sino la adopción de discursos presentes en estos —teorías de género, poscoloniales y posmodernas, entre otras— que sin duda han enriquecido y ampliado el debate acerca de la narrativa musicológica. Por otro lado, estas transformaciones han afectado también a la etnomusicología, que tradicionalmente tuvo un trabajador de campo *quasi* omnisciente y pretendidamente objetivo pero que tras la irrupción de los planteamientos poscoloniales[5] se ha visto obligada a considerar no solo un amplio espectro de técnicas relativamente nuevas —etnotexto, collage, ficción— sino una remodelación de muchas cuestiones básicas de la disciplina.

Una consecuencia importante del anclaje de la músicología tradicional en los métodos histórico-analíticos es su desconexión respecto a las prácticas sociales actuales en las que se inscribe la música. Esto incluye tanto aquellas vinculadas a la performatividad—los códigos y peculiaridades de un concierto de *trap* respecto a uno de *grindcore* o de ambos respecto a uno de música sinfónica, por ejemplo— como las mediadas a través de la interacción digital, como las redes sociales o las nuevas categorías musicales y estéticas —del *dubstep* o el *footwork* al *vaporwave* y sus microgéneros derivados—. Comprender, en definitiva, el por qué del «*Liberté, Egalité, Beyoncé*» en muros y camisetas. En última instancia esta desconexión no hace sino encerrar la musicología en el ámbito académico y convertirla en una disciplina tanto inoperante como inservible a la sociedad más allá de una vaga producción de capital cultural, por utilizar la noción de Bourdieu (2008). No se trata de convertir la musicología en un acto político[6], sino sencillamente de tomar conciencia de su inserción en el aparato social (Horkheimer, 2000: 31) y hacerse eco de ello en su ejercicio, lo que exigiría superar la falsa dicotomía entre etnomusicología y musicología. Una de las tendencias pujantes desde la década de 1990 para responder a esta situación y que ha venido animando

[2] Acerca de este particular es pertinente la lectura de Bujic (1984) y también la caracterización que realiza Rendueles acerca de los debates intelectuales de la época (2016:18).
[3] Véase Ros-Fábregas (1998).
[4] No faltan críticas a este enfoque, como veremos. Por citar una de las más rotundas nos referiremos a la afirmación de López Cano según la cual «La música como arte no puede insertarse en eso que llaman los historiadores 'su contexto'. El contexto histórico no es lo que realmente pasó, sino una construcción contrafáctica consensuada por una comunidad de especialistas: los historiadores». (López Cano, 2004:132).
[5] Se podría apuntar sarcásticamente que también tras la irrupción del *Diario de campo en Melanesia* de Malinowski, publicado en 1967, como veremos más adelante.
[6] Como señala Bohlman en el artículo homónimo (1993).

buena parte de los debates de la musicología anglosajona es el paradigma crítico, del cual participa un número considerable de autores pero del que aún hay poca literatura de tipo monográfico[7].

El objetivo principal de este texto es fundamentar una perspectiva musicólogica de carácter crítico. Para ello, realizaremos un recorrido sintético por aquellas propuestas que cuentan con un marco teórico cercano para examinar cuestiones epistemológicas y de método especialmente problemáticas. Después de trazar un breve *state of art*, abordaremos las primeras tentativas musicológicas hechas desde la hermenéutica, tanto aquellas provenientes de la antropología como las propiamente endógenas, lo que nos llevará a hablar de sus alternativas objetivantes, la sociológica y la semiótica. Después de tratar las propuestas que profundizan en la subjetividad de la hermenéutica, propondremos una redefinición de la musicología crítica, tratando su relación con los estudios culturales y la noción de ideología.

Apuntes sobre el marco teórico

Para perfilar *un state of art* previo es necesario considerar tanto la literatura académica más destacada sobre los temas que trataremos como algunos apuntes semánticos y conceptuales referidos a la hermenéutica, de la que nos ocuparemos en el siguiente apartado.

La referencia más evidente como punto de partida al hablar de musicología crítica —en la acepción menos restringida del término— es la famosa serie editada por Ashgate (posteriormente Routledge) bajo el título *Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology* Series, en la que se encuentran trabajos ya clásicos como *Reading Music* (McClary, 2007) o *Critical Musicology and the Responsability of Response* (Kramer, 2006), entre otros. También son fundamentales *From the Erotic to the Demonic: On Critical Musicology* (Scott, 2003) y *Critical Musicology Reflections* (Hawkins y Scott, 2012). Igualmente deben tenerse en cuenta las publicaciones de la revista on-line *Radical Musicology* (Newcastle University), inactiva desde 2013 pero en la hay artículos a los que nos referiremos en este trabajo. En el campo de teoría crítica se han considerado, además de algunos de sus textos fundacionales[8], *Redirections in critical theory: truth, self, action, history* (McGuirk, 1994), *Critical theory after Habermas* (Freundlieb et al., 2004) y *La teoría crítica: ayer y hoy* (Dubiel, 2000), además de otras obras citadas.

Resulta especialmente relevante la selección de escritos *Invitación a la etnomusicología: Quince fragmentos y un tango* (Pelinski, 2000), cuya edición se hizo eco tempranamente de muchas de las preocupaciones que vertebran este texto, tomando en su caso partido abiertamente por los enfoques posmodernos. También debemos señalar la presencia, aunque más tangencial, de la hermenéutica en textos de López Cano (2002) y Nagore (2004) que se refieren, respectivamente, a las convergencias de la hermenéutica con la semiótica y el análisis musical. Por otra parte, es necesario para tener una visión general de la semiótica musical aplicada al estudio social el trabajo monográfico de Hernández (2012), que sugiere la existencia de tres grandes aproximaciones a la significación musical: la semiótica-hermenéutica, la cognitiva corporal y la social-política. También, aunque no pertenecen al campo de la musicología, tienen intersecciones teóricas con nuestros planteamientos *The idea of culture* (Eagleton, 2013) y *En bruto: Una reivindicación del materialismo histórico* (Rendueles, 2016), este último especialmente en el ámbito epistemológico.

---

[7] Como veremos en el marco teórico, pese a la existencia de series dedicadas al tema, muy pocos autores han realizado una evaluación sistemática o de tipo historiográfico.

[8] *Teoría tradicional y teoría crítica* (Horkheimer, 2000), *Dialéctica de la ilustración* (Horkheimer y Adorno, 1994), *Crítica cultural y sociedad* (Adorno, 1984) y *Para una teoría crítica de la sociedad* (Marcuse, 1971).

Puesto que el primer paradigma musicológico que examinaremos será el hermenéutico, del que toma elementos la musicología crítica, y ya que dista mucho de ser un término unívoco, es necesario enmarcar brevemente sus acepciones. Aunque una reconstrucción etimológica e histórica del término hermenéutica nos llevaría a la Antigua Grecia —tanto el verbo *hermeneuein* (ἑρμηνεύειν) como el sustantivo *hermeneia* (ἑρμηνεία) se relacionan habitualmente con Hermes, el mensajero de los dioses—, generalmente se sintetiza su significado fundamental como "llevar a la comprensión"[9]. La historia de la hermenéutica parte pues de la Antigüedad y aunque una visión en profundidad exigiría tratar todas sus etapas aquí aludiremos únicamente a sus definiciones modernas tal y como las resuelve Richard E. Palmer (2002: 32). A pesar de la distinción de Palmer de seis definiciones, creemos que es más práctico agruparlas en tres categorías: textual, filosófico y simbólica. La hermenéutica textual comprendería tres vertientes. La primera es la teoría de la exégesis bíblica, surgida en el contexto de la teología protestante como un conjunto reglas y métodos en que se basan el comentario y exégesis de textos sagrados. A continuación aparecerían la hermenéutica como metodología filológica, que hace extensivo el método a los textos canónicos y la hermenéutica como ciencia de la comprensión lingüística en un sentido mucho más amplio.

En el campo filosófico encontramos como primer hito moderno de su resignificación la hermenéutica como base metodológica para las *Geisteswissenschaften* o ciencias del espíritu propuesta por Dilthey. A partir de este momento la primera aportación en la reescritura del término tal y como lo conocemos hoy fue la de Heidegger, quien tomando elementos de la fenomenología de Husserl hizo una crítica a la metafísica clásica enfocada sobre el olvido de la facticidad y centrada en el sentido del ser como problema fundamental (Heidegger, 2009:21). El carácter fundacional de la hermenéutica de Heidegger estará pues en el estatuto ontológico que esta gana junto con la inversión de la tradicional relación entre comprensión e interpretación, que será matizada y ampliada por autores posteriores como Gadamer, a quien debemos la hermenéutica contemporánea tal y como la conocemos, esto es, una reivindicación de otras posibilidades de comprensión más allá de las ciencias naturales a través de la apertura del sujeto al Otro, conservando en esencia una concepción hegeliana del reflejo del mundo en el lenguaje, al que convierte en un equivalente del *Geist* de Hegel (Bowie, 2002: 382)[10]. Heredera de la propuesta interpretativa de Gadamer será la hermenéutica como interpretación simbólica, entendida como un enfoque interpretativo cuyo objetivo es descifrar el significado profundo o que se oculta tras el contenido manifiesto en una producción cultural o práctica social. Por último, la hermenéutica crítica constituiría una mediación entre hermeneútica interpretativa y crítica de las ideologías —tal y como es planteada en *Hacia una hermenéutica crítica* (Recas, 2006)— y sería uno de los afluentes directos de la musicología crítica. Es fácil advertir que aunque en el contexto académico se utiliza a menudo el término hermenéutica como sinónimo de interpretación o explicación, sin mayor profundidad teórica, aquí haremos un uso más próximo a sus acepciones filosófica y simbólica.

De la interpretación simbólica a los vacíos epistemológicos

Antes de abordar una aproximación crítica debemos examinar qué puentes se tienden entre la perspectiva hermenéutica —en términos de interpretación simbólica— y las ciencias sociales y las humanidades, áreas en las que opera la mayor parte de la musicología. Para ello, resultan

[9] Sobre esto debe acudirse a Ebeling (1959).

[10] Además de la primera parte de *Verdad y método* (Gadamer, 1977) es recomendable leer al respecto *Arte como conocimiento en la estética hermenéutica* (Sáenz, 1998).

básicos los trabajos de Clifford Geertz y Alan Merriam, impulsores de ópticas interpretativas en la antropología y la antropología musical, fundamento de gran parte de la etnomusicología actual. Geertz es considerado un hito en el ámbito antropológico al ser uno de los primeros que concibió el trabajo del antropólogo dando protagonismo a lo interpretativo sobre lo descriptivo, de lo que se infiere que «entender o interpretar es algo más que conocer el significado de las palabras de los informantes; requiere, primero y además, captar no solo el sentido semántico percibido, sino la intencionalidad latente que exige a veces una reformulación creativa» (Tolosana, 1983: 34). A este respecto Geertz advirtió que «los escritos antropológicos son ellos mismos interpretaciones y por añadidura de segundo y tercer orden (por definición, solo un nativo hace interpretaciones de primer orden: se trata de *su* cultura), de manera que son ficciones; ficciones en el sentido de que son algo hecho, algo formado» (1989: 28). Esta propuesta ha de enmarcarse en un momento muy particular de la historia de la antropología que coincide con la caída del mito del antropólogo integrado en la cultura que tuvo lugar con la publicación de los diarios de Malinowski[11]. A pesar de que la teoría antropológica ha tenido múltiples puntos de fuga desde entonces[12] lo importante es, como afirma Tolosana, entender que

> Frente al cadáver de la palabra escrita encuentra el antropólogo la riqueza inagotable de la palabra sonora, inmediata, que sale caliente de los labios del informante; su peso específico, su carácter incrédulo, vacilante o seductor, su tono jactancioso y altanero, su temple confiado o sumiso, su brío y ternura son tesoros simbólicos *in vivo,* metalingüísticos, que solo capta el etnógrafo que ha aprendido a escuchar el caer de la palabra nativa bien pronunciada. Lo que se habla no es lo que se dice; se significa mucho más de lo que se pronuncia.
>
> (1983:54)

Uno de los intentos con más trascendencia para construir un modelo musicológico desde la teoría de Geertz fue el de Timothy Rice a finales de la década de 1970. Aunque fallido por diversos motivos, tuvo como virtud poner de manifiesto muchas inquietudes de la disciplina en ese momento. La intención de Rice era crear un modelo unitario para la etnomusicología partiendo de la propuesta de Merriam, de la cual criticó entre otras cosas su simplicidad (Rice, 2001: 170). Las respuestas no tardaron en llegar. Seeger no solo indicó que la simplificación del modelo original era producto de una lectura incompleta por parte de Rice (1987:491), sino que cuestionó la propia necesidad de un modelo unitario (íbid: 493). Por otra parte, Koskoff se detuvo en explicar el significado extensivo del modelo de Merriam y además sugirió, no sin cierta malicia, que antes de «remodelar» la etnomusicología debemos entender primero sus puntos de partida (Koskoff, 1987).

Después de la propuesta fallida de Rice el mayor defensor de una articulación hermenéutica ha sido, con el mismo número de defensores que de detractores, Lawrence Kramer. Kramer vincula el análisis formal al análisis de sistemas y sugiere que este amputa el significado, ya que según su punto de vista «sin adscripciones de significado, el conocimiento formal y

---

[11] A pesar de que Bronislaw Malinowksi renovó la metodología antropológica la publicación de sus diarios en 1966 [Primera edición española Malinowski, B. (1989): *Diario de campo en Melanesia*, Madrid: Júcar] supuso un gran escándalo por la manera arrogante, rayana en lo racista, en la que refería a los nativos, además del uso intensivo de drogas. Al respecto es interesante la lectura de Baño (1990).

[12] Baste citar útil la amplia definición de cultura de James Clifford como «el proceso abierto producido o inventado a través de sucesivos desplazamientos y encuentros que se aproxima a la idea derridiana de lo que está sometido a un proceso de borrado» (2006: 119) o «la idea de cultura como texto y la etnografía como literatura o incluso como terapia» (íbid: 131).

analítico es inerte, desactualizado, imperceptible» (2003:10)[13]. Como vemos, las relaciones entre forma y significado constituirán la problemática central de Kramer. No faltarán por supuesto críticas como la de Spitzer (2012), que incide en la poca concreción para legitimar su método hermenéutico o la de Clarke, que se referirá irónicamente a su argumentación como «jiujitsu intelectual» (2011:347).

En efecto, aunque podamos considerar el análisis musical en frío una suerte de práctica forense, la propuesta hermenéutica tiene desde sus primeros pasos apoyos no del todo seguros, puesto que es muy sencillo replicar o sencillamente impugnar, por subjetiva, cualquier interpretación. Rendueles resume así la problemática:

> La solución que algunos filósofos y científicos sociales, como Rolande Barthes o Clifford Geertz, han encontrado a la dependencia del idealismo crítico de la comunicación lingüística explícita es entender la idea de significación weberiana como una metáfora. [...] Entender la familia, la música o el fútbol como un texto que hay que descifrar puede resultar inspirador, pero lo cierto es que no son ningún texto. (2016: 39)

Desde la musicología existen dos respuestas diametralmente opuestas a la inherente conflictividad del «impresionismo hermenéutico»[14], con sus inexactitudes y su relatividad. La primera consiste en buscar la objetividad a través de la explicación racional, a costa de falsear la subjetividad o perder concreción, y sus campos más destacados son la sociología y la semiótica En el caso de la sociología, existen a su vez dos orientaciones que, muchas veces combinadas, dominan la disciplina. La primera, quizá el más popular, se centra en el modelo cuantitativo-estadístico. Pese a la ventaja de partir datos objetivos (cifras) y no de percepciones, este modelo inevitablemente objetualiza a los sujetos, dejando de lado sus motivaciones personales y lo que es más importante, su subjetividad inherente, por lo que por fuerza propone tanto una simplificación como una explicación parcial. La segunda orientación deriva de la tentativa de modelo casual de Weber, en el que, como en la hermenéutica, se siguen teniendo en cuenta las construcciones de significado, operando un desplazamiento categorial. Así, al explicar por ejemplo la cultura capitalista desde sus orígenes religiosos en su célebre trabajo *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (Weber, 1955), Weber establece una cadena causal que, si bien tiene un enorme interés, inflige a los significados un desplazamiento categorial que además de trasladar el problema a otra parte inevitablemente pierde información por el camino (Rendueles, 2016:45). Un ejemplo de esto sería la propuesta de Philip Tagg (2004) en la que relaciona antidepresivos, angustia psicológica y elementos musicales como los acordes menores con 9ª o semidisminuidos. Aunque muy sugerente por la conjunción de lo subjetivo y lo formal, es difícil que la teoría soporte el desplazamiento categorial sin una importante sensación de desconexión de lo concreto. Un problema común de ambas orientaciones es que hacen funcionar epistemológicamente las razones como causas y por tanto no pueden explicar la realidad de una manera análoga a la de las ciencias naturales, capaz de establecer vínculos firmes entre sucesos y causas y por tanto de formular leyes y predicciones al respecto[15].

La senda semiótica, por el contrario, opta por centrarse en la descripción de los procesos de creación de significado. Esta ruptura o desinterés por la definición de los significados mismos y su alcance social ha desprendido en cierta medida a la semiótica del estudio social de la música. Como explica Hernández

---

[13] «Without ascriptions of meaning, formal and analytical knowledge is inert, unactualised, imperceptible».
[14] Tal y como lo sustantiviza Rendueles (2016:43).
[15] Para profundizar al tema puede acudirse a Davidson (1995).

> la semiótica musical funciona más como un fin en sí mismo que como una herramienta para la comprensión de la música y de sus relaciones con el mundo. Esto puede ser algo inevitable para un campo que se ha caracterizado por una enorme dispersión y que apenas en la última década ha empezado a decantarse en unos ejes de discusión más o menos comunes. Pero lo cierto es que aún, en muchos casos, parece haber un divorcio entre las innovaciones de la semiótica y su aplicación para el análisis de casos musicales concretos. (2012:43)

Precisamente este problema será abordado por autores como Hatten, que a través de un híbrido de hermenéutica y semiótica y renunciando a la búsqueda de estructuras estables se orienta más hacia el estudio de la producción de los signos musicales a partir de los usos dentro de un determinado estilo (Hatten, 2004). También es sugestiva la propuesta de Nattiez, que, en un ambicioso proyecto de mediación, busca «reconciliar la descripción formal y hermenéutica», en un proceso seguido por muchos otros y que se ha dado en llamar «el guiño hermenéutico de la semiótica musical» (López Cano, 2002).

Mención aparte merece la propuesta de Pontara, que combina elementos de la singular filosofía de Joseph Margolis junto a otros provenientes de la semiótica, como el concepto de *affordance* para crear un modelo que él llamará «atribucionismo plausible». Pontara toma como punto de partida que las interpretaciones no son falsas o verdaderas y que contruyen significado más que descubrirlo. A partir de aquí, siguiendo a Margolis, razona que una interpretación plausible —esto es, que atribuye significado de manera razonable— debe seguir dos criterios: ser coherente y compatible con las características descriptibles de la obra dada y ajustarse a los cánones que son tolerados por la continua tradición histórica de interpretación (Pontara, 2015:7). A pesar de que, como Pontara reconoce, el segundo criterio no es muy claro, ambos serán el punto de partida para las estimaciones hechas sobre cualquier interpretación crítica. Además, añade que la interpretación debe ser compatible con los enfoques descriptivos (entendidos como análisis formal) sobre cualquier pieza musical[16]. Para ello, y aquí reside parte de la originalidad de su propuesta, acudirá al concepto de affordance, anteriormente utilizado por musicólogos como Cook[17], para relacionar estos enfoques descriptivos con la interpretación. Este modelo ofrece, más que una demostración de la fiabilidad de la hermenéutica musical, algo bastante improbable, herramientas y procedimientos concretos para un análisis interpretativo de la música y criterios para medir la plausibilidad de estas interpretaciones.

La segunda respuesta a la relatividad de las propuestas hermenéuticas será una profundización mayor aún en la subjetividad de la interpretación, lo que dará lugar al *criticism*, la mayor parte de la *new musicology* y la imbibición de una parte sustancial de los discursos posmodernos por parte de la musicología, como veremos en al siguiente apartado.

Vástagos de la interpretación:

Criticism, *new musicology* y musicología posmoderna

Más allá de la senda semiótica, que no hace sino plantear otras preguntas, o al menos otras perspectivas para responder a las preguntas clásicas de la musicología, nos interesan aquí los

[16] Es cierto que, a pesar de la rima de Xhelazz que afirma «hoy nos estudian en conservatorios profesores de armonía» (2007), la mayoría de la música popular se ha estudiado más hermenéutica que formalmente.
[17] En Theorizing Musical Meaning. *Music Theory Spectrum* (Cook, 2001).

desarrollos que ha tenido la perspectiva hermenéutica de la musicología bajo las formas del *criticism*, la *new musicology* y la llamada musicología posmoderna, ya que dado que existe cierta tendencia a usar estas etiquetas como sinónimos de musicología crítica (Gramit, 1998; Sans, 2009) conviene aclarar las presupuestos históricos y teóricos de cada una. Debemos volver para ello sobre uno de los autores que suele asociarse a la «separación de aguas» (Sans, 2009) entre musicología positivista y musicología hermenéutica. *Contemplating Music* (Kerman, 1980) cristalizaba toda una forma de ver la musicología que llevaba más de una década desarrollándose en textos del propio Kerman pero también en autores como Rosen, Abbate o Newcomb y que con el nombre de *criticism* proponía la discusión y evaluación de obras musicales individuales del repertorio del canon europeo atendiendo a la experiencia estética subjetiva. Aunque hubo quien cuestionó los efectos que esto podría tener sobre la consideración de las obras canónicas (McClary, 1990: 9) en general la «crítica» del *criticism* se limitó a una reevaluación sobre las obras ya consideradas maestras sin apenas problematizar ese estatus.

No fue hasta una década más tarde cuando comenzaron a surgir propuestas que se etiquetaron como *new musicology*[18] y cuya óptica mayoritaria consistió en poner en contacto directo la experiencia subjetiva con perspectivas poscoloniales o de género[19], lo que comenzó a cuestionar —muchas veces ligeramente y desde lo subjetivo— algunos aspectos del canon. Especialmente reseñable por el escándalo que causó en su momento es el trabajo de Susan McClary, en el que la aproximación a la música en clave de metáfora sexual sugirió fricción erótica en las dos voces de las sonatas a trío de Corelli (1991:37) o violencia de género en la música de Beethoven, particularmente cuando adopta la forma sonata (1991:69). Además de transitar *terra nova* teórica y escandalizar a la «casta» musicología histórica, los *new musicologists* abogaban por sustuir la escucha del experto dada por sentada por el *criticism* por visiones con gran contenido autobiográfico[20]. Como señala Maus

> Turns to autobiography bring with them a whole range of issues about the complexities of self-knowledge, as considered, for instance, within various forms of psychoanalysis; about literary and linguistic genres for the representation of subjectivity, as studied by literary theorists and other scholars of discourse; about the social and historical constitution of the self; about the problematic ideology of individualism, which a privileging of autobiographical discourse can seem to reinforce; about the notion of identities as styles of performance, articulated by Erving Goffman and influentially revived by Judith Butler; and so on. (2010:14)[21]

Si bien la *new musicology* trajo cierto egocentrismo casi solipsista, también nacieron en su seno propuestas que —recogiendo, como veremos— cierto testigo de los estudios culturales, volvieron sobre problemas generales relacionados con la sociedad. Propuestas como las de

---

[18] Es importante notar que, al contrario que *criticism*, el término *new musicology* no fue tanto adoptado por sus autores como referido externamente de manera despectiva (Maus, 2011).

[19] Los trabajos de Suzanne Cusick en clave *queer* ya son clásicos en este campo.

[20] En este sentido son muy recomendables *Kiss: Pianism, Perversion, and the Mastery of Desire* (Kopelson. 1996) y *Place for Us: Essay on the Broadway Musical (*Miller, 1998).

[21] «Los giros a la autobiografía traen consigo un gran espectro de conflictos sobre las complejidades del conocimiento de uno mismo, considerando, por ejemplo, además de varias formas de psicoanálisis, aquellos géneros literarios y lingüísticos para la representación de la subjetividad tal como los estudian los teóricos literarios y otros estudiosos del discurso; consideraciones sobre la constitución social e histórica del yo; sobre la problemática ideología del individualismo, que el privilegio del discurso autobiográfico puede parecer reforzar; sobre la noción de identidades como tipos de performatividad, tal y como fue articulado por Erving Goffman y reavivado por Judith Butler, etcétera».

Rosengard (1996), Leppert (1988) o Kallberg (1992) hicieron hincapié sobre la noción de ideología, que a pesar de su carácter ambiguo (Thompson, 1990)[22] resulta central, como observaremos al hablar de la musicología crítica propiamente dicha, para un análisis crítico de la sociedad. El afianzamiento del discurso posmoderno en la musicología, cuyo hito histórico podemos establecer en el debate Kramer-Tomlinson de principios de la década de 1990 significó el debilitamiento , cuando no la eliminación, de la crítica ideológica (tal y como fue planteada desde la Escuela de Frankfurt), que quedó relegada al cajón de lo obsoleto. Las definiciones de la posmodernidad son variadas, si bien suelen aceptarse como rasgos primordiales el desafío a las grandes narrativas de carácter teleológico, el favorecimiento de posiciones plurales y de la diferencia, el relativismo y el rechazo de la idea moderna de un sujeto racional unificado (Pelinski, 2000: 283).

Las críticas al discurso posmoderno y sus influencias en los estudios culturales, incluyendo o no llamada *french theory*[23], han sido una constante desde su aparición y son tan variadas como los autores —de las clásicas de Jameson (1984) e Eagleton (1997) a las de Anderson (2000) o Castro (2011)—, pero a pesar de ello vale la pena insistir en dos de las incompatibilidades más obvias de este con la musicología crítica que proponemos. Por una parte, puede considerarse que los factores que generaron el pensamiento posmoderno no son aplicables en nuestra coyuntura actual (Castro, 2011:14) y que, pese a la insistencia de muchos teóricos sobre la noción de posmodernidad, en todo caso estaríamos viviendo —el atentado contra las Torres Gemelas el 11-S en 2001 y los acontecimientos posteriores suelen utilizarse como *date de naissance*— una época o un pensamiento que ha recibido apelativos como «modernidad líquida» (Bauman, 2002), «sobremodernidad» (Augé, 2007) o «hipermodernidad» (Lipovetsky, 2006). Además, la propia consideración del discurso posmoderno como parte de la lógica cultural del capitalismo avanzado[24]que llega a sustituir el fetichismo de la mercancía de Marx por una «fetichización de los particularismos» (Grüner: 1998, 23) impide cualquier tipo de lectura crítica del sistema como totalidad. Esta fetichización parte habitualmente del establecimiento de cualquier cuestión de identidad como símbolo de resistencia inequívoca al sistema a pesar de que, como advierte Ernesto Castro

> La diferencia, la hibridación, la heterogeneidad y otras tantas formas del radicalismo postmoderno, lejos de suponer un corte de discontinuidad con el statu quo, cumplen el papel de la transgresión inherente de un sistema, la excepción que confirma la regla, el momento de descarga mediante el cual un sistema libera sus tensiones, expurga sus pecados y continúa reproduciéndose como estaba (2011: 50)

Musicología de la sospecha: (re)definiendo la musicología crítica

Más allá del *criticism*, la *new musicology*, las narrativas posmodernas o una musicología en la que se toma distancia y se repiensan sus paradigmas —el *objectiver le sujet objectivant* de Bourdieu, algo que debería ser habitual en cualquier campo de estudio[25]— en este trabajo definiremos la musicología crítica como aquella vinculada a la teoría crítica en un sentido

[22] Esta ambigüedad ya había sido señalada por Geertz (1964).

[23] Reynoso señala burlonamente que «tendrán que explicar por qué, además, ni Williams, ni Hoggart, ni Hall, ni los estudios al modo norteamericano pudieron poner jamás un pie en Francia. Disney pudo conquistar París, porque no había allí suficiente kitsch; los estudios culturales no, porque los intelectuales ya eran allí unos cuantos y no admitían federarse» (2000:8).

[24] Punto de partida desarrollado ampliamente por Jameson (1984).

[25] Quizá es demasiada optimista Engelhardt al afirmar que Bakhtin, Gadamer, Hendige o Zizek son tan figuras tan conocidas que no cabe introducirlas o explicarlas (2010: 2).

amplio[26], esto es, como gesto para descubrir las distorsiones de la comunicación y «perseguir el sentido desfigurado y soterrado bajo las formas manifiestas; para indagar la violencia que se esconde tras los símbolos, entendidos ahora como síntomas y máscaras» (Recas, 2006: 326). Puede entenderse que la musicología crítica supone por tanto una vuelta sobre las cosas mismas —tanto una teoría de la práctica como una práctica de teoría— y la consideración central de la conflictividad oculta —o explícita— en los procesos sociales. Para ello quizá exige un doble movimiento, un acercamiento a la filosofía y sus herramientas conceptuales mientras simultáneamente se supera la distancia entre musicología y realidad social inmediata. Uno de los obstáculos para ello es la tradicional dicotomía entre musicología y etnomusicología, cuya artificialidad ya han señalado, entre otros, López Cano (2007) y Savage (2009). Otra dicotomía quizá menos superada que sobrevuela cualquier planteamiento interpretativo-crítico es el propio debate entre hermenéutica y crítica de las ideologías, una discusión que viene desde el momento de la publicación de *Wahrheit und Methode* (Gadamer, 1960) y cuyas disputas sobre conceptos como tradición, prejuicio o lenguaje encuentran su base en concepciones de fondo radicalmente diferentes sobre el concepto de reflexión (Recas, 2006: 158). Quizá una vía practicable sería una perspectiva materialista con incorporaciones de la hermenéutica. Rendueles explica así la encrucijada:

> Los partidarios de la hermenéutica renuncian a la explicación causal en beneficio de los aumentos en comprensión. Para ellos la ganancia cognoscitiva que proporcionan las ciencias sociales es similar a la que obtenemos cuando interpretamos un texto oscuro. Creen que la sociedad es como una novela experimental o un poema de Góngora cuyo sentido debemos desentrañar. Por el contrario, los partidarios de entender las causas como razones, típicamente los teóricos de la elección racional, tratan de salvar el modelo casual más sencillo de las ciencias sociales [...] exigiendo siempre contar historias causales exhaustivas con el resultado de que falsean la subjetividad humana. El materialismo opta por una estrategia intermedia que consiste en reducir las expectativas del conocimiento social científico manteniendo su carácter explicativo. (Rendueles, 2016: 65)

Esta concepción de las ciencias sociales y en concreto de la musicología no analítica —esto incluiría también gran parte de la musicología histórica— como una praxiología sin el carácter gnoseológicamente explosivo proveniente de la matematización del mundo físico de la mayoría de las ciencias naturales (Rendueles, 2016: 66) es un buen antídoto frente a la falsa neutralidad y el optimismo positivista de la musicología tradicional. La aceptación de sus límites epistemológicos sería por tanto otro de los fundamentos básicos para la construcción de una musicología crítica. A pesar de ello, este texto evidentemente no tiene una voluntad fundacional, sino —modestamente— fundamentativa, ya que la musicología crítica existe desde hace décadas como una corriente integrada en la musicología. Oficialmente comenzó su andadura a principios de la década de 1990 mediante grupos de investigación como el *British Critical Musicology Group*, creado en 1992[27] o el *Critical Musicology Forum*, iniciado en 1993. Como diferencia fundamental respecto a la *new musicology*, que excepto raras excepciones se concentraba en la música del canon europeo, una de las primeras reivindicaciones de estos grupos fue contemplar el estudio tanto del canon europeo como de las llamadas músicas populares (Scott, 2002). Además, sugirieron poner énfasis en cuestiones

[26] Esto es, que incluye no solo la primera Escuela de Frankfurt (Horkheimer, Marcuse, Adorno, etc.) y sus sucesivas generaciones (Habermas, Apel, Honneth) sino a todos aquellos herederos y continuadores de la crítica a las ideologías, de Althusser y Ricoeur a Jameson, Eagleton o Zizek.
[27] Puede consultarse su actividad detallada en Griffiths (2010).

de poder e identidad y utilizaban diferentes afluentes teóricos que van desde el llamado posestructuralismo a la teoría crítica (Griffiths, 2010).

Nos interesa hacer hincapié en el carácter de «musicología de la sospecha», aplicando la famosa expresión de Ricoeur, que caracterizaría a la musicología crítica propiamente dicha. Señala Ricoeur que

> El filósofo formado en la escuela de Descartes sabe que las cosas son dudosas, que no son tales como aparecen; pero no duda de que la conciencia sea tal como se aparece así misma; en ella, sentido y conciencia del sentido coinciden; desde Marx, Nietzsche y Freud, lo dudamos. Después de la duda sobre la cosa, entramos en la duda sobre la conciencia. Pero estos tres maestros de la sospecha no son tres maestros del escepticismo; son seguramente tres grandes «destructores» y, sin embargo, ni siquiera esto debe extraviarnos; la destrucción, dice Heidegger en *Sein und Zeit*, es un momento de toda nueva fundación. (1999:33)

Este podría ser un buen punto de partida para una musicología crítica basada en *la sospecha*, en la duda sistemática acerca de la conciencia. Aunque es fundamental volver sobre los textos originales de los «maestros de la sospecha» su legado teórico se ha desarrollado a través de autores como Jameson y Eagleton en el caso de Marx, Foucault —fuertemente influido por Nietzsche según él mismo— y Lacan —que preconizaba el famoso *retour à Freud*—. También podríamos agregar a autores que han intentado ambiciosas mediaciones entre ellos, como Althusser, al que nos referiremos más adelante, o Zizek. También básico y ecléctico respecto a sus influencias (Marx, Durkheim y Weber) es Bourdieu, que además hizo un buen número de referencias explícitas a la música (Prior, 2011). Por supuesto no se trata de adoptar dogmáticamente modelos o teorías, sino de servirse de marcos conceptuales o herramientas teóricas para el análisis musicológico. De hecho, algunos elementos teóricos de estos y otros autores necesitan una forzosa adaptación a la actualidad. Tal es el caso de el tratamiento de la música popular en la obra de Adorno, tema que ha sido revisado extensamente[28] y que ha de ser tenido en cuenta. Una cuestión semántica que no resulta menor es precisamente la aplicación de la categoría de lo popular a la música. Aunque hay cierto consenso académico en utilizar el término popular para referirse a aquella música que no pertenece a los ámbitos *culto* o tradicional, ya sea desde una óptica formal o de carácter performativo, siguen existiendo tendencias equívocas quizá heredadas de la sociología como referirse a la música popular como música «de masas»[29] o utilizar etiquetas desfasadas o confusas en la taxonomía general, como «música ligera melódica» o «música moderna» (Ariño, 2007). Además de la sociología o la antropología, la segunda mitad del siglo XX trajo la asociación de algunas corrientes musicológicas con los estudios culturales, a pesar o precisamente por su indiferencia hacia la especificidad de la música (Pelinski, 2000:23). Esta tendencia, que aumentó exponencialmente a partir de la década de 1990, ha provocado que se abandone paulatinamente la noción de ideología[30], fundamental a nuestro juicio para entender cualquier teoría crítica sobre la práctica musical, para adoptar paradigmas posmodernos. Cabe preguntarse, siguiendo a Reynoso (2000:75), si en la actualidad los estudios culturales son realmente una superación del posmodernismo o encarnan su fase tardía ya que, como afirma

[28] Son interesantes los enfoques de Paddison (1982) y Grazyk (1992). Para un profundización más global en el tema puede leerse los diversos ensayos contenidos en Sans y López Cano (2011).

[29] También sucede lo opuesto cuando se habla de música popular como sinónimo de aquella perteneciente a la cultura tradicional.

[30] De igual manera que sucedió en los estudios culturales al popularizarse en las universidades de Estados Unidos en la década anterior (Castro Gómez, 2000: 740).

> el problema con esta perspectiva es que, típicamente, oculta o minimiza la conflictividad y los contextos de poder, dominación y colonialidad continua en que se lleva a cabo su relación. […] Esto forma parte de lo que varios autores han definido como "la nueva lógica multicultural del capitalismo global", una lógica que reconoce la diferencia, sustentando su producción y administración dentro del orden nacional, neutralizándola y vaciándola de su significado objetivo, volviéndole funcional a este orden. (2010:12)

Pero, ¿qué entendemos por ideología y por qué creemos que es un elemento central en una musicología crítica? Como mostró la etnomusicología a la musicología tradicional, es imposible desvincular el estudio la música del de la sociedad donde se produce, incluyendo por supuesto la economía política de esta. Dicha apreciación resulta además central en el caso de Occidente, convertido en «sociedad del espectáculo» (Debord, 1976), en la que no se puede dar la espalda a la conversión de la cultura en una fuerza productiva más. En este contexto, la ideología como estructura reproducida en la praxis cotidiana supone un valioso elemento de análisis social.

Dado que una geneología del término excedería holgadamente el tiempo y espacio del que disponemos[31] partiremos de la concepción de Althusser de ideología como representación del mundo que suministra horizontes simbólicos a los individiduos, constituyéndolos en sujetos sociales (1974). Las ideologías no tendrían, por tanto, una función cognoscitiva como la ciencia, sino una función práctico-social, expresando «un deseo, una esperanza o una nostalgia, más que la descripción de la realidad» (citado en Eagleton, 1997: 40) y serían para las sociedades «el elemento y la atmósfera indispensable a su respiración, a su vida histórica» (Althusser, 1968: 192). Es fundamental entender, como resume Castro-Gómez, que «las ideologías en Althusser no son el espacio donde se establece el juego del error y la verdad, sino el terreno de la lucha por el control de los significados» (2000:745). La noción de ideología como sistema de representaciones de segundo grado de las mediaciones simbólicas de la acción social (Ricoeur, 2002:238) parece entonces básica para una musicología crítica porque permite articular las construcciones simbólicas que legitiman y ordenan aquellas prácticas sociales en las que la música se inscribe. Si como señala Miles (1997: 723) uno de los problemas de la musicología crítica es la falta de modelos que explique los vínculos mediacionales entre música y sociedad, quizá sería interesante volver sobre las propuestas vinculadas a la ideología hechas desde la interpelación (Althusser, 1984)[32] o el análisis del discurso (Pêcheux, 1983) a fin de practicar una musicología consciente de su importancia social y puesta al servicio de esta.

Síntesis a modo de conclusión

La musicología no solo ha tenido que lidiar a lo largo de su historia con el carácter gnoseológicamente débil de las ciencias sociales frente a las naturales, sino que su tardía incorporación a la esfera académica ha hecho que se sirviera de metodologías importadas de otras disciplinas, como la paleografía o la diplomática, con la dependencia y la desconexión de las prácticas sociales que ello conlleva. Esto, junto a la percepción de los límites del binomio histórico-analítico y la crisis de la autoridad etnográfica ha hecho que el

[31] Propuesta ensayada por Naess et al. (1956), Birnbaum (1960) o más recientemente por Eagleton (1997) y Zizek (2003), entre otros.
[32] Sugerido por Pelinski (2000:166).

replanteamiento de sus puntos de sus fundamentos epistemológicos haya sido una constante en sus debates internos (López Cano, 2004). Como tentativa para superar estos problemas han surgido diversas propuestas hermenéuticas, en un sentido interpretativo, ensayada primero por Merriam y Rice (1987) desde el punto de vista antropológico y después propiamente endógeno por teóricos como Kramer, que contrapuso análisis formal a interpretación. La problemática inherente a la hermenéutica como metáfora social es la facilidad para impugnar cualquier interpretación por subjetiva (Rendueles, 2016: 65). Frente a ello, la sociología optará por realizar un desplazamiento categorial (en su versión cualitativa weberiana) y una objetualización del sujeto (al centrarse en el modelo cuantitativo-estadístico), que simplifica y parcializa los análisis sociales de la música, y la semiótica por derivar el análisis a los procesos de creación de significación, lo que le resta alcance social.

En el seno de la musicología anglosojona surgieron respuestas que volvían decididamente al terreno subjetivo, como el *criticism* y la *new musicology*, primero sobre las obras del canon y abriendo posteriormente su estudio a otras músicas y perspectivas como las de género, poscoloniales o ideológica, reducida esta última con la influencia de los discursos posmodernos, inoperantes en la actual «hipermodernidad» (Lipovetsky, 2002) e inservibles para una articulación crítica sobre la totalidad del sistema desde «la fetichización de la diferencia».

Por ello y frente a ello, la musicología crítica surge como un gesto para descubrir la distorsiones de la comunicación, la violencia de los símbolos y los conflictos ocultos tras las prácticas sociales que enmarcan la música. La *musicología de la sospecha* que proponemos tiene fundamentalmente una perspectiva materialista con incorporaciones de la hermenéutica y, consciente tanto de su inserción en el aparato social como de sus límites epistemológicos, exige un doble movimiento de acercamiento a la filosofía y sus herramientas de comprensión mientras simultáneamente supera la distancia que la separa de su realidad social inmediata. Para ello, proponemos retomar la noción de ideología, desestimada por la mayor parte de los *cultural studies* actuales y los discursos posmodernos, como relación imaginaria de los sujetos con las propias condiciones reales de existencia (Althusser, 1974) para ayudar a comprender las relaciones entre música y sociedad. La musicología crítica no se plantea, en resumen, como una suma de discursos más o menos en boga (posmodernidad, poscolonialismo, género, cuerpo) sino como un enfoque que asume la falsa neutralidad de la musicología tradicional respecto a la sociedad y el tiempo en el que vive, oculta bajo la inefabilidad de la música (Savage, 2010: 224), para analizar la música en tanto producción cultural, incluyendo explícitamente sus marcos ideológicos y los conflictos contenidos en aquellas prácticas sociales de las que participa. La meta es, por tanto, servir a la sociedad y superar la famosa máxima que denuncia «el método como impotencia, el arte como consuelo y el pesimismo como quietud» (Anderson, 1979: 116).

Referencias

Adorno, T.W. (1984): *Crítica cultural y sociedad,* Madrid: Sarpe.

Althusser, L. (1968): *La revolución teórica de Marx*, México: Siglo XXI.

—— (1974): Ideología y aparatos ideológicos del estado, México: Nueva Visión.

Anderson, P. (1979): *Consideraciones sobre el marxismo occidental*, Madrid: Siglo XXI.

—— (2000): *Los orígenes de la postmodernidad,* Anagrama, Madrid.

Ariño. A. (2008): «Música, democratización y omnivoridad», *Política y sociedad*, *44*(3), 131-150.

Augé, M. (2007): «Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana», *Contrastes: Revista cultural*, 47: 101-107.

Baño, C. (1990): «Sobre los Diarios de Malinowski (Diario de campo en Melanesia)», *El Basilisco: Revista de filosofía, ciencias humanas, teoría de la ciencia y cultura*, 3: 90-108.

Bauman, Z. (2002): *Modernidad líquida*, Madrid: Fondo de cultura económica de España.

Bohlman, P. V. (1993): «Musicology as a political act», *The Journal of Musicology*, *11*(4): 411-436.

Bowie, A. (2002): «Hermenéutica», en Payne, M. (2002): Diccionario de teoría crítica y estudios culturales, Buenos Aires: Paidós.

Birnbaum, N. (1960): «The sociological study of ideology (1940-60): A trend report and bibliography», *Current Sociology*, *9*(2): 91-117.

Bourdieu, P. (2008): *Capital cultura, escuela y espacio social*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Bujic, B. (1984): «Musicology and intellectual history: A backward glance to the year 1885», *Proceedings of the Royal Musical Association*, 111: 139-154.

Castro, E. (2011): *Contra la posmodernidad*, Barcelona: Alpha Decay.

Castro-Gómez, E. (2000): «Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología», *Revista Iberoamericana*, *66*(193): 737-751.

Clarke, D. (2011): «Between Hermeneutics and Formalism: the Lento from Tippett's Concerto for Orchestra», *Music Analysis*, 30(3): 309-359.

Clifford, J. (2006): «En route», En Jacorzynski, W. (ed.) (2006) *Posmodernismo y sus críticos: discusiones en torno a la Antropología posmoderna*, México D.F: CIESAS.

Cocteau, J (1918): *Le Coq et l'Arlequin*, Paris: Editorial de la Sirène.

Cook, N. (2001): «Theorizing Musical Meaning», *Music Theory Spectrum* 23(2): 170-195.

Davidson, D. (1995): *Ensayos sobre acciones y sucesos*, Barcelona: Crítica.

Debord, G. (1976): *La sociedad del espectáculo*, Madrid: Castellote.

Dubiel, H. (2000): *La Teoría Crítica: Ayer y Hoy*, México: Plaza y Valdés.

Eagleton, T. (1997): *Ideología*, Barcelona: Paidós.

—— (1997): *Las ilusiones del posmodernismo*, Barcelona: Paidós.

Ebeling, G. (1959): «Hermeneutik», *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, 3: 242-262.

Engelhardt (2010): «Has critical musicology aged well?», *Radical Musicology*, 5.

Gadamer, H.G. (1960): *Wahrheit und Methodem*, Tübingen : *Mohr*.

—— (1977): *Verdad y método*, Salamanca: Sígueme.

Geertz, C. (1964): «Ideology as a cultural system», *Ideology and discontent*, 5, 55.

—— (1989)*: La interpretación de las culturas*, Barcelona: Gedisa.

Gramit, D. (1998): «The roaring lion: Critical musicology, the aesthetic experience, and the music department», *Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes*, *19*(1): 19-33.

Gracyk, T. A. (1992): «Adorno, jazz, and the aesthetics of popular music», *The Musical Quarterly*, *76*(4): 526-542.

Griffiths, D. (2010): What Was, or Is, Critical Musicology? *Radical Musicology, (*5).

Grüner, E. (1998): «Introducción. El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Zizek», en Grüner, E. (ed.) (1998): *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires: Paidós.

Hatten, R. (2004): *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington: Indiana University Press.

Hawkins, S. y D. B. Scott (eds.) (2012): *Critical musicological reflections: essays in honour of Derek B. Scott*, Farnham: Ashgate.

Heidegger, M. (2009): Se*r y tiempo*, Madrid: Trotta.

Hernández, O. (2012): «La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música», *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, *7*(1): 39-77.

Horkheimer, M. (2000): *Teoría tradicional y teoría crítica*, Barcelona: Paidós.

Horkheimer, M. y Theodor W. Adorno (1994): *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, Madrid: Trotta.

Jacorzynski, W. *(2006): Posmodernismo y sus críticos: discusiones en torno a la antropología posmoderna*, México D.F: Ciesas.

Jameson, F. (1984): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós.

Kallberg, J. (1992): «The Harmony of the The Table: Gender and Ideology in the piano nocturne», Representations, 39: 102-133.

Kerman, J.(1980): *Contemplating Music*,

Kopelson, K. (1996): *Beethoven's Kiss: Pianism, Perversion, and the Mastery of Desire.* Palo Alto: Stanford University Press.

Koskoff, E. (1987): «Response to Rice», *Ethnomusicology*, 31(3), 497-502.

Kramer, L. (1992): «The musicology of the future», *Repercussions I*, 5:5-18

—— (2003): «Musicology and meaning, *The Musical Times*, 144(1883): 6-12.

Leppert, R. (1993): «Music and Image: Domesticity, Ideology and the Socio-cultural formation in Eighteenth-Century England», en Leppert, R. (ed.) (1993): *Music and image*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lipovetsky, G. (2006): *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona: Anagrama. 2006.

López Cano, R. (2002): «Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual», *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, 9(25): 148-187.

—— (2004): «La historia interminable. Aspectos de la asimetría epistemológica entre el discurso histórico, analítico y estético en el estudio y experiencia de la música», *Consensus.* 8: 132-143.

—— (2007): «Musicología vs. Etnomusicología¿ un falso debate?», *Etno-Boletín Informativo de la SIbE*, *16*, 6-10.

Malinowski, B. (1989) *Diario de campo en Melanesia*, Madrid: Júcar.

Marcuse, H. (1971): *Para una teoría crítica de la sociedad,* Caracas: Tiempo Nuevo.

Martí, J. (1998): «Músicas populares», *Revista Eufonía*, 12(7-14).

Maus, F.E. (2010) What Was Critical Musicology? *Radical Musicology,* 5.

McClary, S.(1990): «Towards a Feminist Criticism of Music», Revue de musique des universités canadiennes, 10(2), 9-18.

—— (1991): *Femenine Endings. Music, Gender and Sexuality.* Minnessota: University of Minnessota Press.

McGuirk, B. (ed.) (1994): *Redirections in critical theory: truth, self, action, history*, London: Routledge.

Merriam, A.P. *(1964): The anthropology of music*. Northwestern University Press.

Miles, S. (1997): «Critical Musicology and the Problem of Mediation», *Notes,* 53 (3), 722–50.

Miller, D.A. (1998) *Place for Us: Essay on the Broadway Musical*. Cambridge: Harvard University Press.

Moore, A. F. (2013): «An Interrogative Hermeneutics of Popular Song», *El Oído Pensante*, 1(1).

Naess, A. (1956): *Democracy, ideology, and objectivity: studies in the semantics and cognitive analysis of ideological controversy*, Oslo: Norwegian Research Council for Science and the Humanities.

Nagore M. (2004): El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al sur*, 1, http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html [última consulta: 10 de enero de 2017]

Paddison, M. (1982): «The critique criticised: Adorno and popular music», *Popular music*, *2*: 201-218.

Palmer. R.E. (2002): *¿Qué es la hermenéutica? Teoría de la interpretación en Schleiermacher, DIlthey, Heidegger y Gadamer.* Madrid: Arco.

Pêcheux, M. (1983): *Language semantics and ideology*, Paris: Springer.

Pelinski, R. (2000): *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango,* Madrid: Akal.

Pontara, T. (2015): «Interpretation, Imputation, Plausibility: Towards a Theoretical Model for Musical Hermeneutics», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 3-41.

Prior, N. (2011): «Critique and renewal in the sociology of music: Bourdieu and beyond», *Cultural sociology*, *5*(1): 121-138.

Recas, J. (2006): *Hacia una hermenéutica crítica.* Madrid: Biblioteca Nueva.

Rendueles, C. (2016): *En bruto, una reinvindicación del materialismo histórico,* Catarata: Madrid.

Reynoso, C. (2000): *Apogeo y decadencia de los estudios culturales*. Barcelona: Gedisa.

Ricoeur, P. (1999): *Freud: una interpretación de la cultura*. Buenos Aires. Siglo XXI.

—— *(2002): Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II*, Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina.

Rice, T. (2001): «Hacia la remodelación de la etnomusicología», en CRUCES, F. (ed.) (2001): *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid: Trotta.

Rosengard, R. (1991): *Deconstructive variations: style and ideology in western music*, Minnesota: University of Minnesota Press.

Ros-Fábregas, E. (1998): «Musicological Nationalism or How to Market Spanish Olive Oil», International Hispanic Music Study Group, 4: 6-15.

Sáenz, M.L. (1998): «Arte como conocimiento en la estética hermenéutica», *Éndoxa*, 1(10): 331-356.

Sans, J. F. (2009): «Reseña de" The Discourse of Musicology" de Giles Hooper.», *Trans. Revista Transcultural de Música*, (13): 1-5.

Sans, J. F., y R. López Cano (eds.) (2011): *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina, Caracas: Fundación Celarg*.

Savage, R. (2010): «Ricœur and Musicology: Music, Hermeneutics and Aesthetic Experience» en Davidson, S. (eds.) (2010: *Ricœur across the Disciplines*, London: Continuum.

Seeger, A. (1987): Do We Need to Remodel Ethnomusicology?, *Ethnomusicology*,31(3): 491-495.

Spitzer, M. (2012): Interpreting Music. By Lawrence Kramer, *Music and Letters* 93(4): 607-610.

Scott, D. B. (2003): *From the erotic to the demonic: On critical musicology*, Oxford: Oxford University Press on Demand.

Thompson, J. B. (2013): *Ideology and modern culture: Critical social theory in the era of mass communication*, New York: John Wiley & Sons.

Tomlinson, G. (1993): «Musical pasts and postmodern musicologies: A response to Lawrence Kramer», *Current Musicology*, 53: 18-24.

Tolosana, C. L. (1983): *Antropología social y hermenéutica*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

Weber, M. (1955): *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Madrid: Revista de Derecho Privado.

Xhelazz: «Solo importa el rap (con Violadores del Verso)», en *El soñador elegido*, CD, 2007, Rap Solo.

Zizek, S. (1998): «Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional», en Grüner, E. (ed.) (1998): *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires: Paidós.

—— (2003): *Ideología: un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica.

Marcelo Jaume

Titulado en Musicología (CSMV) y licenciado en Historia del Arte (UV), ha impartido seminarios en la Universitat de València dedicados al jazz y las músicas populares contemporáneas y participado con comunicaciones en congresos nacionales e internacionales. También ha ejercido de crítico de arte, asesor musical en producciones audiovisuales y colaborador en publicaciones como *The Social Science Post*, *Espores* o *Cuadernos de Jazz*. Su trabajo está enfocado principalmente en la estética musical y las músicas populares desde la teoría crítica.

LA GUITARRA BRAHMS

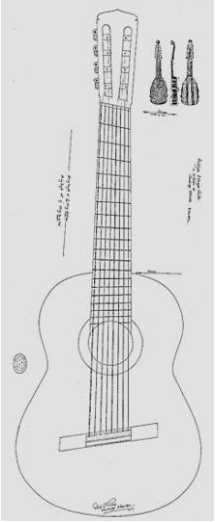
Spyros Kaniaris

Resumen

El presente trabajo examina las características de una nueva guitarra clásica de 8 cuerdas denominada como *guitarra Brahms.* Su forma de afinación es novedosa y permite nuevas posibilidades técnicas y sonoras, facilitando digitaciones que sería imposible realizarlas en otro tipo de guitarras clásicas de 6 o de más cuerdas. De tal forma se abre un nuevo camino para poder realizar nuevas transcripciones de música sobre todo de la época barroca y así enriquecer el repertorio de la guitarra con obras de alta calidad.

El instrumento se diseñó el 1994 por el lutier David Rubio que utilizó la forma de los trastes del instrumento renacentista *orfárion* para conseguir, por primera vez, añadir una cuerda todavía más aguda en la guitarra. La guitarra Brahms ha sido presentada discográficamente por el guitarrista Paul Galbraith pero hasta ahora no se ha publicado ninguna partitura de obras originales o transcritas para este instrumento. El autor del artículo pretende dar el primer paso de documentar el repertorio para la guitarra Brahms, aportando una nueva transcripción completa de la sonata I Op.2 de Antonio Vivaldi, originalmente para violín y continuo, una obra en 4 movimientos.

Palabras clave: Guitarra Brahms, guitarra de 8 cuerdas, orfarion, David Rubio, Paul Galbraith



Resum

El present treball examina les característiques d'una nova guitarra clàssica de 8 cordes denominada com a *guitarra Brahms*. La seua forma d'afinació és molt innovadora i ofereix noves possibilitats tècniques i sonores, facilitant digitacions que seria impossible realitzar-les en un altre tipus de guitarres clàssiques de 6 o de més cordes. De tal manera s'obre un nou camí per poder realitzar noves transcripcions de música sobretot de l'època barroca i així enriquir el repertori de la guitarra amb obres d'alta qualitat.

L'instrument es va dissenyar el 1994 pel luthier David Rubio que va utilitzar la forma dels trasts de l'instrument renaixentista orfárion per aconseguir per primera vegada, afegir una corda encara més aguda a la guitarra. La guitarra Brahms ha estat presentada discogràficament pel guitarrista Paul Galbraith però fins ara no s'ha publicat cap partitura d'obres originals o transcrites per a aquest instrument. L'autor de l'article pretén donar el primer pas de documentar el repertori per a la guitarra Brahms, aportant una nova transcripció completa de la sonata I Op.2 d'Antonio Vivaldi, originalment per a violí i continu, un 'obra de 4 moviments

Paraules clau: Guitarra Brahms, guitarra de 8 cuerdas, orfárion, David Rubio, Paul Galbraith

Abstract

The purpose of this essay is to examine the features of a new classical 8 - string guitar called the *Brahms guitar*. Its tuning being innovative, allows new technical and sound possibilities, facilitating fingerings that would be impossible to perform with other classical guitars of 6 or more strings. In such a way a new path is possible so as to realize new transcriptions of music, mainly from the Baroque period, so as to enrich the repertoire of the guitar with works of high quality.

The instrument was designed in 1994 by the guitar maker David Rubio who applied the form of the frets of the Renaissance instrument called orfárion in order to achieve, for the first time, adding an even higher pitched string on the guitar. The Brahms guitar has been presented discographically by guitarist Paul Galbraith however so far there hasn't been published any score of original works or transcribed for this instrument. The author of the article intends to take the first step of documenting the repertoire for solo Brahms guitar by realizing a new complete transcription of the sonata I Op.2 of Antonio Vivaldi, originally for violin and continuo, a substantial work in 4 movements.

Key words: Brahms guitar, 8 string guitar, orpharion, David Rubio, Paul Galbraith

Introducción

A lo largo de los años, los guitarristas han tenido que recurrir a la selección del repertorio de la época barroca a partir de la transcripción y adaptación de obras escritas para otros instrumentos, con el fin de poder ser interpretadas por la guitarra a solo. Ello implica en si mismo una investigación, pues a priori no se sabe con total certeza si en la obra elegida para ser transcrita se va a poder respetar íntegramente la altura y otras características de las notas que integran la obra original. Al mismo tiempo este ejercicio es un acto creativo pues se supone que, de poder ser posible esa transcripción y adaptación, se obtendrá una obra preparada para otro instrumento que no es o son los originales para los que fueron compuestas. Mucha música barroca interpretada por los guitarristas de hoy en día fue compuesta originalmente para instrumentos de la familia del laúd, instrumento afín a la guitarra por pertenecer ambos a la familia de instrumentos de cuerda pulsada, aunque con ciertas diferencias con la guitarra actual. También la música para teclado, para violín o cello solo sin acompañamiento (las sonatas y suites de J.S.Bach),[1] han sido objeto de transcripción para la guitarra clásica española. Así pues, el proceso de la transcripción de la música antigua renacentista o barroca, es una práctica que persigue la ampliación del repertorio actual para nuestro instrumento, la guitarra.

Objetivos

Se pretende conseguir un resultado completo, tanto técnico musical como estético de una obra compuesta en el periodo Barroco. Para ello también necesitamos averiguar el origen de la música, su entorno, su sonoridad y a los instrumentos a los que va destinada en origen. Como es evidente, también necesitamos conocer con exhaustividad el instrumento para el cual se transcribe la partitura elegida.

El trabajo pretende transcribir y adaptar la obra instrumental de Antonio Vivaldi, la Sonata I, Op. 2, compuesta originalmente para violín y bajo continuo, para una guitarra de 8 cuerdas. Vivaldi no compuso música para instrumentos sin acompañamiento, como obras de teclado o laúd, tal como hicieron sus contemporáneos G.F.Haendel, D. Scarlatti y J.S.Bach. No obstante, J.S.Bach realizó varias transcripciones de conciertos para violín de Vivaldi para un instrumento solo, como el teclado o el órgano, ofreciendo información importante del método que se utilizaba para la transcripción en aquella época[2].

Como hemos mencionado, el instrumento para el cual se va a transcribir la Sonata de Vivaldi será la guitarra de 8 cuerdas afinada al estilo Brahms, con una cuerda extra más aguda y otra cuerda extra más grave.. También es otro de nuestros objetivos dar a conocer de una forma más amplia, esta variante de la guitarra tradicional que amplía la tesitura a la que están acostumbrados los guitarristas. Esperamos que se pueda adaptar la música con la tesitura original, algo imposible de conseguir en el caso de que la transcripción se realizara para la guitarra estándar de 6 cuerdas. Las 2 cuerdas extras crean una sonoridad más amplia y un sonido parecido a los instrumentos de cuerda pulsada de la época de Vivaldi, como el archilaúd o la tiorba, que aunque tenían menos volumen, su tesitura era más amplia debido al número de cuerdas que llevaban que podía alcanzar hasta los 14 órdenes.

---

[1] Radole, 1982: 87.

[2] Gollner, 1970: 253-260.

Nuestra hipótesis se puede delimitar en una simple frase: ¿Será posible la interpretación de la Sonata I, Op 2 con la guitarra de 8 cuerdas, la denominada guitarra Brahms, sin que haya que realizar cambios sustanciales en la obra y respetando íntegramente la composición original?

Así pues, resumimos los objetivos que esperamos alcanzar tras la realización de este trabajo de investigación y que se podrían definir con los siguientes puntos:

- Incorporar en el repertorio de la guitarra clásica de 8 órdenes una obra substancial de cuatro movimientos, del compositor Antonio Vivaldi.
- Presentar la guitarra de 8 cuerdas con la afinación tipo Brahms y ver sus posibilidades para interpretar música antigua.
- Analizar la Sonata I, Op 2 de Antonio Vivaldi.
- Estudiar una obra con el bajo continúo realizado por el mismo compositor, lo que nos va a proporcionar conocimientos para futuros trabajos de transcripción de las obras para violín o cello sin acompañamiento de J. Bach u otros autores.
- Buscar técnicas, texturas y sonoridades de los instrumentos de cuerda pulsada de la época de A. Vivaldi para que nos pueda guiar y así poder realizar una interpretación históricamente informada.

El estilo Barroco

Para comprender el contexto histórico de la Sonata I, Op. 2 de Vivaldi examinaremos las facetas más importantes de la estética y del lenguaje musical de la época Barroca.

El periodo musical de 1600-1750 se conoce como el Barroco y compositores y teóricos comparten ideales comunes sobre la composición, la organización y los objetivos de la música. El simbolismo musical del Renacimiento continúa y evoluciona. La música sugiere, se relaciona e ilustra ideas extra musicales, símbolos, estructuras, teorías filosóficas y matemáticas.

Como continuación de la estética de los madrigalistas del siglo XVI se estableció, por compositores y teóricos del barroco, la doctrina de los afectos (*Affektenlehre*) y según varias características musicales como ritmos, intervalos y el cromatismo, podrían afectar el estado sentimental de los oyentes. Emociones como la alegría, el amor, el odio, la tristeza se consideraban como estados estables del alma y se podrían provocar a propósito por el compositor o el intérprete. En el mismo contexto se utilizaba el simbolismo musical; según éste un compositor musicaba un texto sobre la resurrección de los muertos con una escala ascendente o el descenso a Hades con una escala cromática.

La retórica se asoció con la música y existía un acervo de las figuras músico-retóricas de la época barroca que fueron adaptadas musicalmente por compositores y teóricos como Athanasius Kircher (1601-1680), Franz Joachim Burmeister (1633-1672), Christoph Bernhard (1628-1692), Johann Matheson (1681-1764), Johann David Heinichen (1683-1729) , Gottfried Walther (1684-1748).[3] Según el flautista Johann Joachim Quantz (1697-1773) en el *Ensayo sobre la enseñanza de la flauta travesera* (Berlín, 1752) el proceso de la interpretación musical se podría comparar con la

[3] Συκιάς, Δημήτρης; σημειώσεις θεωρίας μουσικής: Σχήμα και Πάθος στή Μουσική Μπαροκ, (http://www.24grammata.com/wp-content/uploads/2011/11/Sikias-24grammata.com .pdf), [última consulta: 24 de enero de 2017].

exposición de un discurso retorico.

> Musical execution may be compared with the delivery of an orator. The orator and the musician have, at bottom, the same aim in regard to both the preparation and the final execution of their productions, namely to make themselves masters of the hearts of their listeners, to arouse or still their passions, and to to transport them now to this sentiment, now to that.[4]

Así que en la época barroca continúa la tradición musical de la segunda práctica alineada con el factor humanista. La interpretación musical tiene como modelo la voz humana con el principal objetivo de transmitir y crear emociones en los oyentes. Tal como veremos en el apartado de los criterios interpretativos para la obra de este trabajo, las dinámicas matizadas son una herramienta interpretativa imprescindible y se deben de tener en cuenta para la interpretación de la música Barroca.

La falta de suficientes indicaciones dinámicas en las ediciones y los manuscritos de la época y la inhabilidad de los instrumentos de tecla de aquella época en conseguir dinámicas graduales, habían conducido en la concepción de las interpretaciones de música Barroca durante el siglo XX, a que la música de aquella época se debiera interpretar con cambios de dinámicas abruptas entre *forte y piano*, sin c*rescendos o diminuendos* y evitar hacer nada más que la poca información interpretativa que indican las partituras. Por suerte el estudio de las fuentes, de ensayos y tratados, incluso de la época renacentista, nos han ayudado a comprender lo que habría que evitar y poder conseguir interpretaciones según el estilo de la época y el espíritu del compositor.[5]

El carácter polifónico y contrapuntístico de la *Primera Práctica* no desapareció después de la corriente de los monodistas de la Camerata Florentina y la preferencia de los compositores a destacar la melodía como elemento principal junto a un acompañamiento armónico sencillo. Gradualmente, en el lenguaje musical barroco se incorpora y se desarrolla un nuevo elemento orgánico, el bajo continuo. Casi todos los compositores del Barroco componían inicialmente en dos partes principales, la melodía principal y luego la línea del bajo figurado, que no solo tenía una función melódica, sino que aportaba la armonía en la composición. Para los compositores la armonía y la melodía eran conceptos musicales que empezaron a coexistir. La interpretación del bajo continuo se podría realizar con muchas posibilidades de instrumentación según la geografía de la composición. En Italia, por ejemplo, se solía hacer con el clave solo o acompañado con violoncelo y se podrían incluir instrumentos de cuerda pulsada como la guitarra barroca, el archilaúd o la tiorba, la última sobre todo por la excelente sonoridad de las notas del registro grave.[6]

Finalmente un nuevo concepto que aparece en el Barroco es el *Fortspinnung* que es una forma compositiva que se realiza desarrollando un motivo a través de progresiones y repeticiones con cambios interválicos. Se puede apreciar en la música de Vivaldi[7], de Bach, pero también de sus predecesores como Corelli. [8]

---

4 Quantz, 1976: chapter XI.

5 Donington, 1977: 420.

6 Donington, 1977: 295.

7 Sadie, 1980: 20: 36-40.

8 Walter Hill, 2008: 35-47.

La guitarra Brahms

Para comprender el motivo por el cual la transcripción en cuestión se realizará para la guitarra de 8 cuerdas denominada como Brahms, tenemos que estudiar las características técnicas y sonoras de este instrumento a través de su contexto histórico. Los instrumentos de la familia de la guitarra desde la época renacentista y hasta la época barroca eran principalmente la vihuela con 6 o 7 órdenes de doble cuerdas, el laúd renacentista con 6 órdenes que alcanzó hasta las 13 durante la época barroca y la tiorba con 14, en este caso, con cuerdas simples. Pese a las diferencias de construcción y sonoridad que existen entre la guitarra actual y los instrumentos de cuerda del pasado, hoy en día interpretamos música compuesta para aquellos instrumentos porque hay similitudes en la afinación y en la forma de las técnicas de la mano derecha e izquierda.

La guitarra actual de 6 cuerdas proviene de la evolución de la guitarra renacentista de los principios de s. XVI, la de cuatro órdenes dobles, un instrumento que tenía un uso atribuido a la música popular, aunque también hay música culta polifónica renacentista compuesta y publicada para este instrumento, como podemos ver en la obra de Alonso Mudara *Tres libros de música en cifra para vihuela*, Sevilla 1546, -son las más antiguas-. En Francia es donde encontramos una mayor cantidad de obras publicadas para la guitarra de 4 órdenes. En total se puede decir que el repertorio para esta guitarra consta de unas 351 piezas.[9]

La guitarra barroca del s. XVII era una evolución del instrumento renacentista y tenía 5 órdenes dobles. Su literatura musical se desarrolló entre la música culta y la técnica de tocar acordes denominada como rasgueado, prestada de la música popular. Era un instrumento con mucha popularidad sobre todo en España, Italia y Francia. Contó con compositores como G. Foscarini, F. Corbetta, R. De Visee, G. Sanz, S. de Murcia, F. Guerau.[10]

A partir de la época clásica, el instrumento que hoy se denomina como "Guitarra Romántica" comienza a parecerse más a la guitarra actual. Se le añade una sexta cuerda en el registro grave y las cuerdas dobles se sustituyen por simples. Finalmente, el luthier Antonio Torres, con los consejos del gran intérprete Francisco Tárrega, hacia el final del s. XIX, define en el instrumento las características que van a seguir los constructores posteriores hasta llegar al instrumento actual. (El abanico o varillaje interno en el lóbulo mayor de la tapa de resonancia, el diapasón de resalte extendido hasta la boca, mayor volumen del instrumento y caja de resonancia, tiro de las cuerdas de 65 cm., clavijero mecánico, el diapasón más ancho, son las características más notables).[11]

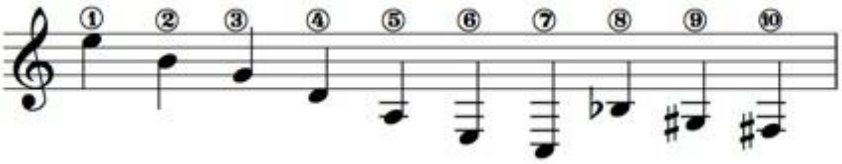
De todas formas la continua búsqueda para una sonoridad más completa nos obliga a examinar excepciones y casos en donde algunas guitarras del siglo XIX tenían más de 6 cuerdas para extender la tesitura del instrumento. El proceso de aumentar el registro se conseguía añadiendo cuerdas más graves que la sexta cuerda, de la misma forma que se practicaba con otros instrumentos como la tiorba y el laúd barroco. Hay numerosos compositores guitarristas del siglo XIX, que aunque su música fue publicada para guitarra de 6 cuerdas, ellos tocaban instrumentos de 7 y hasta 11 cuerdas. Cabe mencionar a G. Regondi, G. Mertz, N. Coste, F.Carulli, A. Manjon, J. Parga y E. Marco. La construcción de los instrumentos de más de 6 cuerdas ha sido realizada por luthiers célebres como R. Lacote, J. G. Strauffer y el mismo Torres.

---

9 Godofredo Pérez, 2013: 85.
10 Tyler, 1980: 13-26.
11 Godofredo Pérez, 2013: 318.

En el s. XX el guitarrista español Narciso Yepes, pese a la estandarización masiva de la guitarra de 6 cuerdas, sobre todo por el gran trabajo concertístico de Andrés Segovia, consigue convencer al luthier J. Ramírez para que le construya una guitarra de 10 cuerdas. Esta nueva guitarra estaba afinada de forma estándar en las primeras 6 cuerdas y la séptima cuerda estaba afinaba una cuarta o quinta más grave, mientras las cuerdas 8ª hasta 10ª estaban afinadas en Sib, Sol# y Fa#.

Es una afinación muy interesante porque así, se pueden tocar notas del registro grave al aire, facilitando la mano izquierda y consiguiendo una sonoridad más amplia, ya que las cuerdas resuenan por simpatía.



Pese al enriquecimiento sonoro, el problema que surge con este nuevo instrumento es la dificultad de ejecución y sobre todo el trabajo extra del dedo pulgar de la mano derecha para ejecutar y apagar cuando haga falta las notas graves, para que no se enturbie la claridad del entramado musical. Nos encontramos ante el mismo proceso de añadir cuerdas graves en los instrumentos de la familia de laúd, que los convirtió muy difíciles para tocar y que fue una de las causas de su declive.

Otra posibilidad para ampliar la tesitura de la guitarra de 6 cuerdas sería añadir una cuerda más aguda y luego una cuerda más grave, evitando así la acumulación de cuerdas, todas graves, y conseguir un enriquecimiento sonoro más equilibrado entre tiples y bajos. Este proceso aunque parece lógico, resulta imposible realizarlo ya que con la longitud de la cuerda de una guitarra, que es de 65 cm., ninguna cuerda de nylon podría aguantar tanta tensión sin romperse para conseguir la afinación de la nota aguda adecuada y tener un diámetro suficientemente amplio para conseguir un timbre agradable. Para obtener un instrumento con la primera cuerda afinada más alta, una cuarta de la estándar, habría que construirlo con una longitud de cuerda menor de 65 cm, pero así tendríamos un instrumento con menos sonoridad que la guitarra del tiro estándar.

La solución de este problema se consiguió con el estudio de la forma de construcción de un instrumento renacentista[12]. A principio de la década de 1990 el guitarrista escoces Paul Galbraith y el luthier David Rubio diseñaron una nueva guitarra de 8 cuerdas, teniendo como base constructiva el instrumento renacentista *orfarion*. El *orfarion* era un instrumento parecido al laúd, pero con una diferencia primordial sobre la construcción de la cejuela y de la silleta. Ambos eran oblicuos y así se permitía tener la primera cuerda de menor tiro que la última. Así que una guitarra construida con silleta y cejuela, según el diseño del *orfarion*, podría obtener una cuerda aguda con menor longitud, pudiendo aguantar la tensión de una cuerda afinada en La, más aguda que la primera cuerda Mi de la guitarra de 6 cuerdas y con un diámetro suficientemente ancho como para dar un sonido cálido y no demasiado fino. También la longitud de las cuerdas se aumentaría progresivamente de la primera cuerda hasta la octava, la cual alcanzaría un tiro de 66 cm, algo más que suficiente. Este proceso constructivo no hace más que aplicar las leyes de la física acústica ya pronunciadas en el s. XVII por Marín Mersenne, matemático, teólogo, filósofo y teórico musical. En su tratado *Armonía Universal*

12 Galbraith, Paul; press, http://www.paul-galbraith.com/engl/discografia.htm, [última consulta: 24 de febrero de 2017].

(1636-37) sobre las leyes de los tubos sonoros y las cuerdas vibrantes, investiga y experimenta sobre este tema.

fig. 1. Orfarion de Francis Palmer Fuente:

La nueva guitarra como el *orfarion* tenía también los trastes oblicuos. Esta característica parece que no causa dificultades en la ejecución con la mano izquierda. El guitarrista Paul Galbraith había transcrito anteriormente la obra de J. Brahms *Variaciones sobre un tema original opus 21* para la guitarra de 6 cuerdas, pero no conseguía un buen resultado respecto a la tesitura que le pedía la obra. Sin embargo, con la guitarra de 8 cuerdas basada en el modelo del orfarion, pudo realmente conseguir interpretarlo de forma más convincente. Por ese motivo ambos, guitarrista y luthier, decidieron nombrar la nueva guitarra como *Guitarra Brahms*.

Hoy en día, 22 años después, podemos escuchar en las interpretaciones de Paul Galbraith,[13] la riqueza sonora que proporciona una guitarra con su tesitura expandida y su equilibrio entre notas agudas y graves. Para conseguir un instrumento como este hay luthiers reconocidos que los construyen, por lo que su obtención es un proceso bastante accesible.

[13] Galbraith, Paul; discography, http://www.paul-galbraith.com/engl/discografia.htm, [última consulta: 19 de marzo de 2017].

fig. 2. Guitarra Brahms (David Rubio 1995), con la que se realiza el presente trabajo.
Fuente: Elaboración propia.

Análisis

En la época que Vivaldi creó su Op. 2 existían dos estilos compositivos en conflicto: el estilo polifónico antiguo, en el cual ninguna voz predomina, y el nuevo estilo monódico de la *Camerata Florentina* en el cual la voz superior monopoliza la atención mientras el resto se ven relegadas a la función de acompañamiento. Vivaldi en su Op. 2 emplea los dos estilos a la vez y los unifica, es decir, puede empezar un movimiento utilizando el estilo polifónico imitativo, para gradualmente ceder en el proceso de la imitación hacia el énfasis de una melodía principal, en la parte superior, acompañada ésta por la armonía en forma vertical.

Los primeros modelos avanzados de la sonata para solo violín pueden hallarse en la figura del maestro italiano Arcangelo Corelli y, sobre todo, en su Op. 5. En la obra de Corelli, a su vez, se encuentran perfectamente sintetizadas las dos corrientes esenciales de la sonata barroca: la *sonata da camera* y la *sonata da chiesa*. La *sonata de cámara* consiste en un preludio o introducción y la sucesión de dos, tres o cuatro movimientos normalmente emparentados con aires de danza; mientras que la *sonata de chiesa* evita las danzas y se estructura en la forma de una sucesión de cuatro movimientos abstractos, en el esquema lento-rápido-lento-rápido, ateniéndose, por lo común, los movimientos rápidos a procedimientos de escritura contrapuntística.

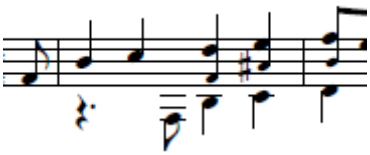
1. Estructura y tonalidad

La Sonata I Op. 2 de Vivaldi tiene, pues, cuatro movimientos y sigue el esquema de la *sonata da Chiesa*: lento-rápido-lento-rápido; excepción hecha del primer movimiento que está señalado por el compositor como *preludio-andante*. Los tres siguientes movimientos, sin embargo, adquieren forma de danza: *giga*, *sarabanda* y *corrente*, tal como aparecen la mayoría de las *sonatas da cámara*. Además, cada uno de los cuatro movimientos de la sonata en cuestión está compuesto siguiendo un esquema binario y, al final de la primera sección de cada uno, armónicamente, el compositor concluye siguiendo la tonalidad de la dominante, Fa# mayor.

Originalmente, la sonata está compuesta en Sol menor, pero con el objetivo de facilitar la digitación y la sonoridad del nuevo medio instrumental, la guitarra Brahms, hemos optado por transponer la obra a Si menor: la elección de la tonalidad era un factor compositivo muy importante durante el Barroco y cada tonalidad tenía su carácter especial. Asimismo, podemos observar como el mismo Bach cambiaba las tonalidades de sus propias obras para un solo instrumento, cuando las transcribía, para adecuarlas mejor a los nuevos instrumentos musicales emergentes. Por ejemplo, la sonata para violín, sin acompañamiento, BMV 1003 en La menor se encuentra en una versión para clave; la BMV 964 realizada por Bach, en Re menor, y la suite para cello BMV 1011 en Do menor, se encuentra en una versión para laúd BMV 995 en Sol menor. Justificamos, pues, el cambio de tonalidad para nuestra transcripción de la siguiente manera: el Sol menor que se haya en la versión original de la obra en cuestión, es una tonalidad incómoda para ser utilizada en la guitarra a la hora de interpretar el repertorio barroco; el Si menor, al igual que el Sol menor, eran considerados por los compositores de la época barroca como tonalidades profundas, así que J.S. Bach compuso una de sus obras más emblemáticas, la Misa BMV 232 utilizando el citado tono, Si menor. Así pues, los ejemplos que utilizaremos durante el análisis, por razones de coherencia, serán extraídos de la transcripción para la guitarra Brahms utilizando la tonalidad de Si menor.

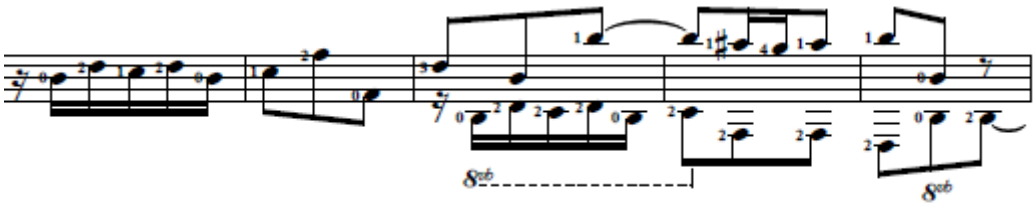
2. Textura

En la Sonata I Op. 2 observamos texturas polifónicas en dos partes o momentos de una única parte melódica con acompañamiento armónico. Los movimientos 1, 2 y 4 comienzan con la presentación de un sujeto, seguido por la imitación del bajo; pero el carácter contrapuntista cede gradualmente y el bajo vuelve a dar apoyo a la melodía, aunque vuelve a tener momentos de función melódica en partes con contestaciones.



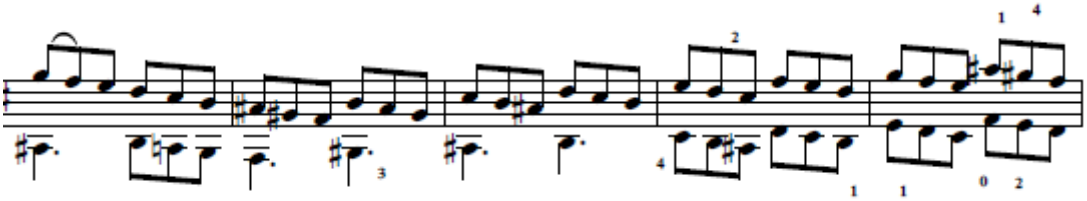
Ejem. 1: *Preludio*, compás 1 [14]

[14] Fragmento de la transcripción realizada para este trabajo a partir del original Sonata I, Op. 2, con tonalidad original Sol menor y tonalidad de la transcripción en Si menor.



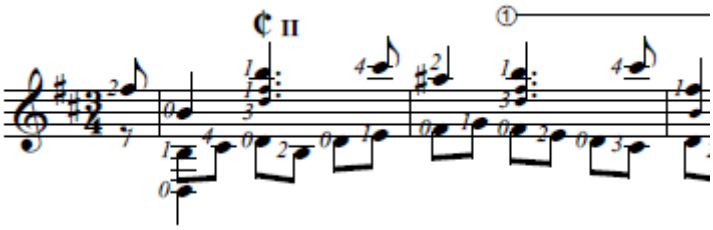
Ejem. 2: *Corrente*, compás 1

La imitación entre las dos voces vuelve a aparecer en momentos de tensión expresiva, creando momentos sonoros densos en décimas paralelas, como en el segundo movimiento.



Ejem. 3: *Giga*, compás 50

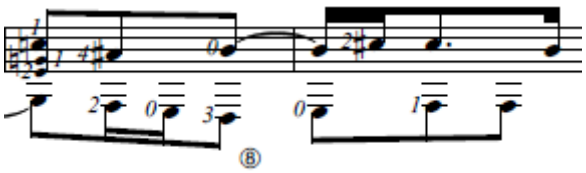
En la sarabanda observamos como la melodía principal se acompaña de un bajo que está desarrollado en un movimiento continuo de corcheas.



Ejem. 4: *Sarabanda*, compás 1

3. Armonía

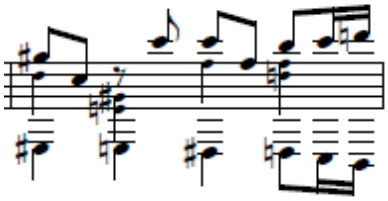
En todos los movimientos la armonía que se emplea es casi siempre diatónica. El carácter es consonante con acordes sobre todo en estado fundamental y en primera inversión. Las disonancias se suceden sobre todo como apoyaturas 7-6 y con menos frecuencia de 9-8. El uso de acorde de la sexta napolitana es significativo, sobre todo al final de la obra, en el compás 66 del cuarto movimiento la *corrente*, que se interpreta con la señal dinámica de piano, enfatizando así el cambio.



Ejem. 5: *Corrente*, compás 66[15]

[15] Fragmento de la transcripción realizada para este trabajo a partir del original Sonata I, Op. 2, con tonalidad original Sol menor y tonalidad de la transcripción en Si menor

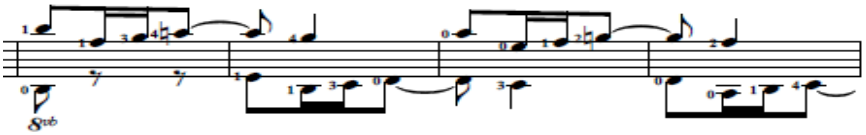
Algunos momentos de cromatismo ocurren desde el primer movimiento, justo antes de la cadencia de la primera parte, en el compás 9. El cromatismo en el bajo, descendente, era conocido también según la terminología músico-retorica como la figura de *Catábasis* y representaba la tristeza y el dolor sentimental. Este cromatismo, utilizado sobre todo en la línea del bajo, era una práctica compositiva muy común desde el Renacimiento y durante todo el Barroco y fue conocido como *Basso Lamento.*[16]



Ejem. 6: *Preludio*, compás 9[17]

4. Rítmo y compás

En la Sonata I, Op. 2, observamos que el carácter rítmico suele ser sincopado y animado, como podemos observar en casi toda la música de Vivaldi. Por otra parte, el rasgo rítmico personal sería más desarrollado por Vivaldi en sus conciertos del Op. 3. Finalmente, en el cuarto movimiento a partir del compás 12, observamos frases sincopadas imitadas por el bajo.



Ejem. 7: *Corrente*, compás 12

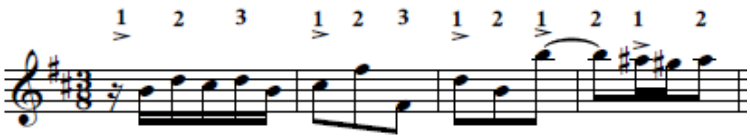
En el segundo movimiento y en el cuarto, ambos ternarios, no encontramos la práctica rítmica de la *hemiola*, más frecuente sobre todo en el lenguaje musical del Renacimiento, como se puede apreciar en la música de los *vihuelistas* españoles L.Narvaez, L.Milán, E. Valderrabano, M. Fuenllana; también se podría encontrar en la música italiana barroca de principios del s.XVII, como se puede observar en la obras de compositores como G.Frescobaldi, C.Monteverdi, H.Kapsberger .[18] Aunque en la obra que analizamos no hay evidencia de hemiola, el sujeto del cuarto movimiento, corrente, se podría entender como un patrón de hemiola: los dos primeros compases están en 3/8 y los dos siguientes, también compuestos en 3/8, en caso que se acentuasen como si fueran tres compases de ¼, tendríamos una hemiola; aun así, suponiendo que este esquema hubiera sido pensado por Vivaldi siguiendo este modelo, durante la interpretación y en el momento de la intervención de la segunda voz con la primera, la hemiola no destacaría como tal.

---

16 Cabe mencionar algunas obras compuestas sobre el *Basso Lamento*: el aria de Henry Purcell, *When I am laid in Earth* de la ópera Didó and Aeneas y la Fantasia de John Dowland, *Fornone Hope Fancy.*

17 Fragmento de la transcripción realizada para este trabajo a partir del original Sonata I op. 2. Tonalidad original Sol menor, tonalidad de la transcripción Si menor.

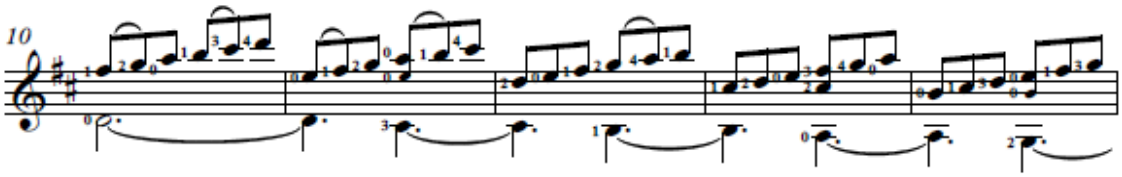
18 Galilei, 1977: 12.



Ejem. 8: *Corrente*, compás 1

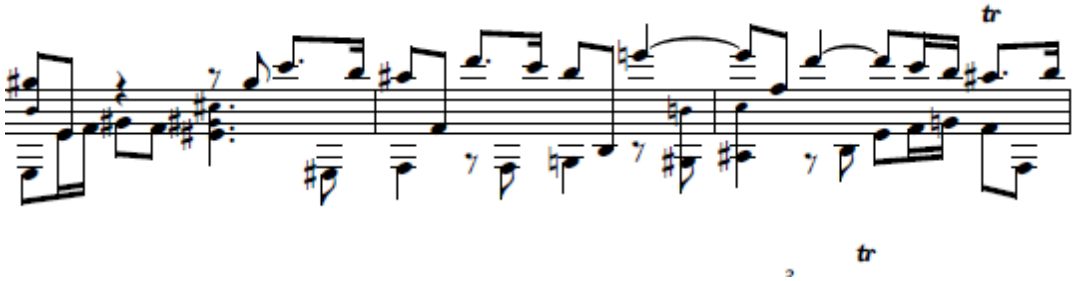
5. Melodía

Las melodías de Vivaldi se caracterizan por su definición de la tonalidad, el carácter animado, el empleo de una rítmica elaborada y la extensión del fraseo melódico. Vivaldi emplea una herramienta compositiva de carácter melódico muy común en el Barroco tardío, definida por musicólogos como *fortspinnung*, que se trataba de una progresión melódico-armónica[19]



Ejem. 9: Giga, compás 10

Las frases en la melodía principal se emplean con mayor distancia interválica (saltos), para conseguir más tensión emocional hacia el final del preludio: la influencia del estilo declamatorio, retórico y la parte culminante es la nota Mí, la más alta del movimiento, en el cuarto tiempo del compás 17.



Ejem. 10: Preludio, compás 16[20]

Transcripción

Pasamos a la parte central de nuestro trabajo que es la transcripción de la Sonata I, Op. 2, de Antonio Vivaldi para la guitarra de 8 cuerdas Brahms. Para la transcripción se ha optado la tonalidad de Sí menor y no el tono original que es Sol menor. Los hechos históricos que nos permiten realizar este cambio los hemos explicado analíticamente en el capítulo 4. Las razones por las cuales aplicamos este cambio es principalmente el ajuste de la tesitura original de la obra con la de la guitarra Brahms y el encuentro de digitaciones próximas a las se empleaban en la época de Vivaldi.

---

19 Walter Hill, 2008: 359-360.

20 Fragmento de la transcripción realizada para este trabajo a partir del original Sonata I, Op. 2. Tonalidad original Sol menor, tonalidad de la transcripción Si menor.

Observemos la afinación de la guitarra Brahms que es por orden de la octava cuerda (bajo) hacia la más aguda (tiple): Si, Mi, La, Re, Sol, Si, Mi, La. La cuarta cuerda que es un Sol, para nuestra transcripción la rebajamos un semitono, a la nota Fa#. De tal forma desde la séptima hasta la segunda cuerda tenemos las siguientes notas: Mi, La, Re, Fa#, Si, Mi y así conseguimos la misma relación interválica de la cuerdas de la guitarra con la del laúd renacentista y el laúd en Italia durante el s. XVII. Así pues, las digitaciones de la mano izquierda que emplearemos serán muy parecidas a las que se utilizaban para la música de laúd. La cuerdas extra que disponemos, la octava Si y la primera La, nos ayudan para conseguir notas más graves y más agudas respectivamente.

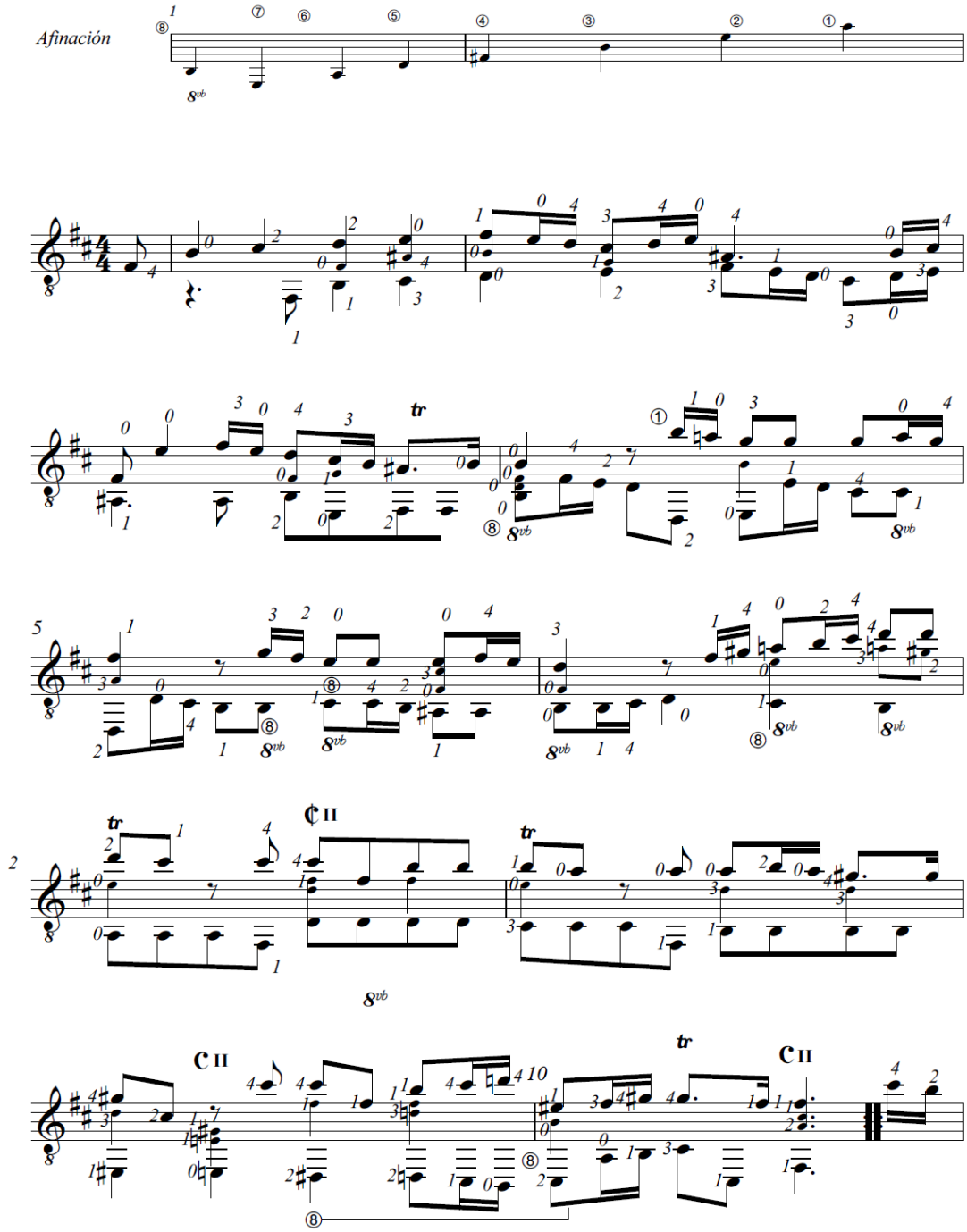
SONATA I Op.2 (RV 27)

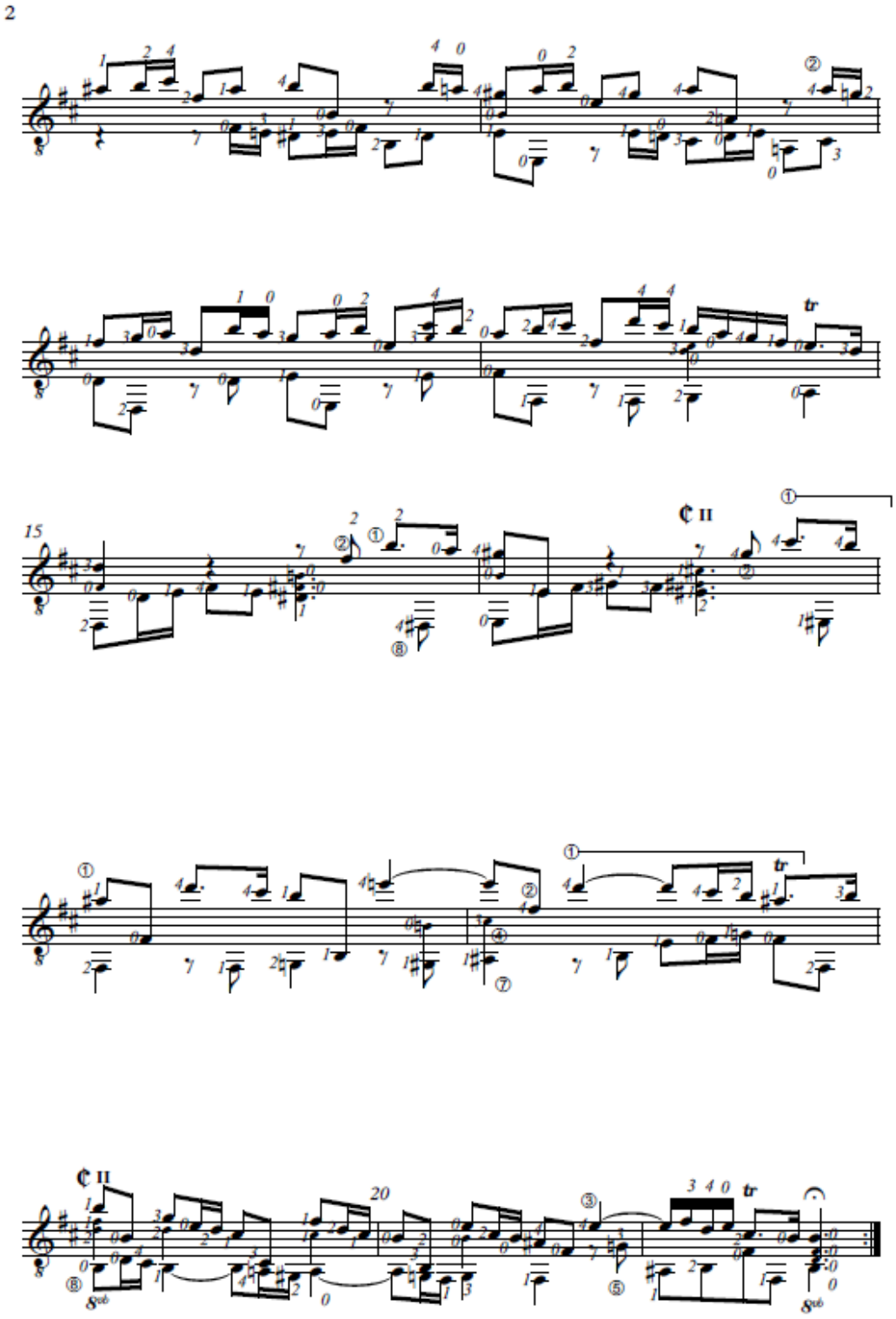
(Original para violin y continuo)

ANTONIO VIVALDI
(1678-1741)

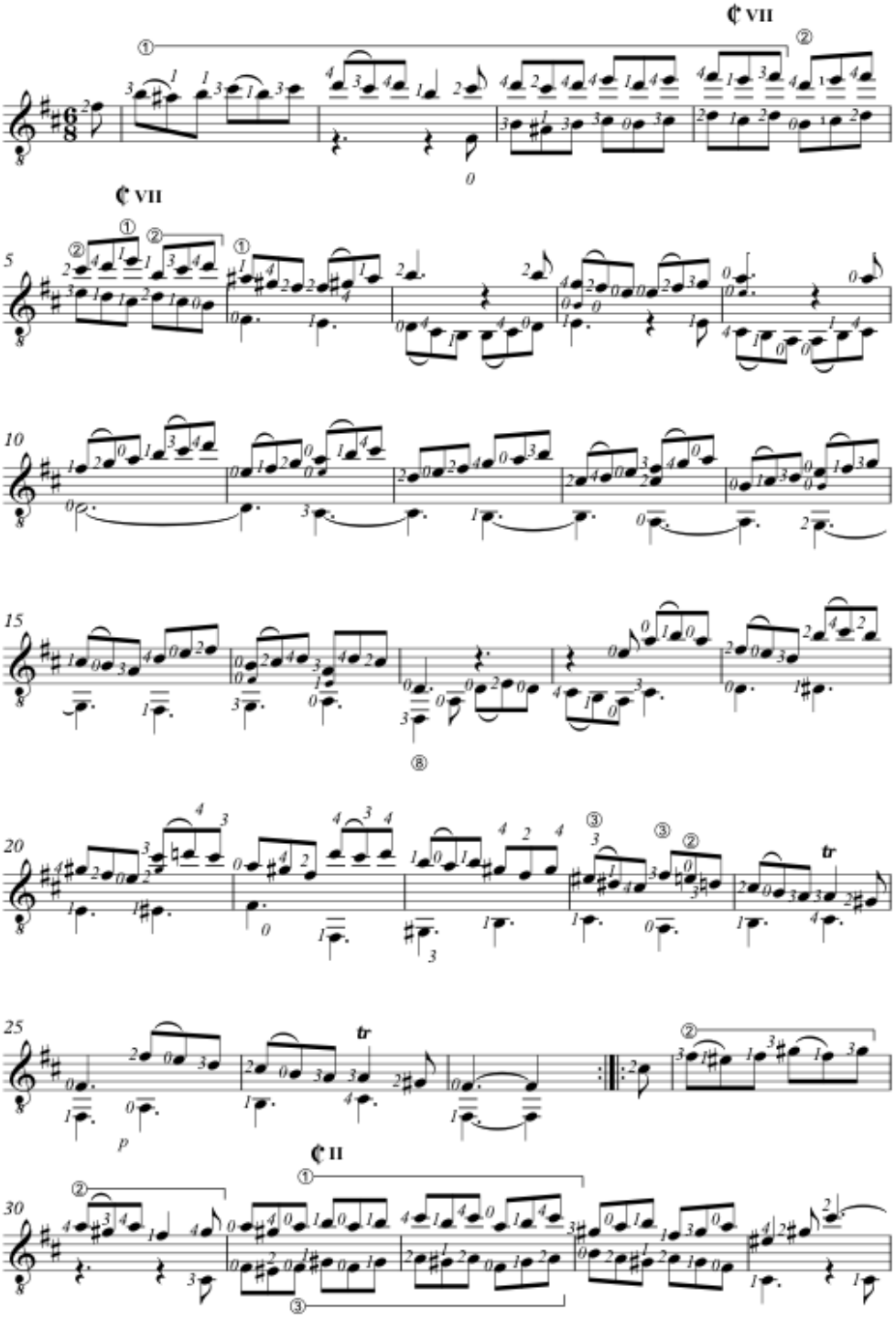
Transcripción para guitarra Brahms
SPYROS KANIARIS
(2016)

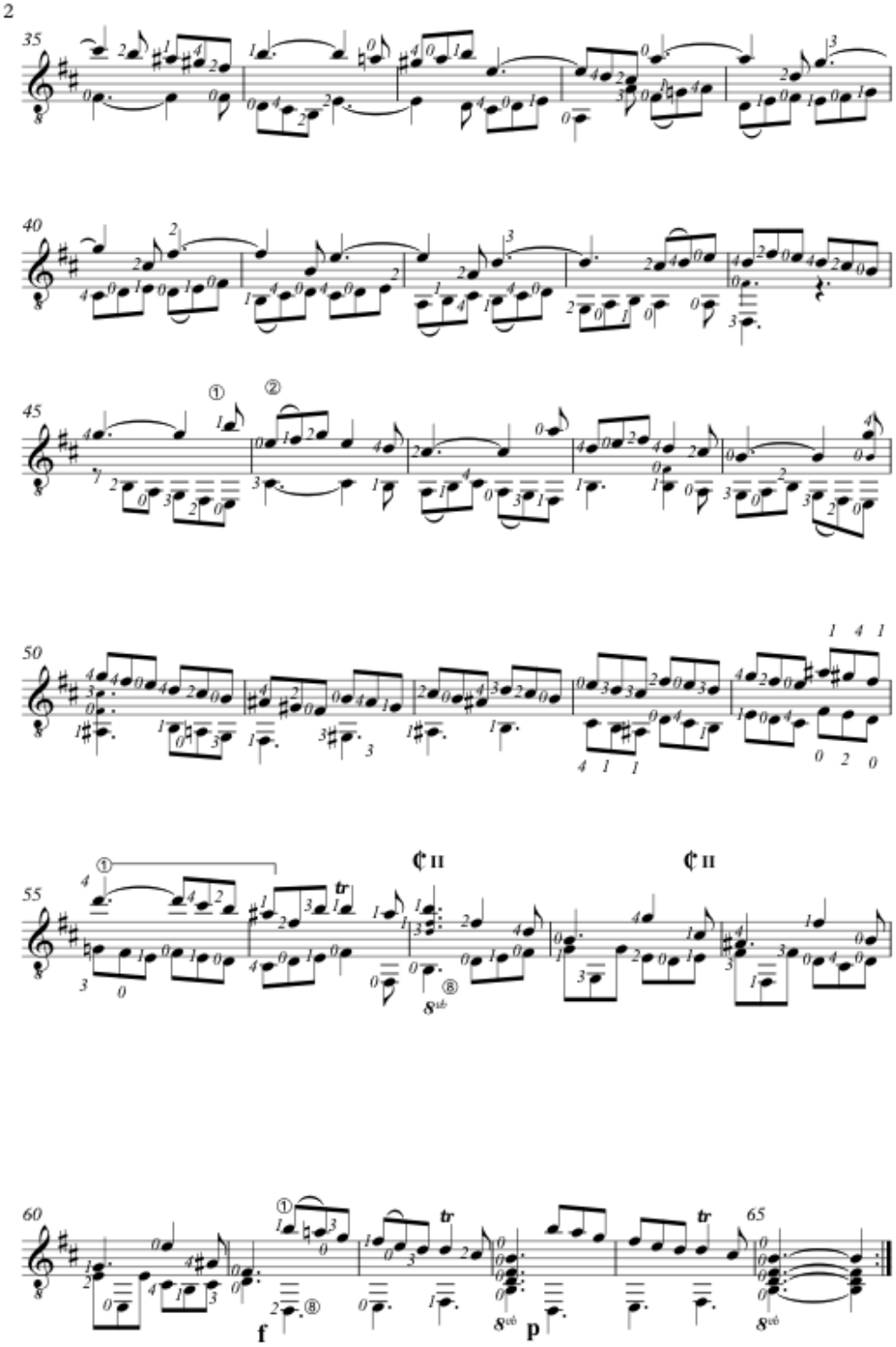
1. Preludio Andante



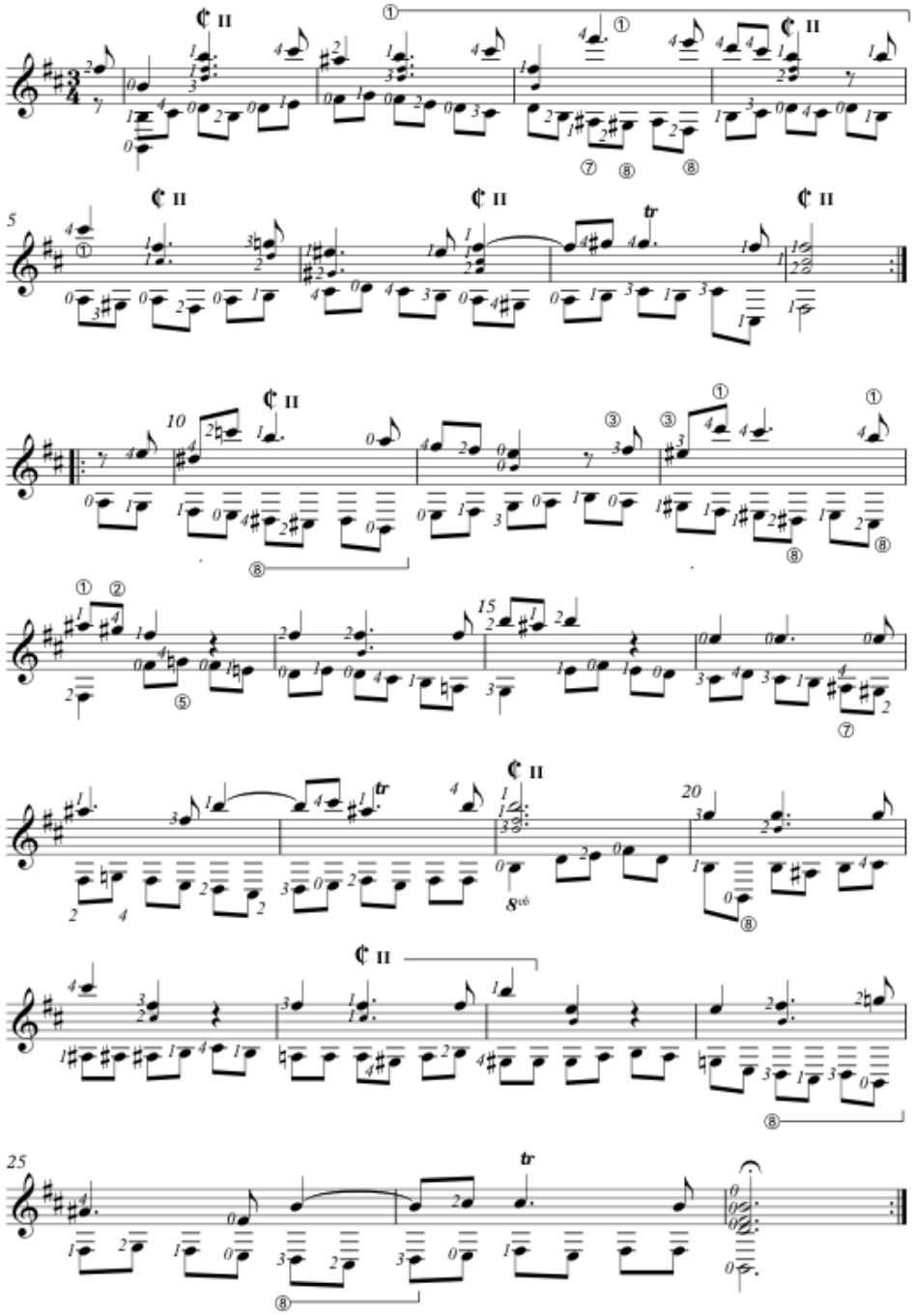

2
15
20
tr
8vb

2. Giga Allegro

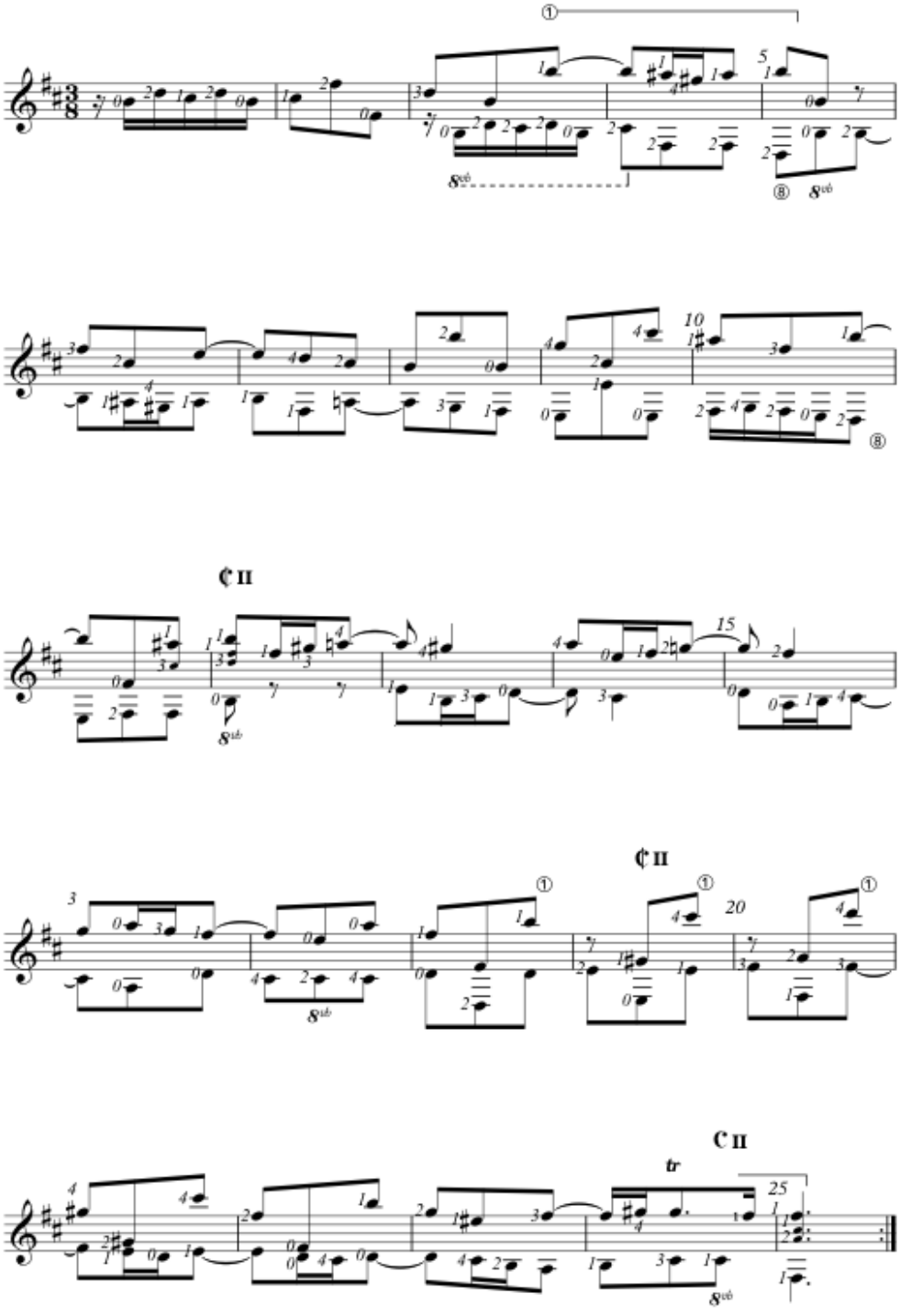


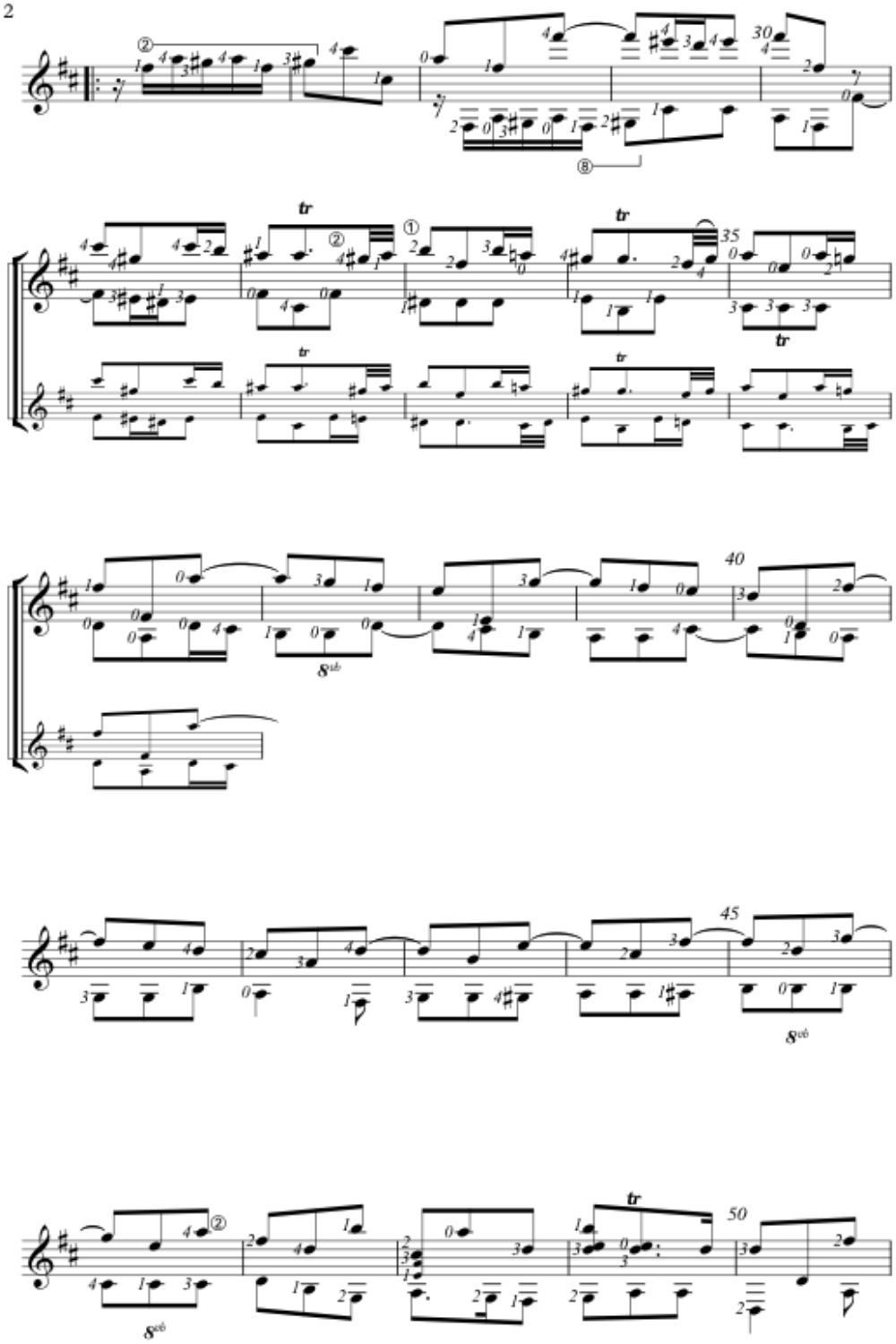

2
35
40
45
50
55
60
65
tr
f
p

3. Sarabanda Largo



4. Corrente Allegro





En la adaptación para la guitarra Brahms de la Sonata I Op.2 de Antonio Vivaldi no hemos realizado ninguna modificación de tesitura en la parte superior; al contrario hemos llevado a cabo algunos cambios de octava en la parte del bajo en las notas que superaban la tesitura de la guitarra Brahms:

En el Preludio en la parte del bajo hemos octavado notas en los compases 3, 5

En la Giga en la parte del bajo hemos octavado una nota en el compás 43

En la Sarabanda en la parte del bajo hemos octavado algunas notas en los compases 18, 22, 23, 26

En la Corrente en la parte del bajo hemos octavado algunas notas en los compases

4, 11, 29, 39, 41, 43, 44, 49, 61, 63, 68.

Toda la obra está originalmente escrita en dos partes; hemos añadido en algunos momentos más voces con el objetivo de enriquecer la armonía y siempre siguiendo las indicaciones del bajo cifrado que se halla en la partitura original. De esta manera, seguimos el mismo proceso que aplicaba J.S. Bach cuando transcribía para teclado algunas obras de Antonio Vivaldi, tal como lo estudiamos en el capítulo 1; para que las notas añadidas del bajo cifrado se observen con más claridad en nuestra transcripción, las hemos insertado en la partitura utilizando un tamaño menor que el de las notas originales que definen las dos partes.

En el Preludio hemos añadido notas en todo el movimiento excepto el compás 11.

En la Giga hemos añadido notas en los compases 8, 9, 11, 13, 14, 16, 20, 44, 48-50, 57, 63, 65.

En la Sarabanda no hemos añadido notas en los compases 7, 10, 12, 13, 15-18, 25-26.

En la Corrente hemos añadido notas en los compases 12, 15, 48, 49, 69.

Consideraciones interpretativas

Para la interpretación de la Sonata 2 Op. 1 de Antonio Vivadi, se deberían considerar las características que hemos examinado a lo largo del estudio realizado en los capítulos 1 y 2 sobre el estilo barroco. La biografía de Antonio Vivaldi nos puede ayudar a entender ciertas inquietudes del autor que en cierto modo puedan influir en que la música del compositor italiano no deba interpretarse de manera estática y plana; al contrario, sería necesario tener en consideración que se compuso y se interpretó en el contexto cosmopolita y exuberante de la ciudad de Venecia, donde *il prete rosso* compuso la sonata que analizamos en el presente estudio, así como muchas otras de sus obras más importantes.

El timbre sonoro que podría ser el modelo principal para la interpretación en la guitarra Brahms es el relacionado con los instrumentos de la familia de laúd, instrumento este último para el cual Vivaldi compuso varias de sus obras. La imitación de la sonoridad del clave, tocando con la mano derecha muy cerca al puente y consiguiendo así a propósito un timbre más metálico, como algunos guitarristas clásicos realizan en ocasiones, no se practicaba con frecuencia en el Barroco y, en caso de realizarse, se trataría de un efecto especial; así que para nuestra interpretación buscaremos una sonoridad dotada de calidad y claridad, evitando los sonidos estridentes[21].

En la época barroca, las indicaciones interpretativas en las partituras eran mínimas; pero, pese a ello, debe tenerse en cuenta que el modelo de la interpretación musical en el Renacimiento y el Barroco era la voz humana, con sus matices dinámicos y expresivos,

[21] Smith, Hopkinson (06/05/2016): Curso de música Antigua, Conservatorio Superior de Música de Valencia, Transcrito y editado desde notas.

de manera que la música como disciplina se comparaba a la retórica: se suponía que los interpretes eran capaces de digitar o frasear una melodía. En cualquier caso, las indicaciones escritas deberían respetarse sobremanera, como en este caso el *forte* o el *piano*; así que, en nuestra transcripción, hemos evitado anotar dinámicas diferentes a las del compositor, conservando únicamente aquellas originales.

Pese al hecho que durante numerosas décadas, en la discografía y en la práctica artística, diversos guitarristas clásicos hayan evitado el uso de los ligados para el repertorio de la música Antigua, los músicos de la época barroca utilizaban esta técnica con frecuencia para los instrumentos de la familia de laúd, la guitarra barroca o el violín. Así pues, se pueden observar indicaciones de ligados en las tablaturas para tiorba de A. Piccinini y G. Kapsberger, publicadas a principios del siglo XVII; asimismo, en la edición de Roger Estiene del Op.2 de Vivaldi encontramos indicaciones de ligados, sobre todo en el segundo movimiento, la Giga. En la presente transcripción hemos decidido, por tanto, incluir los ligados.[22]

Durante las repeticiones de las diferentes secciones, sería posible introducir pequeñas variaciones o cambios melódicos, sobre todo en los movimientos lentos[23]. La improvisación era una práctica común en el Barroco; no obstante, la Sonata I no es simplemente una estructura armónica cuyo objetivo sea su ampliación, de manera que, para aplicar cualquier variación de carácter improvisado, deberían evitarse las exageraciones estilísticas.[24]

Conclusiones

En esta sección del trabajo de investigación queremos resaltar los resultados de las diferentes partes por las que nos hemos conducido para la realización del mismo. Así pues, se ha indagado en cuestiones históricas, biográficas, conceptuales dentro del orden musical y prácticas musicales.

Después de hacer la presentación del autor, hemos continuado con el estudio y análisis musical minucioso de una de sus Sonatas. La elaboración de los cuatro tiempos de la sonata presenta una correcta estructuración. Como se ha mencionado en el capítulo 4 de este trabajo, existían dos estilos compositivos en uso: la polifonía antecedente, en el cual ninguna voz predomina y el nuevo estilo monódico de la *Camerata Florentina,* en el cual la voz superior monopoliza la atención, mientras el resto de las voces ocupan la función de acompañamiento. Se ha podido verificar con nuestro análisis que Vivaldi en su Op. 2 emplea los dos estilos a la vez y los unifica, utilizando el estilo polifónico imitativo, y gradualmente, cede en el proceso de la imitación hacia el énfasis de una melodía principal, en la parte superior, acompañada ésta por la armonía en forma vertical por las otras voces.

En la siguiente parte, hemos abordado la cuestión de índole práctico, en la que en primera instancia se ha transcrito y adaptado la sonata objeto de estudio al ámbito sonoro de la guitarra de 8 órdenes simples, la denominada guitarra Brahms. Finalmente, se corrobora que es factible dicha adaptación, no obstante, nos hemos visto obligados,

---

22 Weiss, 1967: 1-10.

23 Quantz, 1976: 23-24

24 Biondi, Fabio (18/04/2016): *Curso de música Barroca,* Conservatorio Superior de Música de Valencia, Transcrito y editado desde notas.

por cuestiones de tesitura, cambiar de octava algún bajo. También y según fuentes consultadas, tal como hemos mencionado en los capítulos pertinentes, se solía practicar en los bajos continuos un relleno de armonía para esos bajos. Nosotros hemos realizado esta práctica en todos los movimientos, aunque de forma moderada, con el ánimo de conferir a la interpretación mayor énfasis. Así se presenta una obra más completa en el aspecto armónico.

También en esta parte del trabajo se ha hecho un estudio minucioso con la aportación de las digitaciones propias para su interpretación con la guitarra mencionada. Además de realizar una grabación de la misma, práctica que enriquece este trabajo y al mismo estudiante que redacta este trabajo, pues es una experiencia, que desgraciadamente es poco habitual en los estudios académicos musicales. También es satisfactorio dejar una muestra sonora de la sonata, como culminación de todo nuestro esfuerzo investigativo.

Con esta transcripción de la sonata para la guitarra Brahms hemos conseguido nuestro propósito de aportar una nueva obra de estilo Barroco, publicada en el año 1711, para el escaso repertorio, de esta época, para un instrumento, la guitarra Brahms, que en esos momento no existía como tal en la actualidad.

La metodología de este trabajo puede ser tomada como referencia para futuras investigaciones de futuros estudiantes, por lo que consideramos que además de todo lo aportado, este trabajo puede servir de guía metodológica para futuras líneas de investigación que caminen próximas a las hipótesis planteadas en esta memoria.

Al mismo tiempo, se abre aquí la posibilidad, como futura línea de investigación, de enriquecer aún más el repertorio de este instrumento, la guitarra Brahms, con nuevas transcripciones de las obras de este autor u otros. Dentro de esta sugerencia, cabe la posibilidad de reelaborar las transcripciones de las obras para laúd de J.S. Bach BMW 995-1000, que actualmente forman parte del repertorio de la guitarra clásica actual de 6 cuerdas, para su posible interpretación en la guitarra Brahms, ya que este instrumento podría ofrecer soluciones a los problemas técnicos que aparecen, sobre todo en los pasajes polifónicos.

El repertorio para la guitarra Brahms no debe limitarse al estilo musical barroco, ya que se trata de un instrumento versátil con el que es posible interpretar la totalidad del repertorio para la guitarra de seis cuerdas actual. La guitarra Brahms, además, añade la posibilidad de elección entre mantener las digitaciones originales o aprovechar las características sonoras de la primera y la octava cuerda, con el fin de resolver problemas técnicos y conseguir de esta manera sonoridades más ricas.

Referencias Bibliográficas

Libros

Alier, Roger (1985): *Conocer y Reconocer la música de Antonio Vivaldi*, Barcelona: Daimon

Barbier, Patrick (2002*): Vivaldi's Venice,* London: Souvenir Press.

Bukfkozer, Manfred (2006): *La música en la época barroca, De Monteverdi a Bach*, Madrid: Alianza Editorial

Carulli, Ferdinando (1981): *Méthode compléte pour le décacorde op. 293*, Firenze: Studio per edizioni scelte.

Coelho, Victor (1997): *Performance on Lute, Guitar and Vihuela*, Cambridge: Cambridge University Press.

Cyr, Mary (1992): *Performing Baroque Music*, London: Ashgate.

Donington, Robert (1997): *String Playing in Baroque Music*, New York: C. Scribner's Sons.

Eller, Rudolf (1980): *Vivaldi and Bach*, Vivaldi veneziano europeo, Convegno Internazionale di studio svoltozi, Firenze: Leo S. Olschki.

Galillei, Michelangelo (1977): *Il primo libro dìintavolatura di liuto*,ed.Ruggero Chiesa: Milano, Suvini Zerboni.

Godofredo Pérez, José Luis (2013): *Estudio teórico-práctico de la afinación en los instrumentos de cuerda pulsada. Aplicaciones a la Guitarra.* Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia.

Gollner, Theodor (1970): *J. S. Bach and the Tradition of Keyboard Transcription, Studies in Eighteenth-Century Music*. Ed. H. C. Robbins Landon, London, George Allen and Unwin, 253-260.

Heller, Karl (1991): *Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice*, Portland: Amadeus Press.

Landon, H.C. Robbins (1993): *Vivaldi: Voice of the Baroque*, New York: Thames and Hudson.

North, Nigel (1987): *Continuo playing on the Lute, Archlute and Theorbo*, Indiana: Indiana University Press.

Pincherle, Marc (1955): *Vivaldi.* Paris: Le Bon Plaisir.

Quantz, Johann Joachim (1976): *On playing the flute*, trad. Edward Reilly, London: Faber&Faber.

Radole, Giuseppe (1982): *Laúd, Guitarra y Vihuela*, Barcelona: Don Bosco.

Sadie, Stanley (1980): *The New Grove Dictionary of Music.* London: Macmillan, 20: 31-46.

Tyler, James (1980): *The early guitar*, Oxford: Oxford University Press.

Walter Hill, John (2008): *La música barroca.* Madrid: Akal.

Weiss, Sylvius Leopold (1967): *Intavolatura di liuto*, ed. Ruggero Chiesa, Milano: Suvini Zerboni.

Artículos en línea

Galbraith, Paul; press, http://www.paulgalbraith.com/engl/discografia.htm, [última consulta: 27 de febrero de 2017].

Hii, Philip; Bach´s Method of transcription, http://dmc122011.delmar.edu/music/faculty/phii/bachtran.html, [última consulta: 21 junio de 2016].

Hii, Philip; Slurring practices in Baroque guitar and lute music, http://dmc122011.delmar.edu/music/faculty/phii/slurring.html, [última consulta: 26 de octubre de 2016].

Martin, Darell; The palmer orpharion: a re-evaluation, http://www.darrylmartin.co.uk/palmer.htm, [última consulta 18 de febrero de 2017].

Miner, Gregg; The Lacôte Décacorde and Heptacorde: Multi-string Guitars, Extended Range Guitars, Bass Guitars or Harp Guitars?, http://www.harpguitars.net/history/lacote/lacote.htm, [última consulta: 11de enero de 2016].

Συκιάς, Δημήτρης; Σχήμα και Πάθος Στή Μουσική Μπαρόκ, http://www.24grammata.com/wp-content/uploads/2011/11/Sikias-24grammata.com_.pdf, [última consulta: 24 de febrero de 2017].

Presentaciones

Biondi, Fabio (18/04/2016): *Curso de música Barroca*, Conservatorio Superior de Música de Valencia, Transcrito y editado desde notas.

Smith, Hopkinson (06/05/2016): *Curso de música Antigua*, Conservatorio Superior de Música de Valencia, Transcrito y editado desde notas.

Spyros Kaniaris

Nació en Atenas. Estudió guitarra clásica con Notis Mauroudis en el Conservatorio Attikis y se graduó obteniendo el primer premio por su interpretación final. Amplía sus estudios con el título Máster of Arts del Royal Welsh College of Music en Cardiff-Gales con John Mills y estudia también música antigua. Obtuvo el título de guitarra del Conservatorio Superior de Música de Valencia estudiando con Rubén Parejo y Miquel Perelló.

Ha participado en cursos de guitarra clásica con Paul Galbraith, George Hadjinikos, Roberto Ausell, John Williams, Raphaella Smits y de música antigua con Hopkinson Smith, Fabio Biondi, Nigel North, Rolf Lislevand, y Jordi Savall. Recibió clases de guitarra flamenca de Manolo Sanlúcar.

Ha investigado el repertorio del barroco de compositores como Bach, Haendel y Vivaldi realizando transcripciones para guitarra de 8 cuerdas.

Actuó en recitales en Grecia, Gran Bretaña y España destacando las actuaciones los festivales Semana Tarrega en Vilareal y el Festival Fortea.

Investiga las músicas tradicionales de los Balcanes y funda y compone para Krama, un grupo especializado en la interacción de sonoridades, ritmos y melodías mediterráneas y recibió el premio Ovidi Montllor 2009.

Ha participado en varias formaciones como Al Tall, Savina Giannatou y Primavera en Salónico, Capella dels Ministrers, Orquestra de les Arts y Zubin Mheta, Miquel Gil, Aljub, Quamlibet, Orquesta Árabe de Barcelona, Sabir actuando en varios conciertos en salas y festivales en Inglaterra, Italia, Egipto, Alemania, Francia, Algeria, Portugal, Hungría, Malta y México.

COMPOSITORES VALENCIANES

Raquel Lacruz Martínez

Resum

En aquest article es reflexiona sobre el paper de la dona en la música i sobretot el paper de la dona en la composició a la Comunitat Valenciana. S´ha realitzat un primer i únic llistat de compositores valencianes, són dones que s´han localitzat en diferents arxius i que estan compreses entre els segles XIX i XX. Hi ha molt poques però, per aquesta mateixa raó, pensem que és important nomenar-les i catalogar-les. Pràcticament tota l'activitat artística valenciana en la qual la dona a poc a poc va incorporant-se a principis del segle XX es va veure truncada per la Guerra Civil espanyola i les dones que van aconseguir sobreposar-se a aqueix ambient tradicional i masclista de postguerra, mereixen tot el nostre reconeixement…

Paraules clau: dones; música; valencianes; compositores.

Resumen

El artículo es una reflexión sobre el papel de la mujer en la música y sobre todo el papel de las mujeres compositoras en la Comunidad Valenciana. Se ha realizado un primer y único listado de compositoras valencianas, son mujeres que se han localizado en diferentes archivos y que están comprendidas entre los siglos XIX y XX. Hay muy pocas pero, por esta misma razón, pensamos que es importante nombrarlas y catalogarlas. Prácticamente toda la actividad artística valenciana en la cual la mujer poco a poco fue incorporándose a principios del siglo XX se vió truncada por la Guerra Civil española y las mujeres que consiguieron sobreponerse a ese ambiente tradicional y machista de posguerra, merecen todo nuestro reconocimiento…

Palabras clave: mujeres; música; valencianas; compositoras.

Les dones en la composició

La composició femenina, igual que tot el que està relacionat amb la vida o les arts i les dones ha estat minvada, minimitzada i devaluada per una mirada distorsionada de vegades, misògina i masclista dels historiadors, ja que encara que en el cas de la composició hi ha poques figures femenines, no és el mateix poques que cap.

Aquest article forma part d'un projecte de recuperació de figures femenines valencianes que es van dedicar a la composició i que, per diversos factors, són desconegudes. Amb aquest gest pretenem alliberar-les de l'anonimat en què han estat sumides durant anys**.**

En iniciar la redacció d'aquest article no vaig pensar que trobaria al nostre passat històric, dones valencianes que s'hagueren dedicat a la composició, ja que hi ha molt poc escrit sobre compositores valencianes. Si exceptuem d'una altra banda, el cas de les reconegudes Matilde Salvador i Ángeles López Artiga i d´un altra els treballs que sobre compositores ha realitzat

l'investigador Miguel Ángel Picó Pascual, no hem trobat molt sobre la composició femenina valenciana.

No és intenció d'aquest escrit fer una reivindicació feminista, però sí que és de veres que era en cert sentit desconcertant, per a mi, llegir llibres fonamentals de música en què la referència a la composició femenina era nul·la. Tal és el cas de la *Guia de la música de cámara* de François-René Tranchefort que exclou de manera explícita a compositores hui tan rellevants com Elisabeth Jacques de la Guerre, Jeanne Louise Farrenc (la seua obra cambrística no té menys qualitat que la de Mendelssohn), Clara Wieck Schumann (la seua *Romança per a violí* núm. 1 opus 22 és d'una expressivitat i emotivitat intensíssimes, a l'altura de les grans obres del Romanticisme), Mel Bonis, Jeanine Rueff (l'ària del seu *Quatour de saxophones* és d'un accentuat lirisme íntim i captivador) o Sofia Gubaidulina, entre moltes altres.

Figura 1: Clara Schuman per Ernst Burger

Afortunadament, els investigadors, en canvi, sí que han plasmat el paper importantíssim que les dones han exercit en el camp de la interpretació al llarg de la història de la música, sobretot en el que es refereix al cant i a instruments com l'arpa i el clavecí.

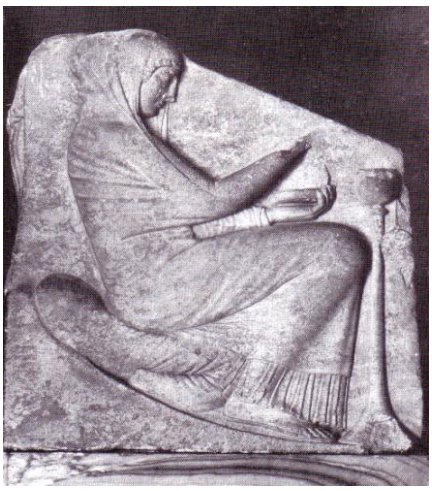
Tampoc s'ha posat en dubte la vitalíssima actuació de la dona en la docència (camp unit indubtablement al de la composició encara que a nivells molt elementals). Justament, València va ser una de les primeres ciutats espanyoles que va instaurar escoles de música per a xiquetes en què el professorat era femení. (López-Chavarri Andújar, 1978:71). A més a més, certes dones han tingut una labor rellevant (a pesar que molts historiadors no ho hagen contemplat) en la composició. Pel que fa a aquest tema, he arribat a comprovar mitjançant les meues lectures que la història té grans contradiccions. Les dones sempre han tingut una representació activa dins del món de la música. Instruments com el llaüt, el clave, l'arpa, el piano, instruments polifònics que s'utilitzen per a l'acompanyament i per a la composició, eren considerats, com ja he dit abans, molt femenins. Com és possible que algunes de les grans figures, tant de la interpretació com de la composició, no foren també femenines? Com és possible que elles, les docents, les que constantment havien d'arreglar i compondre peces senzilles per als seus alumnes, no foren bones creadores? La indiferència històrica ha creat, entre altres coses, un desconeixement tal, que ens ha fet assumir que les dones en l'art només han sigut muses o xicotetes intèrprets. Per això, a partir del segle XX i fins a l'actualitat, s'han obert interessants i renovades línies d'investigació amb l'únic propòsit de recuperar aquestes artistes ignorades, silenciades i per tant oblidades (*Furore Edition*, editorial germana que es dedica exclusivament a la publicació de música de dones).

Figura 2: Claustre del Conservatori de València al finalitzar el curs 1943-44, amb els mestres Izquierdo, Magenti, Juan Alós, José Roca, Enrique Domínguez, etc. (López-Chavarri Andújar, 1978: 12).

Aquesta foto és un clar exponent del que ha ocorregut amb les dones i la música a través de la història. El peu de foto és l´original, tots i totes són professors docents del Conservatori de València, però les dones són "l'etc.", les grans ignorades (Conchita Michó, Emilia Muñoz, Carmen Andújar, Mª del Carmen Calomarde…).

Moltes persones comenten que el tema de la composició vinculat estrictament amb el gènere femení no els pareix interessant. Diuen que als compositors cal valorar-los per la seua obra, independentment de quin siga el sexe de l'autor. Aquesta opinió també la compartiríem ara, en ple segle XXI ja que les fronteres entre masculí i femení son cada día més difuses, però no pensaríem el mateix si haguérem nascut a principis del segle XX. No podem aplicar o traslladar un criteri igualitari de valoració basat en l'estricta qualitat a qualsevol època anterior. Hi ha ara molts investigadors que s'esforcen a rescatar de l'oblit a compositores que per la seua creació haurien de ser recordades i que pel seu sexe són oblidades. Hem repassat molts catàlegs i en major proporció hi ha molts compositors també desconeguts, però en aquest article vull incidir en el fet que eixes dones han existit. Hui en dia una dona pot ser compositora, però intentar ser dona compositora a València quasi fins el segle XX, era una mena de contingència o gesta que mereix ser esmentat.

El fet de concebre que les dones interpretaren però no compongueren ve donat per les característiques tradicionals historicosocials vinculades a cada sexe. La creació de la música ha sigut tradicionalment considerada un acte racional (la capacitat considerada durant segles masculina); però també sensorial (capacitat considerada durant segles femenina). La música és un art que va directe als sentits. La creació d'aquesta ve a través de la raó, açò ens fa comprendre millor l'exclusió històrica que les dones han patit en el camp de la composició. Durant molt de temps, s'ha parlat que la part dreta del cervell era l'emocional o la sentimental, el costat creatiu; i l'esquerre, el racional o lògic. Però, de fet, els estudis més moderns en neurologia demostren que el costat dret del cervell és el responsable de processar les noves idees, que quan ja estan memoritzades i es convertixen en familiars, passen al costat esquerre. Eixa és la raó per què un músic professional escolte amb el costat esquerre del cervell i un neòfit amb el dret (Dispenza, 2008: 289). Històricament, se'ns ha fet creure que les dones, per qüestions físiques i neurològiques, no estaven capacitades per a crear i és per açò que són molts els llibres de consulta replets de compositors considerats "menors" però on no apareixen de cap manera les dones. Elles, no han arribat a ser ni tan sols compositores menors? Se'ls ha exclòs tan sols per la seua condició? Els hòmens també han patit discriminacions a l'univers de la música: el cas més irrebatible és que durant molts anys se'ls ha prohibit una educació vocal determinada per considerar-la femenina. Són moltes les discriminacions patides per tots al llarg de la història: el classisme ha impedit a tots els sexes l'accés a l'estudi de la música, el racisme ha prohibit i l'homofòbia ha exclòs. Les al·lusions podrien ser interminables…



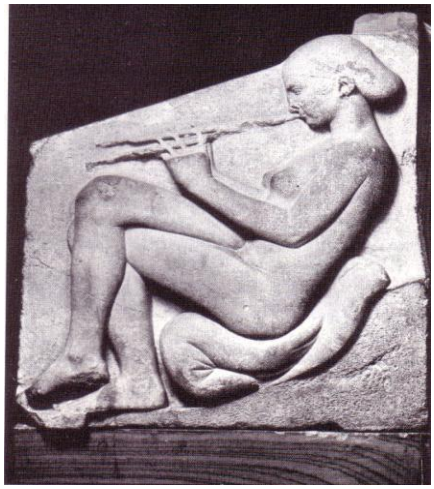


Figura 3 y 4: Relleus del tron Ludovisi, c. 460-450 a. C. L'esposa de l'esquerra representa les funcions honorables de la dona, la flautista de la dreta simbolitza les funcions no honorables (solien exercir la prostitució).

Les compositores a Espanya

Fins als nostres dies arriben les informacions i gravacions que no fan sinó alimentar el desconeixement de les dones en la música. El famosíssim còdex de Las Huelgas (Burgos), la joia bibliogràfica musical més antiga del nostre país, no va ser concebut per a ser interpretat per hòmens (en les gravacions més habituals) sinó per a ser cantat a l'esmentat monestir per dones (Picó Pascual, 2006: 65). Aquests monestirs tenien una organització musical semblant, però més reduïda que els monestirs masculins, alguns solien tenir també mestra de capella, organista, instrumentistes i cor. Amb tot, comencem a tindre algunes dades sobre fites fonamentals de la història de la composició femenina.

Figura 5: Concerto en casa Lazzari. Girolamo Martinelli, Carpi. Museu Cívic.

Presumiblement, la primera compositora espanyola trobada en els llibres consultats és Cecilia Rosales, nascuda a Orense durant el segle XV (Saldoni, B. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Tomo IV, 1881). La Biblioteca de París conserva manuscrits d'ella que, a més, era poetessa.

La primera obra editada per una dona possiblement siga el "*Conditor alme*", himne d'advent a tres veus que data del 1557. Va ser compost per la monja Gràcia Baptista (Machado, 1995: 21).

La primera mestra de capella localitzada que va escriure composicions musicals és Antonia Canals i Benavarri, monja del monestir català de Vallbona de les Monges, a l'any 1755 (Picó, 2006: 63).

Compositores valencianes

Al voltant dels anys 1970-1980 (i no abans!) les xiquetes valencianes ens incorporàvem a poc a poc al món de les Bandes de Música. Teníem la sensació de ser les primeres dones músiques de la història. Açò, referit a la naturalesa de les bandes en concret, era cert però, evidentment, no ho era referit a l'espai de la música en general; no obstant això, era el símptoma d'un canvi radical: la incorporació generalitzada (si no massiva) de les dones de qualsevol extracció social a l'educació musical i a la professionalització musical. Probablement, la primera dona professora de piano d'una institució pública espanyola haja sigut una valenciana, Consuelo Rey, que va organitzar i va dirigir la primera escola de música per a xiquetes pobres en 1869. Més tard, es varen crear unes altres escoles també dirigides per dones: Desamparados Moya, Vicenta Zarzoso, María Solanich o Encarnación Abellán (López-Chavarri, 1979:71).

Una particularitat molt especial que he trobat en realitzar aquesta investigació és que quasi totes les compositores localitzades van realitzar estudis en el Conservatori de València. Aquest Conservatori, fundat en 1879, tenia les seues classes de Cant i Piano repletes d'alumnes (generalment filles de famílies acomodades). L'assumpte podria formar part d'un treball d'investigació profund que, naturalment, queda fora de les pretensions d'aquest article. Com ja exposa Eduardo López-Chavarri Andújar al seu llibre *100 anys de música valenciana* (pàg. 152-154), intentar trobar un nexe comú entre els autors valencians és tasca àrdua i, en el cas de les dones compositores, tal vegada molt més. No és intenció d'aquest sondeig examinar l'analogia entre l'una i l'altra obra escrita per dones o entre l'una i l'altra compositora. S'exposen a continuació un primer llistat de compositores valencianes que han pogut localitzar-se i que comprenen uns anys, entre els segles XIX i XX. Esmentarem, a més, el cas d'una esclava laudista del segle XIII anomenada Hind. En aquella època, no hi havia quasi música escrita, per la qual cosa sobreentenem que l'intèrpret d´alguna manera n'és també creador.

Encara que aquests apunts tenen un objecte molt més limitat que establir una relació definitiva de les compositores valencianes, ens ha paregut necessari incloure tota una sèrie de dades que hem anat trobant i que en justifiquen la presència Per a possibles futurs estudis d'investigació servirien com un punt de partida per a reflexionar. Som conscients del seu caràcter parcial i poc connex. Cal aclarir, a més, que hi ha moltes compositores actuals que no hem inclòs per la seua contemporaneïtat, (joves estudiants de composició eixides dels Conservatoris Superior valencians com Mª Angeles Gómez, Amparo Edó, Raquel Sánchez Martínez o Sara Galiana) i algunes probablement de datació molt més antiga, de les quals no hem aconseguit trobar cap documentació.

A continuació anomenem, per ordre cronològic, les compositores valencianes que hem anat localitzant entre totes les extenses fonts consultades en biblioteques i arxius.

1. Hind, esclava laudista del segle XII. (Adam, 2003:422).

2. Francisca Pitarch. Monja organista del convent de Sagunt des de 1829. (Ruíz de Lihory, 1903:369).

3 Ambrosia Pitarch. Monja del convent d'Agustinas de San Mateo (Castelló), al voltant de 1800.

4. María Luisa Pitarch. Monja del convent de Nuestra Señora de la Puridad de Valencia, des

de 1833.

5. Emilia Martí Vilaplana (1851-1915). Religioses Agustinas del Santo Sepulcro d'Alcoi (Valor, 1961: 198).

6. Desamparados Chavarría Pérez. Ingressà al conservatori de València a l´any 1866, alumna de Roberto Segura i Salvador Giner. Composà una melodia per a baríton, piano i harmonium, un motet per a tenor i orquestra, una missa de Glòria per a gran orquestra escrita al 1900, un nocturn per orquestra titulat *Plácida noche* (1898), una suite orquestral *Mar latino*, un quintet de corda… (Ruíz, 1903: 308).

7. Antonia González Simpson (Alacant, 1866). Va ser alumna de l´Escuela Nacional de Música; obtingé el primer premi d´harmonia al 1879.

8. Ermerinda Ferrari Gonzálvez (Elx 1887-195).

9. Lola Vitoria Tarruella (Villena 1880-1952). (Diccionario de la Música valenciana 2006: 589).

10. Antonia González Simpson (Alicante 1886). (Diccionario de la Música valenciana 2006: 461).

11. María Carbonell García (Alcoi, 1889-1962). Subpriora al Monasterio del Santo Sepulcro de las Agustinas Descalzas reformadas de Alcoi. (El Levante musical).

12. Teresa Matarredona Aznar (Alcoi, 1904-2007). (Valor, 1961: 200).

13. Mª Dolores Soriano Raga. (València, segle XX).

14. Elisa Temprano. Alumna de Salvador Giner. Composà una missa de Glòria, una Salve per a veus i orquestra, un Trisagio a tres veus i orquestra… (Ruiz de Lihory, 1903).

15. María Teresa Andrés Blasco (València, 1910-1992).

16. Ethelvina-Ofelia Raga Selma (Catarroja, 1911 – Madrid, 2005).

17. Pilar Mompó Aracil (Alcoi 1916). (Diccionario de la Música valenciana, 2006:117)

18. Matilde Salvador Segarra (Castelló, 1918 - València, 2007).

19. María Teresa Oller Benlloch (València, 1920).

20. María Luisa Campos Cutayar (Alacant, 1924-1975). (Adam, 2003:216)

21. Dolores Sendra Bordes (Alacant, 1927). (Diccionario de la Música valenciana 2006: 436)

22. Consuelo Colomer Francés (Alcoy, 1930). (Adam 2003: 258 /Valor Calatayud, 1961: 131).

23. Adela de la Fuente Adánez (Cheste, 1937)

24. María de los Angeles López Artiga (Massamagrell, 1939). Es pot consultar el fantàstic treball que d´ella ha fet José Madrid Giordano.

25. Monserrat Bellés Dagarminaga (Vinaròs 1942-1998).

26. Ana María Crack (Alacant, 1943).

27. María de los Angeles Sánchez Benimeli (València, 1943-2014). (Diccionario de la Música valenciana, 2006: 394)

28. Encarna Beltrán Huertas-López (Madrid, 1948).

29. Lidia Valero (Alcoi, 1954 -2000).

30. Angelina Abad Vilaplana (1959).
31. María Consuelo Giner Tormo (Alacant, 1957).
32. María Ángeles Belda (Alcoi, 1961).
33. Carmen Verdú Esparza (Alcoi,1962). (Valor Calatayud, 1961: 291).
34. Silvia Gomez-Maestro (Alcoi, 1976).
35. María Teresa Ballester Gamón (València, 1972).

Una altra compositora establida a València i molt prolífica i premiada, és l´argentina Claudia Montero.

Hem d'assenyalar que una de les dificultats trobades per a redactar aquest llistat ha sigut l'existència d'errors quant al gènere de les persones incloses. Hem detectat dos casos molt evidents. El primer cas es el d'una de les autores mencionades per López Chavarri en la pàgina 157 del seu llibre *100 años de música valenciana 1878-1978* és Juana Úbeda, organista del col·legi del Corpus Christi. Consultats els arxius d'aquest Col·legi, hem comprovat que es tracta d'un error, perquè sent esta una congregació masculina, tots els compositors, organistes i mestres de capella que la componien eren hòmens, per tant el nom del compositor en qüestió és Juan Úbeda. El segon cas el trovem als *Fons Musicals de la regió valenciana I* (Catedral Metropolitana de València) de José Climent, a la pàgina 150, apareix un nom que pot portar a la confusió: María José Erb. En realitat es tracta del músic francés Marie-Joseph Erb (1858-1944) del qual, tots els anys el dia del Corpus a la vesprada, se n'interpreten les *Completes* (un himne i tres salms) a l'església del Col·legi del Patriarca.

A la relació d'autores que hem esmentat abans, crida l'atenció que moltes d'elles han nascut a Alcoi. Aquesta ciutat, pionera en la indústria del tèxtil i del paper a tota Espanya, i amb situació geogràfica de pas (entre Xàtiva i Alacant), ha dinamitzat la cultura més vigorosament que altres poblacions. Emilia Martí, Pilar Mompó, María Carbonell, Teresa Matarredona i Consuelo Colomer són totes alcoianes. I també ho són les compositores més actuals: Carmen Verdú, Silvia Gómez, Mª Ángeles Belda i Lidia Valero (encara que l´última va morir l'any 2000). Moltes d'elles formen part de l'Escola de Composició i Creació d'Alcoi, ECCA, que dirigeix Javier Darias.

Encara que no és propòsit d'aquest treball, hem afegit uns breus comentaris que, a manera de resum, faciliten la idea de l'espai que la dona compositora ocupa als nostres catàlegs. Aquesta relació d'arxius ens fa pensar que encara que les dones no són moltes, la seua presència és significativa. L'estudi ens permetria fer-nos una idea del paper que elles van exercir socialment i culturalment en la història d'Espanya; l'ensenyança musical en les diferents classes socials, la imitació a la burgesia europea amb l'ensenyança del piano com imprescindible en l'educació de les dones, les diferències entre comunitats. Les dones de la capital, Madrid, o les de Catalunya i el País Basc van ser les primeres a sumar-se a les reivindicacions feministes i van exigir cada vegada més la seua presència en la vida política, social i cultural.

Dels catàlegs i biblioteces revisades destacaríem les puntualitzacions següents:

- *Sociedad General de Autores y Editores (España). Archivo Histórico de la Unión Musical Española (*molt interessants aquestos catàlegs dels fons de l'SGAE. Falten per publicar-se els volums IV (*Zarzuela en Madrid)* i V (*Valéncia i Barcelona*). Sorprén comprovar l'ingent nombre de dones editades, més de 80, quasi totes anteriors a la Guerra Civil espanyola. Per descomptat, les seues principals obres són de caràcter patriòtic (marxes militars) i també

música per a saló. Açò ens indica que a l'Espanya de principis del segle XX les dones es van incorporar amb força al món intel·lectual i cultural però és de tots conegut que eixe moviment, com a tants altres, es va veure truncat per la Guerra Civil. Abunden, a més, les autores hispanoamericanes, principalment de Cuba i Perú, tal vegada conseqüència de les seues respectives relacions històriques amb Espanya. Hi ha a més música de compositores franceses i italianes, entre altres.

- *Biblioteca Valenciana de San Miguel de los Reyes*. En aquesta Biblioteca es conserven les referències de més de trenta compositores, majoritàriament d'origen català. Es troben, a més, un bon nombre de cançoners i abundant metodologia didàctica (Matilde Salvador, María de los Ángeles Sánchez Benimeli o María de los Ángeles López Artiga, entre altres).

- *Fundación Juan March. Biblioteca española de Música y Teatro contemporáneo.* Amb més de seixanta compositores, hi ha moltes cançons de Matilde Salvador, diverses obres per a guitarra de María de los Ángeles Sánchez Benimeli, de Consuelo Colomer Francés i de Lidia Valero, de María Teresa Andrés Blasco, María de los Ángeles López Artiga, María Luisa Campos Cuyatar, María Angeles Belda Pérez, María Teresa Oller Benlloch i María Consuelo Giner Tormo. Considerem valuosíssima la labor d'aquesta fundació pel seu paper recopilatori de música contemporània espanyola, on a més trobem la dona creadora cada vegada més present.

- Compositores valencianes a *L´hemeroteca de la Biblioteca Municipal Central de València.*

En aquesta hemeroteca s'han recopilat les composicions d´autors i autores valencians però hi ha només cinc dones compositores de qui fem una xicoteta ressenya (n'excloem a Mª del Carmen Bernad Lafuente que també està a la biblioteca pero estaria dins dels estudis de compositores catalanes). Totes aquestes compositores pertanyen al període de postguerra espanyola. Totes van viure la mateixa època, suposem que serien xiquetes de famílies benestants (algunes probablement, fins i tot, filles de militars), amb estudis musicals pertanyents a un tipus de context sociocultural en què estaven presents aquests temes. La corresponent al·lusió d'ells en la música que componien era, per tant, del tot lògica. Ens crida l'atenció la presència de cançons amb títols patriòtics i l'esment continu de les Antilles. Moltes d´aquestes cançons són frontereres entre la música culta i la popular.

María Dolores Soriano Raga va ser durant més de 50 anys professora municipal de música de l'Ajuntament de València. És autora del primer himne al València Club de Futbol (1924). La major part de la seua producció es desenvolupa a l'època franquista, per la qual cosa al seu haver compta amb multitud de marxes militars d'exaltació, música patriòtica, himnes religiosos, cançons espanyoles i pasdobles, entre altres. Va ser fundadora, junt amb José Roca, del cor infantil "Juan Bautista Comes".

Figura 6: Mª Dolores Soriano Raga

Tal vegada siga la compositora més antiga de què hi ha constància als arxius de la Banda Municipal de València i la que més obres d'autoria té a l'esmentat arxiu: *Así canta Valencia*, *Olerizo*, *Llamas de arte*, etc. Conjuntament amb l'obra *Ferraro*, de Mª Ángeles López Artiga, i *la Marxa del rei barbut*, de Matilde Salvador, formen el gros de compositores valencianes de què disposa l'arxiu.

Mª Teresa Andrés Blasco. València, 1910-1992. (Tant a l´arxiu de la biblioteca com al llibre *Las mujeres en la música* de Patricia Adkins, suprimeixen el nom de Teresa). Compositora pianista i docent. Alumna d'harmonia de Pedro Sosa. En les seues composicions abunden valsos, xotis, boleros, etc. Es tracta, en general, de música de ball de l'època (*Diccionario de la Música valenciana. 2006: 50:).* Segons pareix, tot l'àmbit compositiu d'aquesta autora està molt canalitzat a les revetles populars, amb instrumentacions mixtes de corda i vent molt habituals en l'època. És el cas de les conegudes orquestrines.

Figura 7: Mª Teresa Andrés Blasco

Matilde Salvador Segarra (Castelló, 1918 – València, 2007). Cas únic d'artista valenciana (perquè a més de compositora era també pintora i poeta) que ha tingut rellevància i ha sigut respectada com a tal. Les seues cançons són exquisides, d'una bellesa trista que ens recorda els millors *lieder* de Strauss. Va ser la primera dona que va estrenar una obra al Liceu de Barcelona, *Vinatea.*

Figura 8: Matilde Salvador Segarra

Com no és intenció d'aquest treball l'estudi d'aquesta notable figura, relacione a continuació diverses de les investigacions que poden consultar-se sobre la seua extensa obra:

- *Matilde Salvador, Una dona compromesa amb el seu poble, amb el seu país.* València, UGTPV, 2001. Obra disponible en l'Institut Valencià de la Música.

- *Matilde Salvador. Converses amb una compositora apassionada*, de Rosa Solbes. Tàndem Edicions. 2007.
- Salvador Segui, *Catàleg d'obres de Matilde Salvador*. Fundació Autor, Madrid, 2000. També disponible en l'Institut Valencià de la Música.

María Teresa Oller Benlloch. València, 1926. (Segons el llibre de Patricia Adkins *Las mujeres en la música*, l´any de naixement és el 1923). Va ser deixebla predilecta del mestre Palau. Professora d'harmonia del Conservatori de música de València, compiladora folklorista (juntament amb Salvador Seguí edità els cançoners de València i Castelló), transcriptora i compositora. Suggerim l'article que sobre ella va escriure Miguel Ángel Picó Pascual en la *Revista de folklore* núm. 22 titulat *Mª Teresa Oller Benlloch, una vida d'entrega a l'estudi del folklore musical valencià.* Dades sobre ella apareixen a més en el ja esmentat *Diccionari de la Música Valenciana.*

Figura 9: María Teresa Oller Benlloch

Una altra compositora a destacar per la seua nombrosa obra és **Ethelvina Ofelia Raga Selma**, el gros de la seua obra està dipositat a CulturaArts Música, ací resumin un poc la seua trajectòria.

Ethelvina va nàixer l'any 1911 a Catarroja i va morir en una residència madrilenya l'any 2005. Va estudiar direcció d'orquestra i folklore amb Manuel Palau, harmonia amb Pedro Sosa i història de la música amb Eduardo López Chavarri. Els seus estudis musicals els compaginava tocant el piano per a acompanyar pel·lícules de cine mut en cines de Catarroja i València. També era organista i directora de cors de diverses parròquies i col·legis religiosos, i va compondre molts motets per a les seues misses i festivitats.

En 1957, gràcies a una beca de la Diputació, va dirigir la banda de València, fet extraordinari, perquè ha sigut la primera i fins ara l'única dona que ho ha fet? (la banda Municipal de Valencia interpretà obres d´Ethelvina Raga sota la seua direcció però l´arxiu d´aquesta entitat no conserva les composicions).

Figura 10: Ethelvina-Ofelia Raga Selma

Va conrear diversos gèneres musicals, té escrita molta música escènica: música per a ballet, sarsueles, música per a pel·lícules i també gran quantitat de música instrumental per a orquestra, banda o grups mixtos, música coral (sobretot religiosa i popular). El gros de la seua obra, en canvi, el formen les cançons: cançó clàssica, cançó espanyola, *lied*, vals i també cançó lleugera: *cha cha cha*, xarleston, fox, mambo, bolero, tango, etc. Aquest repertori era l'habitual en les composicions escrites per dones.

Sobre les característiques compositives d'aquesta autora, diríem que el llenguatge musical que empra en les seues obres simfòniques és modern, està ple de dissonàncies, es basa moltes vegades en sèries d'harmònics i no en escales tonals o modals, utilitza els sons indeterminats, els cromatismes, els efectes, etc; no obstant això, la seua música religiosa, les seues cançons i la seua música per a banda, estan escrites amb un llenguatge més senzill, utilitza una harmonia tradicional i incorpora les melodies populars valencianes de *La xàquera vella, les albaes, l´ U i dos del cant d´estil valencià…*

Destacaríem del seu repertori el lirisme i gràcia de les seues cançons, les sarsueles escrites en valencià *Deu mil duros* i *Jo sóc ton pare*, el quintet de vent *Auques Vicentines*, el concert per a òrgan *La nova Babel*, la suite-ballet Bajo el cielo andaluz i l'acte sacramental *El santo grial*.

La seua música fon el religiós i el folklòric; el misticisme dels seus anys acompanyant, vivint i component en convents i col·legis religiosos, i el popular, tan de moda a l'època, inculcat pels seus professors Palau, Turina i Sosa.

Conclusions

Molts pensen que si la major part del repertori d`aquestes compositores no es va editar en el seu moment i no va romandre, és per que no tenia qualitat suficient. Per experiència pròpia podem afirmar que treballem de vegades amb obres de menor nivell molt ben editades, la qual cosa facilita notablement la seua interpretació independentment de quin siga el seu valor musical. Igualment succeïx amb les gravacions: només si es té l'opció d'escoltar una obra, es podrà tindre criteri suficient com per a triar-la o avaluar-la; si no podem escoltar-la, estarem limitats en les nostres eleccions. Hi ha en el mercat discogràfic integrals completes de grans músics, sabem que no tota la seua producció és de primera línia (encara que sí ho siguen els seus autors); en canvi, si es té l'oportunitat d'escoltar-la, es té l'oportunitat de valorar-la. Realitzant este treball, he trobat diversos materials de compositores i en diverses ocasions l'estat en què es troben (manuscrits inintel·ligibles, materials incomplets o danyats, etc.) ens desanimen i ens inciten a abandonar eixe projecte. Però caldrà insistir si volem conformar un corpus definitiu de l'obra de molts compositors i compositores fins hui desconeguts.

Hi ha hagut un desfasament immens entre intèrprets i musicòlegs. Uns per desconeixement historicomusical, i altres per desconeixements harmònics, contrapuntístics i de pràctica instrumental en general. Tot això no ha beneficiat en absolut la recuperació del nostre patrimoni històric i musical.

La nostra intenció és fer també un document sonor de algunes de les obres d'aquestes autores.

La part més important d'aquesta investigació està per fer ja que la música ha de sonar, els treballs d'investigació heretats de les Universitats tradicionals incideixen molt en la part teòrica dels compositors i compositores però realment tota aquesta teoria si no va acompanyada de música, perd gran part de la seu raó de ser.

Bibliografia

Adam Ferrero, Bernardo (2003): *1000 músicos valencianos*, Valencia: Sounds of Glory.

Adkins, Patricia (1995): *Las mujeres en la música*, Madrid: Alianza editorial.

Aguado, A. i Rosa Capel (1994): *Textos para la historia de las mujeres en España*. Madrid: Cátedra.

Astruells Moreno, Salvador (2003): *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. Valencia: Universitat de Valencia. Servei de Publicacions.

Bofill Levi, Anna (2015*): Los sonidos del silencio*, Barcelona*:* Aresta

Diccionario de la Música Valenciana (2006): Madrid: Fundación Autor.

Dispenza, Joe. (2008): *Desarrolla tu cerebro*. Madrid: La esfera de los libros.

Garridom, Elisa (1997): *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis.

González, Anabel y Amalia López (1980): *Los orígenes del feminismo en España*. Ma- drid: ZYX.

Gran Enciclopedia de la Comunitat Valenciana (2005) Valencia: Prensa valenciana.

Green, Lucy (2001): *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata.

Historia de la Música de la Comunidad Valenciana (1992): Valencia: Levante. Edito- rial Prensa valenciana.

López-ChavarriAandújar, Eduardo (1952): "*Compositoras españolas*", Madrid. *Revista Ritmo*. Marzo. 6-7.

— (1978): 100 años de música valenciana. *1878- 1978*. Valencia.

— (1979): *Cien años de historia del conservatorio de Valencia.* Valencia: Conservato- rio Superior de Música de Valencia.

Machado Torres, Marisa (1995): *Música y mujeres.* Madrid: horas y HORAS la edito- rial.

Madrid Giordano, José (2015): *Estudio y catalogación de la obra musical de la compo- sitora Ángeles López Artiga. Sus aportaciones a la história de la música valen-ciana.* Tésis Doctoral (Román de la Calle y Rodrigo Madrid Gómez directo- res). Universidad de Valencia.

Morales, Luisa i Beryl K. de Pascual. *"Música instrumental del siglo XVIII en el archi- vo de música del Monasterio de San Pedro de las Dueñas (León*)". *Revista Nassarre*. XII, 2, 283- 309.

Olarte Martínez, M. (1993): "*Las monjas músicas en los conventos españoles del Ba- rroco. Una aproximación etnohistórica*". Revista de Folklore, nº 146, 56-63.

Picó Pascual, Miguel Ángel. *Teresa Matarredona Aznar, folklorista*. *Revista de Folklo- re* nº 185. Valladolid, 1996: 177-180.

— (2003): "*Una seguidilla española transcrita por el P. Eximeno, ¿patrón de la musi- cología feminista?* Algunas puntualizaciones en torno a unas afirmaciones verti- das en el V Congreso de la Sociedad Española de Musicología". *Revista de Fol- klore* nº 268. Valladolid. 141-142.

— (2005): "*De la creación a la recreación. La presencia de la música de tecla de ins- piración popular en los monasterios femeninos de la España de finales del siglo*

XVIII". Comunicación presentada al V Symposium Internacional de música de tecla española "Diego Fernández", Cinco siglos de canciones y danzas. Mojácar. *Revista de Folklore* nº 290. Valladolid. 44-46.

— (2006): *Sonidos en silencio. Música y mujeres en la* España del siglo XIX. Valencia: Ediciones M. Chelcoip.

Piñero Gil, Cecília (2008): *Primer listado de compositoras iberoamericanas y españo- las*. Costa Rica: Colección Mousiké Logos.

Ramos López, Pilar (2003): *Feminismo y música*. Madrid: Nancea, S.A.

Reyes, Mario (2008): *La música valenciana*. Valencia: Bromera.

Ruiz de Lihory, José (1903): *Diccionario geográfico y crítico*. Valencia.

Saldoni, Baltasar (1881): *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músi- cos españoles.* Madrid. 4 vol.

Sánchez Díaz, Pilar (1998): *Las mujeres en la historia de España. Siglos XVIII-XX*. Madrid: Instituto de la Mujer.

Seguí, Salvador i altres (1980: *Cancionero musical de la provincia de Valencia*. Valen- cia: Diputación Provincial de Valencia. Institución Alfonso el Magnánimo.

— (2000): *Matilde Salvador*. *Catálogo de obras*. Madrid: Fundación Autor

Solbes, Rosa (2007): *Converses amb una compositora apassionada*. Valencia: Tàndem Edicions.

Sopeña, Federico (1976): *Historia de la Música Española Contemporánea*. Madrid. Ediciones Rialp.

Stanley Sadie (2001) :*Dictionary of music and musicians.* London: The New Grove.

Tranchefort, François-René (2002): *Guía de la música de cámara*. Madrid: Alianza Edi-torial.

UGTPV (2001): *Matilde Salvador. Una dona compromesa amb el seu poble, amb el seu país*. Valencia.

Valor Calatayud, Ernesto (1961): *Catálogo de músicos alcoyanos.*

Diversos autors (2008*): Compositoras españolas: La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Madrid INAEM.

Raquel Lacruz Martínez va estudiar al Conservatori de Girona i al Conservatori Superior de València on obtingué un premi d'honor i el títol de professora en l'especialitat de Saxofó. També a València inicià els estudis de Cant, Piano, Harmonia i obté el títol superior en les especialitats de Violoncel i Música de Cambra amb les més altes qualificacions. Ha ampliat estudis amb els violoncel·listes Mª José Santapau, R. Aldulescu, E. Arizcuren, P. Friedoff, etc. Ha assistit també a classes magistrals de Música de Cambra amb els professors Michael Thomas i Jordi Mora.

Ha col·laborat amb l'Orquestra del Conservatori Superior de Música de València, Orquestra Jove Anglesa, Orquestra de València, Orquestra Simfònica de València, Orquestra *Ciutat de Torrent*, Orquestra *Castelló XXI*, entre altres.

Va ser membre fundador i solista de l'Orquestra Jove Valenciana (JORVAL) i de l'Orquestra *Turiae Camerata*. En 1993, va entrar a formar part del Cos de Professors de Música i Arts Escèniques, des de llavors ha treballat en els Conservatoris professionals d'Almansa, Cullera, Castelló i València.També ha treballat durant tretze anys al Conservatori Superior de Música de Castelló Ha impartit per a la *Conselleria de Cultura i Educació* el curs de "Programació i Metodologia en els instruments de corda".

Ha sigut guardonada amb el segon premi d'investigació històrica "Benvingut Oliver" de Catarroja (edició XXIII).

Actualment es Catedràtica del Conservatori Superior de Música de València, en l'especialitat de Violoncel, membre del quartet de corda "Moreno Gans" i prepara l'edició sonora de música escrita per compositores valencianes.

SALVADOR BROTONS (1959). ESTUDIO PERFORMATIVO DE SUS OBRAS PARA CLARINETE.

"Sonata op.46" y "Clar i Net op.119".

Javier Olmeda Noguera

Ilustración 1: Salvador Brotons i Soler (1959), compositor

RESUMEN

Castellano:

El presente artículo es un resumen de la investigación realizada para la consecución de mi Trabajo Final de Máster en Interpretación Musical e Investigación Performativa. Esta investigación se centra en la figura del compositor catalán Salvador Brotons (Barcelona, 1959), profundizando en su trayectoria musical, en la cual destaca sus diferentes facetas como compositor, director, instrumentista y editor musical. A su vez, se analiza la obra escrita para clarinete como instrumento principal del compositor catalán. La metodología principal de la investigación fue la realización de una entrevista personal al propio compositor y la investigación a partir de fuentes existentes, además del estudio analítico e instrumental de las obras, para su posterior interpretación y grabación. La investigación está dividida en dos secciones, la primera consta de un estudio de vida, donde se habla de su biografía, influencias, estilo y donde contamos con la opinión de algunos clarinetistas relevantes. Y una segunda parte donde se realiza un estudio de la obra para clarinete del compositor, centrando la investigación en un análisis performativo de las obras "Sonata op.46" para clarinete y piano y "Clar i Net op.119" para clarinete solo.

Palabras clave: Salvador Brotons, Obras para clarinete, Sonata, Clar i Net, Análisis, Performativo.

Valencià

El present article és un resum de la investigació realitzada per a la consecució del meu Treball Final de Màster en Investigació Performativa. Aquest treball d'investigació es centra en la figura del compositor català Salvador Brotons (Barcelona, 1959) , aprofundint en la seua trajectòria musical, en la qual destaca les seues diferents facetes com a compositor, director, instrumentista i editor musical. Al mateix temps, s'analitza l'obra escrita per a clarinet com a instrument principal del compositor català. La metodologia principal de la investigació va ser la realització d'una entrevista personal al propi compositor i la investigació a partir de fonts existents, a més de l'estudi analític i instrumental de les obres, per a la seua posterior interpretació i gravació. La investigació està dividida en dos seccions, la primera consta d'un estudi de vida, on es parla de la seua biografia, influències, estil i on comptem amb l'opinió d'alguns clarinetistes rellevants. I una segona part on es realitza un estudi de l'obra per a clarinet del compositor, centrant la investigació en un anàlisi performatiu de les obres "Sonata op.46" per a clarinet i piano i "Clar i Net op.119" per a clarinet sól.

Paraules clau: Salvador Brotons, Obres per a clarinet, Sonata, Clar i Net, Anàlisi, Performatiu.

English

This article is a summary of the research done for the achievement of my final Master's Degree in Music Performance and Performative Research. This research focuses on the Catalan composer Salvador Brotons (Barcelona, 1959), deepening his musical career, in which he emphasizes his different facets as composer, conductor, instrument player and musical publisher. At the same time, the research focuses and analyzes the clarinet works of the Catalan composer. The main methodology of the research was the realization of a personal interview with the composer and the research from existing sources, in addition to the analytical and performance study of the works, for later interpretation and recording. The research is divided into two sections, the first consists of a life study, where we talk about his biography, influences, composition style and where we have the opinion of some relevant clarinetists. The second part, we can find a study of the clarinet works of the composer, focusing the research on a performative analysis of the works "Sonata op.46" for clarinet and piano and "Clar i Net op.119" for solo clarinet.

Keywords: Salvador Brotons, Works for clarinet, Sonata, Clar i Net, Analysis, Performance.

INTRODUCCIÓN

Los motivos que me llevaron a realizar esta investigación, fue ante todo, conocer personalmente al compositor Salvador Brotons, debido a que colaboré con la Banda Municipal de Barcelona, donde es el director titular. Y por otra parte, el estudio e interpretación de la "Sonata op.46".

Esta investigación contiene varios aspectos que me parecen interesantes. Primero, el poder estudiar la obra de un compositor vivo, porque permite tener una fuente primaria de información para la investigación. En segundo lugar, poner en valor su obra para clarinete, para el conocimiento de la comunidad clarinetística. Y por último, destacar la figura de S. Brotons como un músico completo de nuestra época, el cual desarrolla su vida profesional compaginando sus facetas como compositor, director, intérprete y editor musical.

Al tratarse de un compositor en plena producción no existe una gran cantidad de bibliografía sobre él, lo cual ha sido un inconveniente para la investigación. La mayor cantidad de referencias se encuentran en Internet, revistas, críticas, programas de conciertos, y en las propias obras editadas. La mayoría de los documentos encontrados tratan de la obra (críticas, análisis, notas al programa o reseñas) más que de la vida del compositor.

Esta falta de información, hace más importante todavía, el hecho de entrar en contacto directo con el compositor. Con ese fin, se realizó una entrevista, en Enero de 2016. Para el estudio de su obra, las principales fuentes no pueden ser otras que las obras editadas en sí, algunas de las cuales contienen textos del propio autor acerca de las mismas y otros datos de interés.

Los objetivos principales de la investigación a destacar son: hacer un estudio interdisciplinar sobre el contexto histórico-social y estético-musical del compositor, a la vez que explorar las influencias estilísticas de su obra, necesario para establecer un contexto a la investigación. Seguidamente, conocer el catálogo existente de obras relacionadas con el clarinete del propio compositor. Una vez acotadas las obras de la investigación, profundizar en el conocimiento de aspectos armónicos, melódicos, rítmicos, estéticos, técnicos, e interpretativos de las obras. Y, por último, finalizar con la interpretación y grabación de las obras para contribuir al conocimiento y difusión de las composiciones para clarinete de Salvador Brotons.

Para la consecución de los objetivos propuestos se han combinanado tres metodologías:

- Cualitativa, mediante la entrevista personal al compositor, el análisis formal de las obras, la investigación bibliográfica y la experimentación práctica del estudio de su música.
- Documental: búsqueda, análisis e interpretación de materiales (libros, revistas, artículos en Internet, etc...) con los cuales se realiza un estudio bibliográfico previo y se utiliza para poder documentarnos sobre el objeto principal de la investigación.
- Cuantitativa: Utilizada a la hora de realizar un catálogo de la obra, para extraer conclusiones sobre los géneros principales o mayores épocas de actividad, entre otras.

En cuanto a la estructura del desarrollo de la investigación, se ha realizado en dos partes. Una primera parte biográfica: en la que se realiza un estudio de vida y principales influencias del autor. Y una segunda parte analítica/práctica, donde incluimos un estudio del catálogo para clarinete del compositor.

EL COMPOSITOR: SALVADOR BROTONS (BARCELONA, 1959)

Si algo llama la atención de la vida de Salvador Brotons, es su capacidad para realizar variadas actividades dentro de la música, y además destacar en todas ellas. A lo largo de su trayectoria ha tenido éxitos como instrumentista (flauta), compositor, director, pedagogo y por último como editor musical. Según reconoce el mismo, cada una de sus actividades enriquece a las demás: "es evidente que un buen instrumentista posee una experiencia que lo ayudará a componer y dirigir, y también lo es que un buen compositor tendrá mucha más autoridad a la hora de ponerse delante de una orquesta"

Laura Gené (2009) diferencia tres etapas básicas en la producción de Brotons:

- Etapa de Juventud (años 1970-1985)
- Estados Unidos (desde 1985)
- Retorno a Cataluña

Salvador Brotons i Soler nació en Barcelona en 1959, en una familia de músicos, donde su padre Josep Maria Brotons (flautín de la Orquesta de Barcelona) fue su primer profesor. Gracias a este ambiente, empezó muy pronto a apasionarse por la música, comenzando con el flautín y escuchando muchos conciertos de la orquesta.

Continúa sus estudios en el Conservatorio de Música de Barcelona, donde obtiene los títulos superiores en las especialidades de flauta, composición y dirección de orquesta, teniendo como profesores a A. Ros Marbà (dirección), X. Montsalvatge (composición) y M. Oltra (instrumentación) figuras destacadas en sus influencias musicales. Como instrumentista fue formado principalmente por su padre, aunque también recibió consejos de grandes maestros como A. Adorjan, y se formó asimismo como pianista (algo básico para cualquier compositor). Paralelamente a esto, ya desarrollaba una importante actividad profesional: en 1977 ganó la plaza de flauta solista de la Orquesta del Liceo de Barcelona, y en 1981 la de segundo flauta de la Orquesta de Barcelona, puestos que desempeño simultáneamente compaginándolos con sus estudios y emergente carrera como compositor, por lo que ya comienza a obtener importantes premios, comenzando por el "Premio Orquesta Nacional de España" por las *Quatre peces per a cordes, op.14* (1977) para orquesta de cuerda.

Después de intensos años trabajando y estudiando en Cataluña, se le presenta la oportunidad de ir a estudiar a Estados Unidos. Llegó a la Florida State University en 1985 para cursar inicialmente estudios de flauta, de la mano de Carl Bjerregaard profesor de "Chamber Winds" de la universidad, que se encontraba de viaje por Europa buscando música para vientos. Fue en Barcelona donde conoció a Brotons, al escuchar a la Banda Municipal interpretar una obra suya, y a partir de aquí se interesó por su música y le ofreció una beca para estudiar en Norteamérica, oportunidad que el veinteañero compositor no rechazó, dejándolo todo para recomenzar en una nueva etapa al otro lado del atlántico.

Como flautista, el profesor que tuvo en Florida fue Charles DeLaney, pero tras poco tiempo Brotons comprendió que donde realmente destacaba por encima de sus compañeros era en la composición. Este es, posiblemente, uno de los puntos de inflexión más importantes en la vida artística de Brotons.

Tras poco tiempo comenzó a tener buenas oportunidades en el campo de la composición y también de la dirección: un primer encargo de "Chamber Winds" propició la composición de su *Sinfonietta da Camera*, para ensemble de vientos y percusión, pudiendo además dirigir el estreno en la Florida State University, Tallahassee (Florida) en el mes de Febrero de 1986, fue todo un éxito. Es decir, se le presentaban oportunidades que en España, en aquella época, eran muy improbables: asistente de la orquesta sinfónica de la Florida State University (1986-87),

director titular de la orquesta de la Portland State University (1987-1997), universidad donde también enseñó contrapunto, dirección de orquesta, literatura e historia de la música. Asimismo fue nombrado titular de la Mittleman Jewish Community Orchestra (1989-91) y de la Oregon Sinfonietta (1990-93).

La pieza más relevante de esta etapa para clarinete es sin duda la *Sonata op.46* para clarinete y piano cuya composición coincidió con el traslado de Brotons a Portland después de ganar una plaza para trabajar en la universidad. Con todo el bagaje que traía de Cataluña y estas nuevas oportunidades que se le iban presentando, las obras de este periodo ganan en riqueza formal, recursos tímbricos y cada vez más un estilo personal más definido. Pese a que retornó a España, la etapa de Estados Unidos sigue sin cerrarse, ya que sigue teniendo una prolífica actividad como director (es director titular de la Orquesta de Vancouver -Washington-, desde el año 1991).

Ilustración 2: Salvador Brotons (1959), Director Titular de la Banda Municipal de Barcelona

Su regreso a Barcelona supuso una proliferación de encargos y de ofertas para componer, dirigir y enseñar, que básicamente es lo que ha hecho en las últimas dos décadas, con base en Barcelona pero recorriendo medio mundo (especialmente EEUU e Israel). Son muchas las agrupaciones nacionales e internacionales que ha dirigido como invitado, y en España ha sido titular de la Orquesta del Vallés y de la Orquesta Sinfónica de Baleares. En la actualidad dirige la Banda Municipal de Barcelona y es profesor de la ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya)

Ha recibido innumerable premios de composición y dirección, tanto por obras concretas como honoríficos reconociendo su labor. Sus obras han sido grabadas por importante sellos discográficos en Europa y en los EEUU. En la actualidad su catálogo abarca más de cien obras de géneros muy variados: orquesta, cámara, tradicional, vocal, escénica...

¿Cómo conseguir todo esto? Además del talento excepcional y la capacidad de trabajo, hay varios aspectos que son claves en la vida de Salvador Brotons. El primero es, sin duda, la familia. Tanto por el origen, que es muy musical como se ha visto, como por la estabilidad emocional que le proporciona en las últimas décadas. En la actualidad vive con su mujer y su hija y reconoce que esto es vital para su éxito profesional.

En segundo lugar, el hecho de haber adquirido por dos veces una formación excelente (con metodologías y experiencias muy diferentes), primero en Barcelona y luego en Estados Unidos.

El tercer aspecto es la formación muy sólida en varios aspectos: flauta, piano, composición, dirección, y todo como una consecuencia, sin precipitarse. Así ha conseguido una visión muy

completa como músico y en la actualidad el Brotons compositor ayuda al director y viceversa. En definitiva, unas actividades enriquecen a las otras.

También hay una faceta muy interesante y más reciente en la vida musical de Brotons: la edición musical. En el año 2001 crea junto a su cuñado Juanjo Mercadal la empresa Brotons & Mercadal Edicions Musicals S.L., que se dedica a dar a conocer la obra de compositores contemporáneos y recuperar otras obras de calidad olvidadas.

En cuanto al presente y futuro, Salvador Brotons vuelve a enseñar en la ESMUC de Barcelona después de una excedencia, y continúa con encargos y proyectos como director.

EL CLARINETE PARA SALVADOR BROTONS: EL SONIDO Y RECURSOS IDIOMÁTICOS.

Un primer análisis de las obras para clarinete de Salvador Brotons lleva a la conclusión del profundo conocimiento del instrumento y el aprovechamiento de las posibilidades tímbricas, técnicas y dinámicas del mismo. "El clarinete me gusta muchísimo, es un instrumento muy completo, no hay limitaciones, todo funciona, todo es posible en el clarinete", cita textualmente Brotons en la entrevista realizada[1].

Una de las características que destaca y resulta evidente en sus obras es el registro del instrumento, amplio dentro de la familia de vientos, próximo a las cuatro octavas. En el repertorio analizado utiliza prácticamente todo el registro útil del clarinete, tres octavas y media, desde un Mi_{32} hasta $Sib_{6.}$

Es especialmente exigente su utilización del sobreagudo, ya que aparecen muchos pasajes de gran virtuosismo en esta zona, entendida como una extensión del registro plenamente útil y no como algo a ser utilizado excepcionalmente.

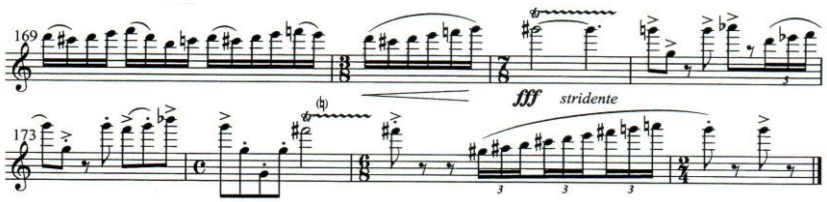


Ilustración 3: Final de la obra Clar i Net op.119 (2011)[3]

Otra de las características que destaca en el clarinete es la tradicional ausencia de "vibrato". Tradicional porque aunque en muchos estilos de música (jazz, klezmer, etc.) el "vibrato" esta muy presente, por lo general en el ámbito de la música culta es poco utilizado (siempre ciñéndose al clarinete).

> "El clarinete es un instrumento que tiene mucha extensión, muchas posibilidades técnicas...además tiene una cosa muy importante que no tienen los otros instrumentos: no hay "vibrato". Y esto sobre todo para la orquesta, es muy importante: tener un instrumento de viento, que haga un sonido absolutamente plano. Si escribes un solo para oboe o flauta sabes que van a vibrar, en cambio el clarinete no. Y para una cosa más estática, la sonoridad del clarinete va muy bien"[4].

---

[1] Se podrá encontrar la transcripción de la entrevista en el TFM: Salvador Brotons (1959). Estudio performativo de sus obras para clarinete: *Sonata op.46 y Clar i net (clear & clean) op.119.*
[2] Se utiliza el Índice Acústico Internacional.
[3] Fragmentos de la obra *Clar i Net op.119* Salvador Brotons. Con el permiso del editor Brotons & Mercadal Edicions Musicals.
[4] Transcripción de la entrevista en el TFM: Salvador Brotons (1959). Estudio performativo de sus obras para clarinete: *Sonata op.46 y Clar i net (clear & clean) op.119.*

Esta característica unida a la facilidad para tocar "piano" o "*pianissimo*" del clarinete interesa especialmente a Brotons para crear atmósferas como la del recitativo del segundo movimiento de la *Sonata op. 46 (1988)*:

"Me encanta la sonoridad del clarinete solo, sin "vibrato" y contemplativo"[5]

Ilustración 4: Inicio del recitativo de la Sonata op. 46 (1988) [6]

Frente a este tipo de sonoridad contrasta la que busca el virtuosismo y la brillantez del instrumento (se podría hablar de agresividad en muchos momentos, buscando además un volumen extremo. En casi todas las obras existen pasajes de este tipo. Uno de los ejemplos es el final de la sección B[7] de *Clar i Net op.119*.

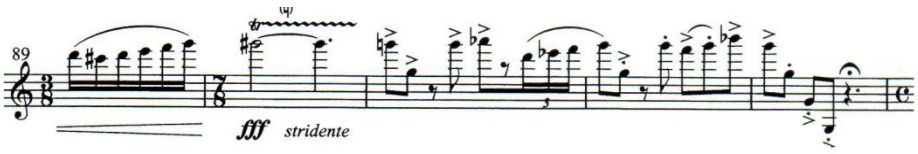


Ilustración 5: Final Sección B de Clar i Net op. 119 (2011) [8]

En cuanto a los recursos de escritura contemporánea o efectos especiales del instrumento, por regla general se puede decir que no es un compositor muy dado a utilizarlos. Tienen especial presencia en la pieza para clarinete solo, *Clar i Net op.119*[9], donde utiliza efectos como el "*glissando*", multifónicos, *"frullato"*, cantar y tocar al mismo tiempo, *"bend tones"*, *"slap tongue"*, cuartos de tono, sonido de aire, ruido de llaves, etc... De todos modos son recursos poco habituales en general de la obra de Salvador Brotons, por lo que esta parte de las posibilidades del clarinete no le resulta especialmente interesante.

Generalidades sobre el estilo del autor

El catálogo de Brotons es muy rico y variado en géneros y estilos. Aunque es muy difícil establecer generalidades, sí se puede decir que su música siempre es muy rica en timbres y matices, con buen dominio de la instrumentación y el lenguaje idiomático de cada instrumento, gran trabajo del ritmo y la melodía y un lenguaje que evidencia en muchas ocasiones la herencia tonal y el gusto por la sonoridad de los acordes por cuartas, aunque otras veces es más experimental.

---

[5] Transcripción de la entrevista en el TFM: Salvador Brotons (1959). Estudio performativo de sus obras para clarinete: *Sonata op.46 y Clar i net (clear & clean) op.119.*

[6] Fragmentos de la obra *Sonata Opus 46*. Salvador Brotons. Con el permiso del editor Clivis Publicacions, Barcelona.

[7] Véase el análisis de "Clar i Net" op.119

[8] Fragmentos de la obra *Clar i Net op.119* Salvador Brotons. Con el permiso del editor Brotons & Mercadal Edicions Musicals.

[9] Ver estudio de "Clar i Net" op.119

Esto se traduce en una música muy rica, dominada en muchas ocasiones por los contrastes, y que resulta siempre intensa y emocionante para el intérprete y el oyente.

Sobre el método compositivo, en la entrevista realizada por Daniel Mateos Moreno y M.A.R. para Filomúsica (2002) aclara:

> "Es difícil de explicar. Cada vez es diferente. Unas veces lo tengo claro y otras no. Persigo la obra hasta que la termino, no hay un solo día que me olvide de la obra en la que trabajo. Cualquier momento es bueno para componer o retocar. No creo en esperar a la inspiración sino que hay que provocarla trabajando. Llega a ser algo obsesivo".

Una característica clarísima en el estilo se encuentra en los movimientos rápidos, normalmente los que tienen un carácter más marcado o rítmico. Se trata del uso de combinaciones de compases irregulares (5/7, 7/8, etc.) sin seguir un patrón determinado, sujeto el compás al ritmo de la melodía. Como se verá más adelante, esto aparece en la mayoría de las obras en alguna ocasión.

Otro recurso propio de la música de Brotons y también muy identificativo de su estilo es un efecto rítmico y melódico al que se podría denominar "disminución". Consiste en repetir una misma célula reduciendo el valor de las notas que la forman (no necesariamente de forma proporcional), de manera que se incide sobre dicha célula y se consigue una sensación de direccionalidad, y se incrementa la atención y la tensión del oyente. Estos son algunos ejemplos:

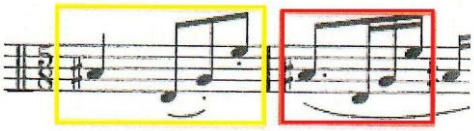


Ilustración 6: Extracto de la *Sonata op. 46*[10]

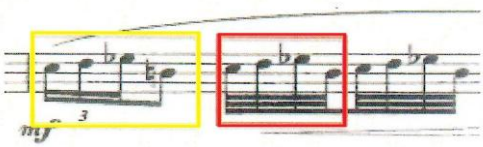


Ilustración 7: Extracto de *Clar i Net op. 119*[11]

ESTUDIO: *SONATA OP.46* PARA CLARINETE Y PIANO

FICHA TÉCNICA	
Nombre Completo	*Sonata op. 46*
Instrumentación	Clarinete y piano
Año de composición	1988
Editorial	Clivis Publicacions
Discografía recomendada	• *Sonatas for clarinet and piano*, 2008, Cristo Barrios (cl) y Clinton Cormany (pn)

[10] Fragmentos de la obra *Sonata Opus 46*. Salvador Brotons. Con el permiso del editor Clivis Publicacions, Barcelona.

[11] Fragmentos de la obra *Clar i Net op.119* Salvador Brotons. Con el permiso del editor Brotons & Mercadal Edicions Musicals.

	• *Sonates per a instrument i piano*, 1994, Joan Enric Lluna (cl) y Albert nieto (pn) • *Josep Fuster, clarinet; Jordi Camell, piano*. Fermata I Contemporània. Anacrusi Produccions.

Sin duda una de las obras de cámara más conocidas de Salvador Brotons, y que él aprecia especialmente. Ha sido interpretada en multitud de países así como grabada por importantes instrumentistas.

Fue compuesta en la primavera del año 1988 en la Universidad de Portland para tocarla con Stan Stanford al clarinete y el propio Brotons al piano. Entre las influencias directas para esta composición destaca Francis Poulenc (1899-1963), que dedicó una buena parte de su obra a la música de cámara para vientos. Poulenc ha sido una gran influencia para Salvador Brotons en sus música de cámara. Conoce muy bien la sonata para flauta y piano del compositor francés En sus obras para clarinete, vemos ciertos parecidos estilísticos. Esto se percibe sobre todo en el aspecto tímbrico y en otros pequeños detalles (ver análisis). Como nos cuenta Alberto Piza (2012, p.526)

> "Brotons escribió su sonata para flauta y piano, cuando prácticamente era un adolescente. La obra se mueve entre dos pulsos: la melodía pura y sensual de los franceses (a veces la obra parece un guiño a Poulenc) y el dramatismo y phatos cogido de los compositores rusos (Shostakovich, tal vez). Cabe decir que Brotons, como Hindemith y el mismo Poulenc, se han esforzado para dotar de obras el repertorio de instrumentos descuidados por otros compositores."

Una palabra que utilizó el compositor para referirse a la obra durante la entrevista fue "contundente". Esto resulta muy acertado ya que en todos los aspectos (duración, dificultad, resultado sonoro) resulta una obra muy rica y completa.

A n á l i s i s

Un particularidad de la sonata es su concepción en dos movimientos, de los que el segundo se compone a su vez de dos partes muy bien diferenciadas, lenta y rápida, por lo que el esquema general se asemeja a la típica sonata en tres movimientos: primero en forma sonata, segundo lento y tercero rápido.

> "La sonata de Clarinete tiene una peculiaridad: el segundo y tercer movimiento son dos en uno. Yo lo he escrito como el mismo, pero de hecho son dos. Sin embargo el material deriva todo del recitativo del principio. Tanto el principio del "tercer movimiento" como la parte central del mismo, donde son las mismas armonías pero desglosadas, Es por esto que tiene una forma un poco inusual."[12]

El primer movimiento, es un "*Moderato*" con la clásica "forma Sonata". Tras una Introducción de ocho compases, comienza la Exposición presentando el clarinete el Tema A, que se divide en dos partes con un enlace intermedio. El piano está de momento relegado al papel acompañante mientras el clarinete presenta este primer tema de carácter *cantabile* y expresivo. En el compás 37 se llega al Puente, donde el piano realiza durante ocho compases (igual que la Introducción) una serie de arpegios sin carácter temático, que conducen al "*Meno mosso assai*" donde comienza el Tema B, en este caso presentado por el piano en la

[12] Transcripción de la entrevista en el TFM: Salvador Brotons (1959). Estudio performativo de sus obras para clarinete: *Sonata op.46 y Clar i net (clear & clean) op.119.*

mano izquierda, y también de carácter amable. Consta de tres partes, en la primera es el piano el que tiene melodía y acompañamiento con el clarinete en silencio, en la segunda el clarinete recoge el tema y el piano lo acompaña, y en la tercera ("*Più lento*") se invierten inicialmente los papeles para acabar al unísono en *ff* para finalizar la Exposición.

El Desarrollo retoma el "tempo" inicial, y es una sección en la que se incrementa la tensión y la agitación rítmica. Se combinan elementos motívicos de los Temas A y B. El punto culminante está entre los compases 101 y 102 (después de aproximadamente dos tercios del movimiento), donde se alcanzan la dinámica de *fff* en el piano y el clarinete toca la cabeza del Tema A en registro agudo y *ff*. La respuesta del piano tocando el mismo motivo una octava más abajo en el 103 supone el inicio del fin del Desarrollo, que va decayendo en intensidad, con el piano tocando motivos descendentes hasta *ppp* y el clarinete en silencio, preparando la llegada de la Reexposición.

Esta comienza en la anacrusa del compás 111 con el clarinete tocando la cabeza del Tema A en aumentación para luego continuar con una repetición casi exacta de la primera parte y una segunda parte en la que la melodía pasa al piano, con el clarinete acompañando. Con un abrupto *crescendo* en el compás 129 se llega al Puente (compases 130 a 135), siempre con dinámicas de *f* y *ff*. El posterior Tema B se divide en dos partes: en la primera aparece la melodía en estrecho (primero el piano y después el clarinete a distancia de blanca), y en la segunda el clarinete comienza en el agudo y forte para terminar con una subida al sobreagudo y *fortíssimo*; llegando así a la *Coda*, donde ambos instrumentos van decreciendo en intensidad, utilizando principalmente material del Tema A, para cerrar con *ppp* y *diminuendo* en un largo calderón.

Uno de los aspectos más interesantes del primer movimiento es el trabajo melódico que se realiza con la cabeza del Tema A, es decir, el primer cinquillo de anacrusa. Al igual que en el principio de su Sonata para piano, op. 124 (2011), Brotons se inspira en este comienzo anacrúsico (notas débiles que conducen a un acento fuerte) en la Sonata para flauta y piano de Poulenc y como la misma obra contiene una sección central extremadamente lírica, como Poulenc solía hacer en casi todas sus sonatas para instrumento y piano. (Piza: 2012, p. 228).

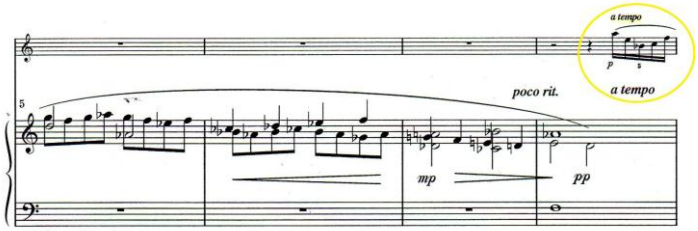


Ilustración 8: Comienzo del Tema A en la *Sonata op.46*[13]

Es uno de los elementos, además donde se puede intuir una influencia de la Sonata para clarinete y piano de F. Poulenc, que utiliza un motivo similar también en el primer movimiento y en la ultima parte de un 4/4.

[13] Fragmentos de la obra *Sonata Opus 46*. Salvador Brotons. Con el permiso del editor Clivis Publicacions, Barcelona.

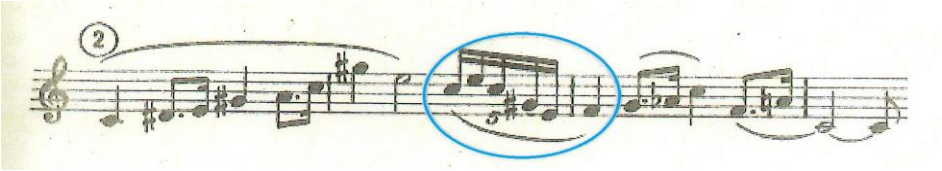


Ilustración 9: Sección del 1º mov. De la *Sonata* para clarinete y piano de F. Poulenc. (nº 2 de ensayo)

Brotons desarrolla gran parte del material del movimiento a partir de este motivo, que aparece transformado interválicamente al final de esta primera frase, en el clarinete y el piano (que además constituye una imitación).

Son muchos los lugares en los que se utiliza esta célula. En el desarrollo es la protagonista del comienzo y del punto culminante.

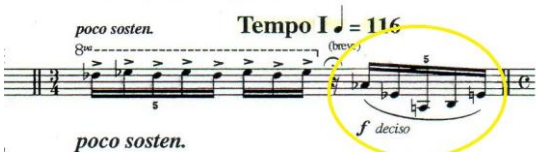


Ilustración 10: Secciones del Desarrollo de la *Sonata op.46*[14]

Tonalmente, este primer movimiento se centra en torno a Mi bemol Mayor, que aparece en los momentos estructuralmente más importantes del Tema A en Exposición y Reexposición, y también en la Coda.

El segundo movimiento, como ya se ha adelantado, tiene dos partes muy diferentes, lo que lo convierte en una especie de movimiento doble, con un recitativo y un Allegro. Se pueden analizar por tanto como tres movimientos si se tienen en cuenta sólo factores de velocidades o de carácter, pero es cierto que entre el "segundo" y el "tercero" hay material en común, por lo que lo más correcto es tomarlo como un gran complejo movimiento con dos grandes partes.

El Recitativo es una buena muestra la sonoridad que tanto le gusta a Brotons del clarinete, íntima y en cierto sentido estática. Las sensaciones que busca contrastan con las del primer movimiento, mucho más denso.

> "Creo que después de hacer el primer movimiento, que es bastante complejo y contundente con su forma sonata, quería un segundo movimiento muy relajado. Me encanta la sonoridad del clarinete solo, sin "vibrato" y contemplativo. La parte del piano del recitativo es facilísima, se puede leer a vista. El clarinete es muy difícil porque se pasa del registro grave al agudo, hay que igualar todo en pianissimo"[15].

Volviendo a la "Sonata" de Poulenc, también se pueden encontrar momentos con una sonoridad similar, en la sección central del primer movimiento y en el segundo.

La forma de este Recitativo es en cinco secciones a modo de espejo, ABCB'A'.

---

[14] Fragmentos de la obra *Sonata Opus 46*. Salvador Brotons. Con el permiso del editor Clivis Publicacions, Barcelona.

[15] Transcripción de la entrevista en el TFM: Salvador Brotons (1959). Estudio performativo de sus obras para clarinete: *Sonata op.46 y Clar i net (clear & clean) op.119.*

La Sección A no tiene numeración de compás, está escrita libremente, con el clarinete *a capella* tocando una línea melódica que lo lleva por todo el registro y con indicación *ppp possible*, es decir, tocar lo más suave que se pueda.

En la Sección B (ya con numeración de compás, del 1 al 14) se incorpora el piano en el papel de acompañante, con un acompañamiento vertical en negras muy sencillo, mientras el clarinete continúa con la melodía, en algo que ya se parece más a un tema definido, llegando hasta un *mf* para bajar de nuevo al final de la sección, fundiéndose la melodía del clarinete que desaparece con la continuación del piano en la siguiente parte.

El clarinete se mantiene pues en silencio durante la Sección C, que funciona como un enlace (solo seis compases, del 14 al 19).

Llega la Sección B' (compases 19 a 32), donde es el piano el que toma el tema anterior con la mano derecha y mantiene el mismo acompañamiento vertical en la izquierda, mientras el clarinete realiza un contracanto. Aquí se llega al punto culminante del Recitativo, en el compás 29, con el piano *ff* y doblando la melodía por primera vez en octava mientras el clarinete continúa acompañando en *forte*. A partir de aquí la sonoridad va decayendo por la disminución de dinámica y la bajada de registro por parte de los dos instrumentos.

La Sección A' (compases 33 a 41) vuelve a tener al clarinete en el papel protagonista mientras el piano acompaña con un acompañamiento vertical que aumenta en figuración (creando de nuevo el efecto de un *ritardando* aunque no esté escrito). Además lo más especial de esta sección es que la melodía es una retrogradación casi literal de la Sección A, completando así perfectamente la idea de forma en espejo de este Recitativo:

La segunda parte del segundo movimiento es un "*Allegro rítmico*". La forma general que presenta se asemeja a la de un Rondó. Como es obvio, aquí el plano rítmico juega un papel fundamental. Es todo una sucesión aparentemente irregular de compases muy diversos (6/8, 5/8, 3/8, 9/8, 2/4, 7/8 y 4/4), es decir, con la corchea como unidad fundamental, y combinaciones de pulsos de dos y tres corcheas. La relación con la parte lenta del movimiento se basa en el plano melódico. El material del primer tema deriva del recitativo, pero con un carácter totalmente opuesto:

Así pues comienza el Allegro con una Sección A que se relaciona directamente con el inicio del Recitativo. En una primera subsección (a_1) expone el tema el piano solo, y en la siguiente, a_2, pasa al clarinete mientras el piano acompaña. La tensión va en aumento (dinámicas y altura) hasta llegar al compás 53, donde en la cumbre tónica de la sección (el Fa_5) se rompe la relación literal por primera vez con el Recitativo, ya que, adornos aparte, las notas se conservaban hasta este punto, donde tendría que ser un Mi y no un Fa. Esto marca el inicio del fin del tema (que luego retoma el clarinete en a_2) y de la relación con el Recitativo, ya que el desenlace aquí difiere con este.

Después de un pequeño enlace de dos compases se llega a la Sección B, donde el clarinete tiene un tema de carácter más suave en el agudo (con *piano subito*) acompañado por el piano que se basa vagamente en el material melódico de la sección con el mismo nombre en el Recitativo. En los últimos compases hay un *crescendo* que conduce al tema del Rondó otra vez.

Es, por tanto, la Sección A', de sólo doce compases, donde el clarinete expone parte del tema del mismo modo que lo hizo en la sección anterior (en a_2). A continuación hay un enlace de seis compases del piano, basado en el enlace de la primera parte que se denominó sección C.

Se llega así a la Sección C, donde el clarinete expone un nuevo tema, esta vez comenzando en el registro grave y en *pp*, pero siempre manteniendo el carácter rítmico que caracteriza a todo

el movimiento. Poco a poco va subiendo en registro y dinámica hasta llegar al punto culminante del movimiento (y quizás de la obra), en los compases 142 a 144) donde con la indicación *tutta forza* (toda la fuerza) el clarinete incide sobre un Sol_6 (que suena Fa_6) con varios acentos hasta convertirlo en un calderón.

A continuación, una breve Cadencia del clarinete, comenzando en el Sol_6 del calderón y que progresivamente va bajando en registro y finalmente en dinámica hasta un $Fa\#_3$ con *ppp* y calderón. Después de la cadencia llegan doce compases de enlace, donde el piano retoma brevemente el tema de la Sección B y luego el de A, preparando así el final. La última sección basada principalmente en A, por lo que se podría denominar A" cerrando el Rondó, es una gran Coda del movimiento y la obra. Con la indicación de *poco più allegro* (un poco más rápido) se pretende dar más espectacularidad a este final. De inicio a fin esta sección es una acumulación de tensión y excitación: dinámica va desde *pp* (clarinete) y *ppp* (piano) al principio hasta *fff* al final; el clarinete comienza en el grave y termina en el sobreagudo (alcanza aquí por segunda vez el Sib_6, la nota más aguda de la obra); la figuración cada vez es más pequeña, las sucesiones de semicorcheas cada vez más largas.

El final es realmente espectacular, tonalmente el centro es Re bemol, la nota en torno a la que gira el Recitativo (comienza y acaba en ella) y el Allegro (también comienza y acaba, además el último acorde es un acorde perfecto de Re bemol Mayor). La cumbre tónica en sonido real es el Lab_6 (dominante de RE bemol), y al final aparece algo similar a una cadencia perfecta.

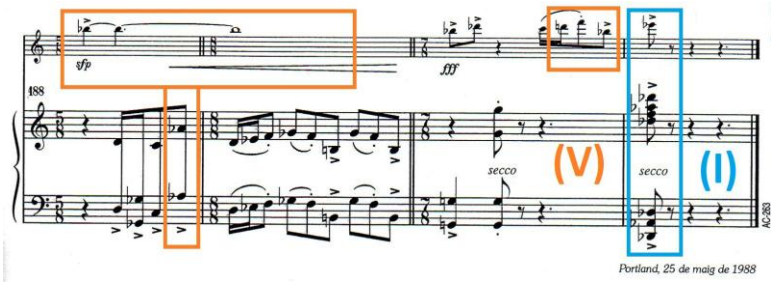


Ilustración 11: Final de la *Sonata op.46*[16]

Las obras de Brotons casi siempre tienen una conclusión clara y contundente con un acorde final forte y acentuado, al cual se le añade la usual recapitulación de motivos anteriores. (Piza:2012, p.528).

ESTUDIO: CLAR I NET OP.119 PARA CLARINETE SOLO.

FICHA TÉCNICA	
Nombre completo	*Clar i Net per clarinet sol op.119*
Instrumentación	Clarinete Solo
Año	2011
Editorial	Brotons & Mercadal

[16] Fragmentos de la obra *Sonata Opus 46*. Salvador Brotons. Con el permiso del editor Clivis Publicacions, Barcelona.

Grabaciones	*SoundCloud: Clar i Net op.119 S. Brotons*– Javier Olmeda, clarinete https://soundcloud.com/javier-olmeda/clar-i-net
Escrita a petición del clarinetista Juanjo Mercadal, para ser obra obligada en el II Concurso de Clarinete de Dénia (Comunidad Valenciana) de 2011.	

Para realizar un primer acercamiento, nada mejor que citar las propias palabras de Brotons en la primera edición de la obra (2011):

> "Mi intención fue la de escribir una pieza breve y dinámica en un solo movimiento, donde las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento se pusieran en relieve. Concebida en un solo movimiento sin interrupción, lo obra empieza con una misteriosa introducción lenta en el registro grave. Sigue un allegro virtuosístico, de ritmo irregular. La parte centra de la pieza presenta curiosidades tímbricas contemporáneas, como multifónicos, bending tones, tocar y cantar al mismo tiempo, etc... ampliando así, las posibilidades expresivas del instrumento. El retorno del Allegro mezcla algún elemento de la introducción con otros del primer allegro, terminando la obra con gran fuerza energética".

Esta es la única obra escrita por Brotons hasta la fecha para clarinete solo. Es poco común en su catálogo encontrar obras para un solo instrumento. Quizás la principal y más lógica razón es que el compositor no se siente en su ambiente creando este tipo de piezas.

A n á l i s i s

En cuanto a la forma, se trata de una pieza breve, de unos 7 minutos de duración, en un solo movimiento pero con varias secciones bien diferenciadas.

La primera sección, lenta y misteriosa, de los compases 1 a 18, presenta un recitativo del clarinete, con una escritura cadencial, rapsódica, es decir, muy libre. Aquí el plano dinámico va totalmente unido a la altura del sonido: comienza en *ppp* en el grave, alcanza el punto de máxima fuerza en la cumbre tónica de esta primera parte (un Fa_6), ubicada hacia los dos tercios de la sección (compás 12 de 18), con *ff* en el sobreagudo. Tiene una función introductoria, no hay temas definidos, los primeros cuatro compases son como un gran floreo de la primera nota, el $Fa\#_3$, y a partir del compás 5 comienza la escalada en altura y dinámica, hasta llegar a la cumbre tónica del compás 12 para volver a descender al registro grave.

La segunda sección, rápida y *"scherzando"*, compases 19 a 93, contrasta totalmente con la anterior. El plano rítmico es muy importante, el pulso es irregular pues combina compases de 7/8, ¾, 6/8, y 3/8. Esta vez alcanza la cumbre tónica (un Sib_6) en la última frase, también con la mayor dinámica, *fff*, y la indicación *"stridente"* (estridente). En general, es una sección muy exigente técnicamente. Aparecen diversos recursos de la técnica extendida del clarinete como *"keyclick"* (ruido de llaves), *"slap tongue"* y *"frullato"* (ver técnica extendida del clarinete).

La tercera sección, lenta, abarca del compás 94 al 115, aquí es donde aparecen la mayoría de los efectos de la técnica extendida del clarinete: *"air blowing"*, multifónicos, cantar y tocar simultáneamente, *"bend tones"*, cuartos de tono, armónicos, etc. Esta sección tiene una función de puente, o intermedio, el interés recae sobre todo en los recursos de la técnica extendida del instrumento. También, como ocurre en la primera sección, comienza muy *piano*

en el grave y alcanza su punto culminante hacia los dos tercios, coincidiendo con la mayor dinámica (*f*) con la cumbre tónica (Re_6 y Mib_6 como adorno), para después descender al grave y acabar en *ppp*.

La cuarta y última sección es un segundo "scherzando", íntimamente ligado con el primero al utilizar células rítmicas y motivos similares. Va del compás 116 al final, el 176. De hecho, el final de las dos secciones es muy parecido, los compases 158 a 174 son iguales a las 77 a 93. Lo que ocurre después, del 174 al 176, se puede considerar una Coda, incluso una especie de gran resolución adornada, Fa#-Sol, a modo de cadencia final.

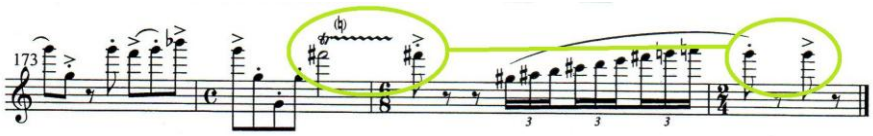


Ilustración 12: Compases 174 a 176 de *Clar i Net op 119*[17]

En esta última sección aparecen de nuevo efectos, como "slap tongue" y "glissando". Aunque empieza de un modo más "regular" que el primer "scherzando", con doce compases en 4/4, después ya continúa con una combinación irregular de 4/4, ¾, 7/8, 5/8, 3/8, 6/8 y 2/4. Esto produce una sensación de complejidad rítmica que combinada con la velocidad y los recursos técnicos se traduce en un efecto muy virtuosístico.

Estudio de los recursos contemporáneos utilizados en *Clar i Net op.119*

Los recursos contemporáneos que aparecen, son muchos y variados. A lo largo de todo el siglo pasado y el actual se han ido desarrollando toda una seria de efectos acústicos que los compositores han ido incluyendo hasta el punto de convertirse en habituales en el repertorio contemporáneo. Esto se debe en gran medida a la progresiva importancia que va adquiriendo el timbre hasta el punto de predominar sobre elementos como melodía y armonía en la composición. A ello también contribuyó las posibilidades acústicas de los instrumentos de viento, gracias al perfeccionamiento técnico de los mecanismos, así como el estilo de interpretación del jazz.

"por su naturaleza física así como su funcionamiento acústico basado en la vibración de las columnas aéreas y la cooperación entre las frecuencias de resonancia del tubo, el clarinete permite al músico obtener un variado abanico de efectos sonoros muy demandados en la composición contemporánea".

V. Pastor (2010)

No menos importante es la contribución física del instrumentista en el funcionamiento del instrumento mediante su columna de aire, su garganta y su embocadura, lo cual facilitara la obtención de gran parte de estos efectos. El principio acústico que rige cada uno de estos efectos está basado bien en la modificación de la corriente energética que le suministra el instrumentista mediante distintos procesos. La finalidad de estos recursos es la búsqueda de determinados efectos sonoros que puedan contribuir de alguna forma a realzar la expresividad musical.

En cuanto a la notación de estos efectos se refiere, indicar que la evolución de los instrumentos tradicionales y su técnica interpretativa en la nueva concepción sonora ha

[17] Fragmentos de la obra *Clar i Net op.119* Salvador Brotons. Con el permiso del editor Brotons & Mercadal Edicions Musicals.

necesitado de medios representativos adecuados. Sus múltiples recursos, renovadores del catálogo tradicional, así lo requerían. Por la misma razón, los planteamientos estructurales incorporados, mostrando diferencias más o menos claras con la definición de la forma desarrollada en períodos anteriores, encuentra su espacio correspondiente como materia en el índice general.

Salvador Brotons se vale de estos recursos para conseguir una obra que tenga interés a pesar de ser para un instrumento monódico a solo.

Ilustración 13: Ejemplo de "glissando".

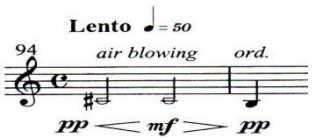


Ilustración 14: Ejemplo de "air blowing" [18]

CONCLUSIONES Y REFLEXIÓN CRÍTICA

Salvador Brotons es un músico que ha sabido combinar durante su carrera artística diversas facetas (instrumentista, director, compositor...), todas ellas con éxito, y enriquecer cada una de ellas con las otras. A lo largo de su vida los dos lugares que lo han marcado más académica y profesionalmente son Barcelona y los EEUU. La clave de su fase de aprendizaje consistió en recibir una sólida formación teórica en Cataluña para después tener más posibilidades prácticas en la etapa americana.

Tiene una gran producción para vientos, y en concreto dedica al clarinete varias obras al considerarlo un instrumento lleno de posibilidades y recursos. Sus obras, por lo general, se caracterizan por una gran riqueza tímbrica, rítmica y melódica, utilizando normalmente un lenguaje tradicional pero con algún acercamiento a recursos sonoros contemporáneos. Las obras son exigentes y requieren un buen tiempo de preparación. La manera de escribir evidencia que conoce muy bien el instrumento y sabe exactamente qué resultado quiere obtener en cada momento.

Su música se caracteriza por su gran energía, rasgos característicos de su personalidad. Los abundantes contrastes producen sensaciones muy diversas al oyente y al ejecutante, y sus piezas casi siempre resultan espectaculares para el público en general.

Por todo ello, creo que Salvador Brotons es un autor muy interesante para cualquier clarinetista, siendo muy recomendable el estudio de cualquiera de sus obras a partir de los estudios superiores de música.

Profundizar en el conocimiento de los aspectos armónicos, melódicos, rítmicos, estéticos, técnicos, e interpretativos de las obras: "Sonata op.46" para clarinete y piano y "Clar i Net

[18] Fragmentos de la obra *Clar i Net op.119* Salvador Brotons. Con el permiso del editor Brotons & Mercadal Edicions Musicals.

op.119" para clarinete solo de Salvador Brotons, ha sido de enorme ayuda para mi investigación performativa. Ello me ha dado un entendimiento y comprensión de las obras enorme, llegando a profundizar en los aspectos más detallados de cada sección, y facilitándome la tarea de estudio con el instrumento, para su posterior interpretación en público.

Uno de los objetivos pretendidos en esta investigación, es el de formular y presentar una interpretación en público como resultado del estudio interdisciplinar, basada en el profundo conocimiento del autor y la obra. Cabe resaltar, que hoy en día todavía es difícil presentarse en público con un cierto rigor y en lugares adecuados para escuchar este tipo de música. Las ocasiones son escasas y a veces tienes que ceñir el repertorio a música más sencilla para el público. Durante el proceso de investigación solo pude presentar la *Sonata op.46* para clarinete y piano, fue en el Museu Europeu d'Art Contemporani de Barcelona. De esta experiencia performativa, podemos extraer la conclusión de que la Sonata op.46 es una obra exigente donde las haya, digna de incluir en el repertorio de cualquier clarinetista, llena de contrastes dinámicos y agógicos, y muy exigente de concentración en el directo.

En cuanto a la obra *Clar i Net op119*, la interpreté en directo en la defensa de mi TFM, por primera vez, los resultados son parecidos a la *Sonata op.46*, las dificultades técnicas deben estar bien trabajadas previamente, y la concentración en cuanto a los cambios agógicos y diferentes tempos deben estar al máximo nivel. En la sección donde aparecen los recursos de la técnica extendida del clarinete será un momento de máxima concentración física y mental.

Como conclusión final, creo que esta investigación, contribuye al conocimiento y difusión de la obra para clarinete de Salvador Brotons en nuestro país. Brotons es un compositor actual, cuyas obras están presentes constantemente en la mayoría de los auditorios, programaciones, salas de concierto, etc.. de nuestro país y fuera de el. Los clarinetistas debemos estar orgullosos, de tener música suya escrita para nuestro instrumento, y debemos darla a conocer e interpretarla.

Los resultados de la investigación efectuada han permitido conocer en profundidad la obra para clarinete de un compositor contemporáneo y en base a las profundizaciones interdisciplinares del objeto de investigación y al estudio de campo realizado, se ha constatado la importancia del interés que Salvador Brotons debe suscitar en la comunidad clarinetística. Con esta investigación se ha pretendido formular una propuesta interpretativa original y novedosa cuyos rasgos estilísticos y técnicos más destacados son la expresividad y el sentido rítmico, características innatas en la música del compositor catalán.

BIBLIOGRAFÍA

Brotons, Salvador. (1988) *Sonata para clarinete y piano op.46*. Segunda Edición 2006. Barcelona: Clivis Publicacions.

-------- (2011)*Clar i Net (clear & clean) para clarinete solo op.119*. Sant Cugat del Vallés: Brotons & Mercadal Edicions Musicals.

Gené, Laura. (2009) *Salvador Brotons: breu recorregut per la seva música*. Revista Sonograma Magazine num.005.Disponible en: http://www.sonograma.org/num_05/articles/sonograma05_Laura-Gene_Salvador-Brotons.pdf [2017, 11 de Enero]

Mateos, Daniel., M.A.R. (2002) *Entrevista a Salvador Brotons*. Filomusica: Revista Cultura No.35. Disponible en: http://www.filomusica.com/filo35/entrevis.html [2017, 11 de Enero]

Miró, Carmen (2009) *Salvador Brotons, a la recerca de la bellesa*. Revista Sonograma Magazine num.005. Disponible en: http://www.sonograma.org/num_05/articles/sonograma05_Salvador-Brotons-Carme-Miro.pdf [2017, 11 de Enero]

Pastor, Vicente. (2010) *El Clarinete: Acústica, Historia y Práctica*. Primera edición. Valencia (España): Rivera Editores. ISBN 978-84-96882-85-0

Poulenc, Francis. (1963) *Sonata for clarinet in B flat and piano*. Primera edición. Londres ,Reino Unido: Chester Music.

Piza, Alberto. (2012) *La dansa del arquitecte*. Muro (Illes balears): Ensiola Editorial. Disponible en: https://books.google.es/books?id=2NLPjDXhJVcC&pg=PA525&lpg=PA525&dq=la+est%C3%A9tica+de+salvador+brotons&source=bl&ots=4zWDqOAPtB&sig=-wsxwsKsPQRbyj4CRcDMVGRztbA&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwj4wtmR1-bJAhXEXRoKHSbRBZwQ6AEINDAD#v=onepage&q&f=false [2017, 11 de Enero]

DISCOGRAFÍA

Fantasias Mediterráneas – Spanish music for clarinet and piano. Joan Enric Lluna, clarinet and Jan Gruithuyzen. CD.

Salvador Brotons. Sonates per a instrument i piano. 2006. Edicions Albert Moraleda.

XXth Century Music for clarinet and piano. Cristo Barrios, clarinet y Clinton Cormany, piano.

Josep Fuster, clarinet; Jordi Camell, piano. Fermata I Contemporània. Anacrusi Produccions.

JAVIER OLMEDA NOGUERA, clarinete

Músico valenciano, interesado en la difusión e interpretación de la música escrita para clarinete solista y música de cámara. Compagina su labor como intérprete con la de docente e investigador musical. Cursa estudios de Máster en Interpretación e Investigación Performativa en el Conservatorio Superior de Música de Valencia.

Colabora con la Banda Municipal de Barcelona, Orquesta Sinfónica de Madrid (OSM), Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM), , Orchestral Academy del Schleswig- Holstein Festival, Sommer Oper Bamberg Orchestra, etc. Ha participado en festivales como el Salzburguer Festspiele, Scheleswig-Holstein Musik Festival, Mid Europe Festival (Austria), Spring Festival of Orchestral Music and Arts (Shangai, China), "Veranos de la Villa" (Madrid), VII Festival de Música de Cámara Residéncies (Godella, Valencia). Ofrece recitales el Auditorio Nacional de Música, Palau de la Música de Valencia, Fundación Juan March, Auditorio Sony, II Festival de Clarinete de L'Alcudia (Mallorca), Museo del Diario ABC, Sala de la Muralla de Valencia, Casino Antiguo (Castellón), Capilla de la Sapiencia (Valencia), Fundación Olivar del Castillejo (Madrid), Centro de Arte Villa Eugenia (Godella, Valencia), Centro Cultural La Beneficiéncia (Valencia) y MEAM de Barcelona.

Natural de Valencia, realiza sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Castellón con su profesor Santiago Pérez y en la Escuela Superior de Música Reina Sofía (Madrid) con los clarinetistas Michel Arrignon y Enrique Pérez. En el curso 2013-14 es becado por CulturArts para continuar su formación con Vicente Alberola.

LAS PRIMERAS GRABACIONES HISTÓRICAS DEL CANTANTE DE ÓPERA

Noelia Castillo Pérez

RESUMEN

La vertiente tecnológica, en el ámbito musical, ha sido ampliamente desarrollada durante el siglo XXI hasta llegar a la consecución de algoritmos que emulan con fidelidad el tipo de sonido de las primeras grabaciones fonográficas.

A través de herramientas de simulación y partiendo de grabaciones actuales se pueden obtener éstas mismas en versión antigua. Ello permitirá tener como resultado una comparativa entre las grabaciones simuladas y las primeras grabaciones del cantante documentadas, lo cual conducirá a conclusiones tanto sobre la estética musical de ese periodo en concreto como sobre las características técnicas.

Por lo que con todo ello se analizará las primeras y actuales herramientas tecnológicas de grabación con el fin de llegar a conocer la verdadera interpretación de las primeras grabaciones del cantante de ópera.

PALABRAS CLAVE

Grabación histórica; grabación sonora; siglo XX; fonógrafo; gramófono; estudio de grabación, acústica, logopedia; canto; ópera; interpretación, tipología vocal; formantes; armónicos.

Grabación en Les Clíniques de la Universitat de la Universitat de València ,de iz. a derecha: Director de estudio de logopedia: Vicent Rosell, técnica: Clara PH, Soprano: Noelia Castillo Pérez, Profesora de Canto y Médica: Charo Vallés. Fotografía: Pedro Galisteo.

INTRODUCCIÓN

Este artículo pretende realizar una nueva aportación a la muy todavía escasa presencia de trabajos sobre la historia de la grabación de la música cantada desde una perspectiva tecnológico-musical.

La vertiente tecnológica ha sido muy desarrollada durante el siglo XXI hasta llegar a la consecución de algoritmos que emulan con fidelidad el tipo de sonido de las primeras grabaciones fonográficas. Introduciremos los aspectos más representativos de las primeras grabaciones de ópera valorando las limitaciones técnicas del momento.

Con estas herramientas y las grabaciones originales pretendemos estudiar el aspecto musical e interpretativo analizando y comparando las antiguas con las modernas para llegar a conocer la interpretación original y alcanzar conclusiones aplicadas a los distintas clasificaciones de los registros vocales grabados.

¿Qué encontramos en el entorno musical antes de las primeras grabaciones? Nos remontamos al periodo romántico y los diversos nacionalismos. Centrándonos en los acontecimientos operísticos encontramos el estreno de *Eugene Onegin* en 1879 -Chaikovsky- *Otello* en 1887 -Verdi-, *La Bohême* en 1896 -G. Puccini-. ¿Qué ocurre tecnológicamente en esa etapa? Thomas Edison descubre la bombilla eléctrica en 1879. Es decir, tanto en tecnología como en arte musical existe un florecimiento exponencial notable. Es en 1902 cuando el cantante lírico Enrico Caruso realiza una de las primeras grabaciones de repertorio operístico: ¿por qué un tenor?, ¿no es cierto que la tradición vocal dictaba que las *prima donna* tenían un valor y un reconocimiento especial?, ¿qué ocurrió para que el valor del tenor lírico tomara un protagonismo que hasta el momento era diferente?, ¿acaso las primeras grabaciones fueron más favorables para la tipología vocal del tenor?, ¿a qué fue debido? De aquí surge la necesidad de analizar algunas variables acústicas para valorar este hecho.

Es cierto que en la actualidad las voces líricas graban con unas condiciones similares dado que los instrumentos de grabación han sido mejorados notablemente desde su descubrimiento. ¿Qué elementos o qué herramientas han tenido que mejorar para que se grabe ahora con esa similitud y con un resultado mucho más acertado en su percepción auditiva?

Y, si además de todo ello, se obtuviera una grabación simulada que en su resultado fuera semejante a la grabación histórica de la que se conoce documentación escrita y audios digitalizados; se vería reflejado las peculiaridades sonoras por las que la voz cantada eran tecnológicamente modificadas y dado ésto, se llegaría a un análisis auditivo de su interpretación histórica.

Las *Primeras Grabaciones Históricas del Cantante de Ópera* tiene el objetivo de llegar a conocer la verdadera interpretación de las primeras grabaciones del cantante de ópera así como verificar la documentación escrita encontrada hasta el momento.

Todo ello conlleva comprender de forma cronológica las primeras herramientas tecnológicas empleadas para la realización de grabaciones y reproducciones de audio en la historia de la música occidental, situar en el momento histórico en el cual los primeros cantantes de ópera pueden ser grabados y contemplar sus biografías haciendo hincapié en la clasificación de su voz, realizar un análisis comparativo entre las limitaciones técnicas de los aparatos de grabación iniciales y las peculiaridades personales del cantante, analizar mediante el método comparativo las limitaciones técnicas de los aparatos de grabación iniciales y las características de la innovación de la tecnología en la actualidad -utilizando en este caso una metodología tecnológica/experimental- , analizar una grabación sonora actual, simularla, llegar a un resultado sonoro muy cercano a las primeras grabaciones y realizar un estudio acústico- musical.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Sobre la búsqueda de información en *Primeras Grabaciones Históricas del Cantante de Ópera* se encuentra el libro *The Grand Tradition: Seventy years of singing on record*, escrito por Steane, J. B. en Londres en 1974 para la editorial Duckworth. Es la información documental más específica que se ha encontrado al respecto. En este caso será de verdadero valor tomar el caso de las primeras grabaciones por las que tomamos en estudio la soprano Adelina Patti y el tenor Enrico Caruso.

En la publicación de 2002 del libro escrito por Timothy Day *Un siglo de música grabada en* Madrid para la editorial Alianza Editorial encontramos en el primer capítulo todo sobre las características de realizar las primeras grabaciones y en su tercer capitulo nos escribe sobre grabar los cambios en los distintos estilos interpretativos de principios y finales de siglo XX.

Además de toda la documentación escrita tanto del campo musical como del campo tecnológico se ha llevado a cabo para la realización práctica una serie de reuniones experimentales.

Por un lado hemos tenido la posibilidad de tener acceso mediante la directora M.ª Carmen Bachiller al Museo de Telecomunicación Vicente Miralles Segarra de la Universidad Politécnica de Valencia. Allí se nos ha mostrado cómo se ponen en funcionamiento los distintos aparatos de reproducción para escuchar y ver las características sobre percepción sonora y ayudar a comprender este tipo de grabaciones.

Por otra parte, se nos ha cedido la herramienta tecnológica de tipología *simulador* por la que introduciendo un audio actual, nos devuelve un audio como si hubiese sido grabado con las herramientas tecnológicas antiguas. Con este proceso y con los programas de edición de sonido podremos observar las características físicas de este sonido.

Para realizar lo anterior, era necesario realizar una grabación actual, es decir, un archivo de carácter sonoro que pudiéramos introducir en el simulador. Para ello nos pusimos en contacto con Vicent Rosell, miembro directivo de *las Clínicas de la Universidad* en la especialidad de Logopedia de la Universidad de Valencia. La elección de realizar la grabación en estas instalaciones y no en un estudio de grabación propiamente dicho fue debido a que con estos especialistas seria posible hacer tanto un estudio acústico de la grabación como un estudio de las tensiones musculares mediante el programa *Miotec* -lo que nos aportaría mayor información en otras variables físicas-.

Con todo ésto, queda redactado lo complejo del tema y lo poco relacionado que se encuentra actualmente. Se encuentra información pero en campos específicos y los únicos libros que hablan sobre grabación grabada, tratan más de los CD's o de las experiencias de los intérpretes y/o son opiniones de entendidos del momento. Es momento de poner el punto de atención en que a pesar de poder obtener las simulaciones y estudiar el sonido desde la perspectiva física ninguna fuente trata de cómo se analiza el resultado de esas simulaciones desde un punto de vista musical.

METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN

Se hará uso de la modalidad documental para tratar toda la información localizada al respecto. Los trabajos documentales, definidos como un conjunto de informaciones precisas en relación con un tema determinado, pueden comunicar una serie de resultados de forma sistemática y organizada, y necesitan de un proceso de búsqueda e interpretación exhaustiva de las diversas fuentes documentales.

Toda la búsqueda de información de libros tanto de música como de física será de esta modalidad.

Asimismo, se empleará la modalidad experimental ya que el área de investigación tecnológico-musical esta integrada por un conjunto de actividades metódicas y técnicas que se realizan para investigar el problema a resolver, en este caso, el objetivo general.

Se hace uso de esta modalidad experimental en las grabaciones de funcionamiento de los aparatos de reproducción y en la utilización de los simuladores del *Museo de Telecomunicaciones Vicente Miralles Segarra.* También se verá esta modalidad en el caso de realizar una grabación sonora actual y la realización de todos los casos experimentales particulares.

También, se contará con el método biográfico-narrativo con el objeto de reconstruir la vida o parte de la vida de alguien. Esta herramienta facilitará el conocimiento necesario para descubrir las características personales de los intérpretes en el caso específico de Caruso y Patti. La utilización del método comparativo nos proporcionará de una manera directa una referencia visual clara entre diferencias y similitudes, ventajas e inconvenientes de diversas variables. Este método será la principal herramienta de uso ya que estará en constante comparación tanto en lo concerniente al método documental -cuando se comentan los inconvenientes de las primeras grabaciones en comparación con los actuales-, como en lo experimental -que se comparan las distintas formas de reproducir con los aparatos antiguos y la percepción sonora tras aplicar el simulador-.

PROCESO PRELIMINAR

Surge al observar un gramófono antiguo en 2014 y preguntarme: ¿cómo debían grabarse aquellos intérpretes? ¿debían situarse a una distancia mínima? ¿en que orientación? ¿podían grabar los cantantes de música ligera del mismo modo que se grababa?

Realicé una búsqueda de información sobre la historia de la grabación del cantante de ópera.

En noviembre 2015 Gregorio Jiménez acepta ser el directo tutor de este TFM y la *Presentación de Proyecto de Trabajo Fin de Título Curso 2015/16* resulta aprobada por el Presidente de la Comisión de Coordinación Pedagógica, Adolfo Bueso. A partir del 3 de diciembre realizo varias reuniones prácticas sobre el funcionamiento de los reproductores antiguos con Carmen Bachiller en la Escuela de Telecomunicaciones de la UPV, quien me termina de aconsejar en la documentación y me da a conocer para la parte práctica una aplicación de simulación. Como grabaciones originales me pone en contacto con el Museo Nacional de Ciencia y Tecnología de Alcobendas -Madrid-. Dado por entendido la estructura general del proyecto, de enero a abril de 2016 se realiza un estudio de las herramientas tecnológicas realizando prácticas con otros formatos de audio. En abril se realiza la grabación sonora de una romanza de zarzuela con tecnología actual en la *Clínica de la Universitat* de la Universidad de Valencia y el estudio de grabación del Conservatorio Superior de Música *Joaquín Rodrigo* de Valencia. Se aplican los programas conocidos en el Museo de Telecomunicaciones *Vicent Miralles* de la Universidad Politécnica de Valencia y realizado el tratamiento de dicho sonido, se llega a los estudios particulares. Todo ello nos lleva a las esperadas conclusiones. El trabajo se hace entrega de la forma adecuada y la defensa tuvo lugar en junio 2016.

GRABACIONES ACÚSTICAS O PRO-ELÉCTRICAS (1900-1925)

Desde su invención en 1877, el fonógrafo se vio favorecido y a su vez favoreció el registro de la voz. Si bien en un principio aquel juguete, al que su creador, Thomas Alva Edison, no prestó toda la importancia que encerraba, fue vehículo de salutaciones y mensajes de famosos políticos, científicos y escritores, con el lento correr de los años, y gracias a las mejoras aportadas por otros innovadores , el disco plano por Emil Berliner en 1895 se convirtió en el medio ideal de reproducción en las particulares de las obras musicales, entonces reducidas casi siempre a canciones populares y fragmentos operísticos cantados por los más famosos intérpretes. De estos veintitrés años anteriores al nacimiento del siglo XX se conservan muy pocos testimonios realmente valiosos y audibles, que sirvan para documentar con solidez la historia del género lírico, pero no sucede así a partir de 1900, fecha más o menos en la que los discos comienzan a circular, a uno y otro lado del Atlántico con periodicidad avalados por los más grandes cantantes del momento.

Suele dividirse la historia del sonido grabado en tres grandes apartados definidos por las técnicas de captación sonora y los medios de reproducción: grabaciones acústicas o pro-eléctricas, grabaciones eléctricas y grabaciones de larga duración. De esta clasificación nos situamos en su primer periodo. A pesar de la aversión que los grandes divos de la ópera sienten hacia medio tan primitivo, pronto casi todos -estimulados por los éxitos artísticos y económicos obtenidos por Enrico Caruso en 1902 con las diez arias que entonces grabó en Milán- siguen sus huellas, aunque algunos someten a las compañías de discos a caprichosas condiciones, como en el caso de Adelina Patti, que exigió realizar sus registros en un castillo galés de Craig-y-Nos en 1905, o el de Francesto Tamagno, que obró de forma bastante parecida, tras retirarse uno y otro de los escenarios. La soprano madrileña cuenta que cuando oyó su propia voz comprendió el éxito multitudinario que acompañó a su carrera a lo largo de más de cuatro décadas, a pesar de que a sus sesenta y tres años sólo quedasen reliquias, deslumbrantes aún, de sus inigualables facultades.

Para las casas discográficas, todos o casi todos los grandes cantantes italianos, franceses, españoles, ingleses y norteamericanos -con menos frecuencia alemanes y eslavos-, grababan una y otra vez los números famosos que constituyen los éxitos del género en aquel momento -Verdi, Puccini, Donizetti, Meyerbeer-, así como verdaderas rarezas del repertorio, muchas de las cuales sólo han vuelto a aparecer en disco muy esporádicamente -Auber, Massé, Grétry, Halévy, Franchetti,etc.-, ya que el público lo que quiere es escuchar a sus artistas favoritos sin tener muy en cuenta lo que canten, hecho que, sin embargo, no se da en lo tocante a óperas completas, pues las empresas discográficas creen que los aficionados se dan por satisfechos con este régimen de números procedentes de obras muy conocidas o casi ignoradas. Queda en manos de cantantes de segunda categoría el registro de obras en su integridad, casi todas pertenecientes a los repertorios italiano y francés -como recordamos, las primeras grabaciones se remiten nada menos que a la década inicial de nuestro siglo pasado-. Las estrellas, como muchos, registran amplias secciones de las óperas más apreciadas por el público -así se conservan las de Fausto, debidas a Geraldine Farrar, E. Caruso, Antonio Scotti, Pasquale Amato y Marcel Journet, de 1910 o las de Madame Butterfly, de los tres primeros cantantes citados, más Mouise Homer, de 1907-.

Los precios de los discos son elevadísimos entonces, pero pronto surgen discos que se convierten auténticos *bestsellers,* como es el caso de *Vesti la giubba* de Caruso en 1902, del que se venden cientos de miles de ejemplares en todo el mundo y que abre las puertas del Metropolitan Opera House al tenor napolitano. A pesar de la breve duración de las grabaciones -de dos a cuatro minutos y medio-, de las imprecisiones de velocidad -de 60 a 85

r.p.m., aunque por convencionalismo de la época se diga que son a 78, hecho que no se normalizaría hasta la década de 1930-, estos discos primitivos, cuando se escuchan en los aparatos adecuados, con grandes bocinas, leídos por las agujas correctas de entonces y con un motor de velocidad variable que permitía ajustar el tono de la pieza al originalmente registrado, proyectan la voz con una sensación de realismo insospechable en medio tan tosco. A pesar del acompañamiento mortecino, de los trucos que se veían obligados a emplear los artistas –como era el alejarse de la pantalla captadora del sonido al emitir un agudo para evitar la distorsión sonora de la membrana-, estas placas constituyen un vivo retrato de las gargantas de cantantes tan famosos como fueron, además de los ya mencionados, Lilli Lehmann, Nellie Melba, Marcella Sembrich y tantos otros que configuran la llamada edad de oro en la que, sin embargo, no todo lo que brilló era el áureo mental. Hay que tener mucho cuidado con las ediciones LP de estos fragmentos, ya que los mismos casi siempre se han realizado sin el mínimo cuidado exigido por su excepcionalidad, como es la comprobación de la velocidad correcta para ajustar el sonido reproducido al original, etcétera. Se salvan de tal desaguisado los prensados realizados por EMI, RUBINI, PREISER, NIMUS, RCA, etc., los que, principalmente tras el advenimiento de las grabaciones digitales, tanto LP como en CD, pueden, por fin, darnos una idea bastante exacta de las cualidades vocales de estos legendarios intérpretes.

La máxima importancia que guardan estos viejos discos no radica solamente en su carácter de ser retratos vocales de tan eximios intérpretes, sino, más bien en su índole testimonial, de una forma de cantar que ya casi había desaparecido cuando se produjo la invención del fonógrafo. Así, el canto de Adelina Patti -según el gran estudioso Michael Scott- conserva algo del estilo vocal usado en tiempos de Mozart, por no decir nada de los de Rosinni, Bellini, Donizetti y el primer Verdi; el de F. Tamagno, la forma de cantar a Verdi, aprobada y sancionada por el mismo compositor; el de M. Battistini, la increíble perfección a la que llegó el canto italiano en la última parte del siglo XIX; el de L. Tetrazzini, la mejor prueba de las proezas *belcantistas* de las sopranos ligeras de esta misma época; el de P. Plaçon, todo el refinamiento que siempre ha caracterizado al mejor canto francés, etc. Al mismo tiempo estos discos son testigos de la fuerza que entonces tomó la escuela más nueva de canto italiano: *el Verismo* - vigencia que, por desgracia, aún sigue teniendo- , aunque todavía no se llegase a los excesos de golpes de glotis, canto forzado pensado únicamente para el lucimiento de los agudos estentóreos, *vibrato* incontrolado, ataques toscos y ejecución más tosca aún, abandono de la *mesa di voce* y del cantar a media voz sustituidos por gemidos, suspiros y sollozos a tutiplén y a plena garganta, de las décadas posteriores. Magistrales en el mejor sentido de la palabra, son las grabaciones de Caruso, en las que se puede seguir toda la evolución de la escuela italiana desde principios de siglo, cuando aún permanecía vivo el *canto espressivo* verdiano – del que nunca desaparecieron del todo determinadas características *belcantistas* que nos remiten a la primera parte de la centuria anterior -, hasta la entronización de la pauta *naturalista* defendida por los seguidores de Mascagni, Leoncavallo, etc., estilos que también encontraron soberbios defensores en los barítonos P. Amato y M. Battistini.

Pero a lo largo de las décadas y a partir del año 1970 -con el afán lucrativo de las empresas discográficas que insisten una y otra vez en grabar los títulos más conocidos de Verdi, Puccini, Wagner, etc.- se canta mejor pero se interpreta peor. Hemos ganado mucho, y al mismo tiempo, mucho perdido: algo tan etéreo y difícil de calificar que, a falta de palabras más certeras, sólo me atrevería a llamar estilo personal, así como las pautas desde los albores de las distintas escuelas las diferenciaron y distinguieron.

Algo parecido ha ocurrido también con los demás géneros musicales en sus aspectos interpretativos. Hoy día casi todos los directores de orquesta dirigen las obras de manera tan técnicamente perfecta, y anónima, que resulta imposible distinguir a unos de otros. Lo mismo

sucede con los instrumentistas y no digamos nada en lo tocante a los cantantes, a pesar del sello distintivo que le otorga el timbre a la garganta. ¿quién puede negar, por ejemplo, que la Tatiana de Mireia Freni está mejor cantada que la de Galina Vishnevskaya en1956? Pero a la hora de la verdad, ¿con cuál nos quedaríamos? ¿en cuál de las dos hay más juventud, sentimiento e identificación no sólo con un personaje sino también con toda la escuela particular del canto? Por otra parte, a los cantantes verdaderamente dotados no se les deja madurar para acometer con plena justicia el repertorio llamado de peso. Deberíamos recordar que K. Flagstad no se atrevió a encarnar los grandes personajes wagnerianos hasta que hubo cumplido los cuarenta años. Al mismo tiempo, todo se canta igual, con indiferencia absoluta hacia las reliquias estilísticas que todavía sobreviven de las escuelas de canto o hacia la capacidad de cada garganta en particular. Da igual grabar hoy *Andrea Chenier* que mañana *Lohengrin*, o el mes pasado *Manon Lescaut* y el próximo *Sanson y Dalila.* Lo importante es vender y confundir al no iniciado.

A pesar de esta mediocridad que hoy día nos invade, ha venido a unirse el problema irresoluble presentado por el regreso a las partituras originales dadas a conocer en ediciones críticas, en su inmensa mayoría a partir de los años 70, frente a la tradición impuesta por los intérpretes que, en muchos casos, se remonta a la época en que el compositor estaba vivo. ¿qué versión de *Rigoletto* es más fiel y verdadera? aquella que no incluye ninguna de las notas sobreagudas ni los ornamentos de *Caro nome* añadidas en vida de Verdi por los cantantes aunque posiblemente la única respuesta sea que haya tantas como formas de enfocar y gustar.

Con el surgimiento del sistema de grabación digital y, sobre todo, del CD, los grandes sellos han hurgado en sus riquísimos archivos y nos han devuelto no sólo las grabaciones de óperas completas procedentes de los años de lanzamiento del LP, renovadas con una calidad sonora inaudita en muchas de ellas- la cual permite percibir detalles ocultos por la menor claridad de loa reproducción de microsurco, y llegar más al fondo de la técnica de canto de los intérpretes-, sino que también le han dado una nueva vida a las viejas placas que desde principios de siglo conservan un tesoro inigualado tanto en éste como en los demás campos de la interpretación musical, a las que han incorporado todos los mimos y cuidados imprescindibles para conocerlas y apreciarlas en su casi valor total.

Ello, unido a la comodidad que representa para el usuario el nuevo sistema de reproducción y el desarrollo de las tecnologías de la especialidad de Comunicación y las innovaciones sobre nuevos formatos de audio y formas de transmisión de esos audios hace augurar un futuro no tan oscuro, aunque sea un porvenir que mira más al pasado que al mañana.

GRABACIÓN ACTUAL DE LA SOPRANO NOELIA CASTILLO. CLÍNICA.

Gracias a *Les Clíniques de la Universitat* de la Universitat de València, el pasado día 18 de abril de 2016 se llevó a cabo el estudio acústico y muscular mediante las pruebas técnicas fonetograma y electromiografía de superficie del caso particular de una voz trabajada para el canto lírico en tesitura de soprano.[1]

---

[1] Video Promocional del estudio: https://www.youtube.com/watch?v=Tmb6ooIalhA

Noticia:http://www.fundaciolluisalcanyis.org/cliniques/la-cantant-professional-noelia-castillo-va-visitar-la-clinica-de-logopedia-uv/

Se realizaron las grabaciones de la romanza *Canción de Marinela* y la canción *Yesterday* con el fin de tener muestra para analizar. Éste camino nos sirvió para justificar las diferencias básicas del cantante de música pop y el cantante lírico.

Nuestro estudio tuvo como finalidad la revisión fisiológica del cantante de ópera y las diferentes tensiones musculares en el canto pop y el canto lírico. El material utilizado fue: micrófono *Sure 8.49*, Fuente 1000Hz/ 114dB, tarjeta de sonido *IMG 29 usB* de 10 canales, software *PRAAT.*

GRABACIÓN ACTUAL DE LA SOPRANO NOELIA CASTILLO. ESTUDIO DE GRABACIÓN.

El pasado 17 de Mayo de 2016, reunida con el director tutor del trabajo, Gregorio Jiménez, habiendo analizado los audios de muestra grabados y observado que no eran los óptimos para realizar el estudio ya que en le caso del fragmento lírico estaba excesivamente saturado en amplitud; se lleva a cabo la grabación sonora en el estudio de grabación del Conservatorio Superior de Música de Valencia con el propio técnico-ingeniero Gregorio Jiménez en el control de sonido y una servidora interpretando de nuevo la romanza *Canción de Marinela* del maestro José Serrano.

Una vez se equilibró el micro y la distancia que debía estar respecto de este punto, la grabación se realizó en una toma y sin necesidad de realizar otra muestra. El resultado de escucha y de análisis fue entonces el óptimo. Se estudió en diferentes registros diversas variables que se verán en el siguiente apartado. El material utilizado fue: micrófono *Neumann U-87* en patrón cardoide, preamplificador *Universal Audio Clase A* (LA 610), Software de grabación *Nuendo 7* y tarjeta de sonido *MOTU 828 MKIII.*

GRABACIÓN DE LA SOPRANO NOELIA CASTILLO A TRAVÉS DEL EMULADOR DEL MUSEO DE LA TELECOMUNICACIÓN VICENT MIRALLES.

A continuación una vez conocidas los inconvenientes según la documentación de la grabación con el fonógrafo damos paso a la realización de comprobaciones y comparaciones en una perspectiva tanto física como musical de diferentes variables. Confirmaremos en tal caso que siendo el caso de una grabación actual grabada y realizado un proceso de simulación por el cual, esa grabación es transformada en un archivo de características similares a las reproducidas con un fonógrafo antiguo; el archivo generado cumple físicamente los inconvenientes que musicalmente y por sensación sonora se percibe.

Estas características serán: ruido añadido, voz sin brillo en su conjunto y que parece encerrada, voz inestable en su afinación debido a la variación de velocidad del reproductor, los sonidos agudos resultan estridentes y que en los graves el sonido queda enmascarado y de apariencia más oscuro.

RESULTADOS

Podemos dar paso a una serie de enumeraciones en las que queda justificado en el trabajo completo realizado.

El canto popular en comparación con el canto lírico tiene menor distorsión y varia menos el timbre por lo que es menos complejo llegar a las características vocales del cantante histórico. Queda justificado mediante el trabajo de tensiones musculares, anteriormente nombrado.

La grabación histórica añade el incremento de tiempo global de la reproducción debido al tiempo de inicio del arranque de la cadena del fonógrafo. Además estas grabaciones eran limitadas en tiempo con lo que disminuía el tiempo total de reproducción.

Ruido envolvente durante toda la reproducción y variable en lo que a sonidos aleatorios se refiere. Notablemente elevado en comparación con la amplitud de la reproducción.

En la reproducción simulada, al igual que en la escucha de grabación histórica digitalizada, el sonido parece encerrado. Es debido a que tecnológicamente existe un filtrado paso bajo por el que toda la entrada queda recortada en sus armónicos superiores. Debido a este filtrado los sonidos graves sonarían sin brillo y con un color vocal distinto.

Con ello se comprobaría la distinción de los sonidos graves y agudos. De ese modo a frecuencias donde el tenor suele desenvolverse tiene menos perdidas en los armónicos que en el resto de tipologías vocales y por lo tanto sería el que mejor grabado podría ser.

En comparación sobre las grabaciones actuales tramitadas por el simulador y las reproducidas digitalmente como antiguas percibiremos que incluso en las grabaciones antiguas entendidas como históricas, el espectro se encuentra más manchado apareciendo incluso armónicos añadidos por el ruido del mecanismo.

Realizado el estudio de envolvente temporal de amplitud y espectro frecuencial en diversas frecuencias, con distintas vocales que modifican los formantes y teniendo en cuenta todo lo anterior llegamos a las siguiente conclusiones sobre los armónicos y por lo tanto tendríamos esta variable de análisis para realizar nuestras interpretaciones:

El sonido fundamental nos determina la sensación de altura

Los armónicos correspondientes a la potencia de base dos- 2,4,8...-, reforzaran la sensación de altura del sonido fundamental

Los armónicos correspondientes a la potencia de base dos y que además guarden relación con el tres -3,6,12,...-; aportaran sensación de nasalidad

Los armónicos 5 y 10 nos darán la sensación de color redondo, profundo, cálido.

Los armónicos 7,11,13 y 15 son disonantes y darán sensación de carácter áspero.

Cuantos más armónicos, más brillante o claro será un sonido.

CONCLUSIONES

Con todo lo desarrollado habremos dado por finalizado el cumplimiento de nuestros objetivos habiendo comprendido las primeras herramientas tecnológicas empleadas para la realización de grabaciones y reproducciones de audio, habiéndonos centrado en el caso particular de los cantantes de ópera, habiendo realizado en la práctica un análisis tecnológico/experimental de las características de las grabaciones actuales y las grabaciones de fonógrafo y sobretodo, permitirnos ser más críticos a la hora de escuchar este tipo de grabaciones antiguas y sobre todo sus restauraciones.

Como vías de ampliación sobre este trabajo de investigación podrían encontrarse: la restauración de grabaciones antiguas teniendo en cuenta estas peculiaridades y hacerlo con un pensamiento musical-estético, estudiar nuevos simuladores de sonido de fonógrafo que incorporaran mejoras para las voces líricas -para la creación de nuevas tendencias-, realizar un estudio más exhaustivo sobre la voz grabada actual y mejorar las condiciones de grabación

debido a que las tendencias actuales de los estudios la voz sobresale muy por encima del resto de instrumentos, revisar en estos casos los tipos de saturaciones, implementar un tipo de tecnología con el que se pueda variar los armónicos del cantante de ópera de un modo musical y no con las tendencias comerciales. Con todo ello se encuentra la finalidad inmediata de interpretar repertorio operístico de finales del siglo XIX hasta siglo XX teniendo en cuenta la estética del periodo por medio de documentación escrita y grabada siendo ésta considerada en capítulo dedicado a él.

BIBLIOGRAFÍA

Alier, R. &Estany, A. (2001). *Guia universal de la ópera (III). Discografía esencial*. Barcelona: Ma non troppo.

Batta, B. (2009).*Ópera. Compositores. Obras. Intérpretes.* Barcelona: H.F. Ullmann

Batten,J. (1956). *The Story of Sound Recording- Being the Memoirs of Joe Baten*. Londres: Recording Manager.

Benko, G. (1999). *El incomparable Josef Hofmann*. En Benko,G. *Internacional Piano Quaterly, vol.2, num.7.* Polonia: Abe Ips.

Busoni, F. (1935). *Letters to his Wife*. Londres: World.

Burkholder, J.P. & Grout, D.P. Palisca, C.V. (2011). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Música

Day, T. (2002). *Un siglo de música grabada*. Madrid: Alianza Editorial

Chion, M. (1999). El sonido. Música, cine, literatura… .Barcelona: Paidós

Fuller, S. & Whitesell, L. (1889). *The Musical Times, vol.30, núm. 558*. Londres: Manliness in Music.

Graveley, C. A. (1997). *The Orchestra on Record 1896-1926.* En *An Encyclopedia os Orchestral Recordings Made by the Acoustical Process*. Londres:Westport Connecticut.

Harvith, J. (1987). *Edison, Musicians, and the Phonograph: A century in Retrospect*. Londres: Connecticut.

Jerrold Northrop Moore, K. N. (1976). *A voice in Time: The Gramophone of Fred Gaisberg 1873-1951*. Londres, Hamilton.

Martín. J.M. (1990). *El Libro de la Ópera Grabada.* Madrid: Alianza Editorial.

Michels, U. (2009). ATLAS DE LA MÚSICA,2.Madrid: Alianza Atlas

Moran, W. M. "El legado grabado de Enrico Caruso". *En* Caruso, E. (Portland), *My Father and my Family de Enrico Caruso, hijo y Andrew Farkas*. Oregón: Portland.

Nectoux, J. M. (1979). *Gabriel Fauré Discographie*. París: Avant-propos.

Orenstein, A. (1975). *Ravel: Man and Musician*. Nueva York: Columbia.

Steane, J. B.(1974). *The Grand Tradition: Seventy years of singing on record. London: Duckworth.*

NOELIA CASTILLO PÉREZ

Natural de Palma de Mallorca y descendiente de Jérica -Castellón-, estudia grado medio de piano en el Conservatorio Profesional de Música *Salvador Seguí* de Segorbe (Castellón). Estudia grado medio en la especialidad de canto lírico en el Conservatorio Profesional de Música de Valencia y amplía su formación vocal técnica e interpretativa de mano de otros maestros y profesionales del canto y repertorio vocal como: Eughenia Dundekova, Ana Luisa Chova, David Menéndez, Robert Expert, entre otros. Finaliza interpretación de canto lírico en el Conservatorio Superior de Música *Joaquín Rodrigo* de Valencia con la profesora Charo Vallés el pasado junio de 2016.

Unida paralelamente a sus estudios de Grado en Ingeniería de Tecnologías y Servicios de Telecomunicación en la especialidad de Imagen y Sonido en la UPV se define como una persona fresca, innovadora y sobretodo creativa.

Imparte docencia de Canto, Coro de Voces Blancas y/o Piano en: Ateneu Musical *Vicent Vera* de Sueca -Valencia-, Unión Musical y Cultural de Altura -Castellón- y Unión Musical Porteña de Puerto de Sagunto -Valencia-.

Su desarrollo como solista lírica ha sido destacado por interpretar diversos roles de ópera y zarzuela y recitales de diferentes épocas, estilos y compositores. En otros géneros musicales ha interpretado: “Fantasía Española” repleta de copla, Recitales con instrumentos electrónicos “Theremin: Historia, Música y Tecnología” de la Universidad Politécnica de Valencia, Soprano solista en el Palau de Les Arts: *The Beatles, el Concierto* con la productora M.A.S.

Estrena el pasado diciembre de 2016 en Palau de Les Arts con el Proyecto Educativo *SoundCool* la ópera *La Mare dels Peixos* -Roger Dannenberg y Jorge Sastre- en el que interpreta a Rosella y ejerce además como docente residente de coros.

Colabora con la *Coral Catedralicia* de Valencia y ha actuado en Palau de Les Arts, Palau de la Música de Valencia, Auditorio de Castellón, Teatro Principal de Castellón, entre otros. Próximamente tiene previsto colaboraciones a nivel europeo.

APROXIMACIÓN DEL *FINGERSTYLE* A LA GUITARRA CLÁSICA.
Algunos autores representativos.

Por Ana ReigJiménez

A la memoria de Roland Dyens, fallecido en octubre de 2016.

Resumen

El *fingerstyle* es una forma de tocar la guitarra basada en la utilización de técnicas muy concretas –como *tapping*, *slaps*, percusión en las distintas partes del instrumento, etc.- con fines tímbricos que además otorgan la posibilidad de tocar piezas o fragmentos musicales que de otra forma resultaría imposible. Es un estilo cultivado fundamentalmente en la guitarra acústica, pero en las últimas décadas han ido surgiendo compositores de guitarra clásica que se han visto influenciados por él. En el presente escrito se muestran ejemplos concretos de influencias mutuas, en lo relativo a mecanismos y realización técnica. Se han escogido tres autores de guitarra clásica, Roland Dyens, Andrew York y Diego Barber -cada uno con una obra representativa-, que poseen rasgos de ambos estilos, y se han analizado y sacado a luz qué elementos son similares entre ambos. También se ha procedido a grabar algunas de las obras como apoyo visual y sonoro. Por otro lado, se pretende dar a conocer el *fingerstyle*, mostrar técnicas modernas para guitarra, promover la ampliación de repertorio, la consideración del *fingerstyle* como estilo, el acercamiento entre la música *popular* y la música *culta occidental* y promover la mezcla e integración de distintas influencias musicales.

Palabras clave: *fingerstyle*, integración, técnica, el sonido, autenticidad

Resum

El *fingerstyle* és una forma de tocar la guitarra basada en la utilització de tècniques molt concretes –com *tapping*, *slaps*, percussió en les distintes parts de l'instrument, etc. –amb fins tímbrics que a més atorguen la possibilitat de tocar peces o fragments musicals que d'una

altra manera resultaria impossible. És un estil fonamentalment cultivat a la guitarra acústica, però en les últimes dècades han anat sorgint compositors de guitarra clàssica que s'han vist influenciats per ell. En el present escrit es mostren exemples concrets d'influències mútues, quant a mecanismes i realització tècnica. S'han triat tres autors de guitarra clàssica, Roland Dyens, Andrew York, i Diego Barber –cadascun d'ells amb una obra representativa-, que posseïxen trets d'ambdós. També s'ha procedit a gravar algunes de les obres com a suport visual i sonor. D'altra banda, es pretén donar a conéixer el *fingerstyle*, mostrar tècniques modernes per a guitarra, promoure l'ampliació de repertori, la consideració del fingerstyle com a estil, l'acostament entre la música «popular» y la música «culta occidental» i promoure la mescla i integració de distintes influències musicals.

Paraules clau: *fingerstyle*, integració, tècnica, el so, autenticitat

Abstract

The *fingerstyle* is a way of playing the guitar based on the use of very specific techniques -such as *tapping*, *slaps*, percussion in different parts of the instrument, etc.- for timbral purposes that also give the possibility of playing pieces or musical fragments that otherwise would be impossible. It is a style mainly cultivated in the acoustic guitar, but in the last decades classical guitar composers that have been influenced by it have been appearing. This paper presents concrete examples of mutual influences, in terms of mechanisms and technical realization. Three classical guitarists, Roland Dyens, Andrew York and Diego Barber –each one with a representative work-, that have traits of both styles, have been chosen, and have been analyzed and it has been pointed what elements are similar between both. Some of the musical pieces have also been recorded as visual and sound support. On the other hand, it aims to reveal the origin of *fingerstyle*, to show modern techniques for guitar, to promote repertoire enlargement, the consideration of *fingerstyle* as a style, the approach between «popular music» and «western cultured» music and promote mixing and integration of different musical influences.

Keywords: *fingerstyle*, integration, technique, the sound, authenticity

1. Qué es el *fingerstyle*

El término *fingerstyle* es algo confuso y poco preciso. En principio, no hace referencia a un género musical o estilo, ni a una forma, sino a una manera de tocar. La Asociación de Guitarra *Fingerstyle* de Toronto (TFGA) define desde un punto de vista técnico el *fingerstyle* como:

> el uso independiente de cada uno de los dedos de la mano derecha con el fin de tocar múltiples partes de una pieza musical que normalmente tocarían los distintos miembros de un grupo. Bajo, acompañamiento armónico, melodía y percusión, pueden ser tocados simultáneamente cuando se toca fingerstyle (Stang y Purse, 2014: 60).

Desde los años 70 el concepto de *fingerstyle* se ha ido ampliando enormemente y actualmente abarca técnicas muy complejas, tanto de mano derecha como de mano izquierda, que mezclan desde *fingerpicking* hasta *tapping* o «Guitarra Percusiva» (término traducido del inglés *Percussive Guitar*). Estas técnicas se explicarán posteriormente.

1.1 Origen del *fingerpicking*

El *fingerpicking* o *thumbpicking de Kentucky* se desarrolló en relación al Piedmont blues, estilo surgido en la década de 1920 caracterizado por la forma de tocar de la guitarra que empleaba un bajo alternado junto con una melodía en las cuerdas agudas. El resultado es una música semejante al ragtime en el piano. Nace en torno a dos figuras importantes: Alice DeArmond Jones (1863-1945) y Arnold Shultz (1886-1931). Según William E. Lightfoot tiene seis características fundamentales:

1) Una línea de bajo que va alternando entre fundamental y quinta (el efecto «*boom*») y que se acentúa pulsando con una *thumbpick* (púa de pulgar) –en un compás de 4/4 se marcan los tiempos 1 y 3, como en el jazz- (Figura 1).

2) El constante, ligero y amortiguado acompañamiento armónico que sigue a contratiempo (efecto «*choke*»).

3) Una línea melódica ligera, alegre y sincopada.

4) La amortiguación del bajo y del «*choke*» realizada colocando el dorso de la mano derecha encima del puente (*muted strings* o *pizzicato*, Fig. 2).

5) Un repertorio de *licks* regionales y figuras ornamentadas.

6) La capacidad de adaptación de sus técnicas a un amplio rango de géneros musicales. El efecto de conjunto es de una música completa, con ritmo armonía, melodía y una línea de bajo; como si de varios instrumentos se tratase.

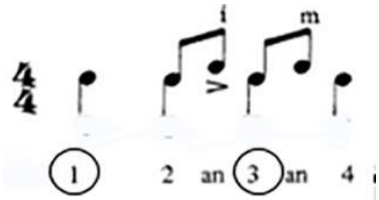


Figura 1. Ejemplo de un esquema rítmico de thumbpicking. Se destacan los tiempos 1 y 3. Cabe señalar además la ligera acentuación práctica (no escrita) del inicio de la melodía, que se anticipa al tercer tiempo (Snyder, 1987: 28).

Fig. 2. *Muted Strings* (O'Dorn, 2010: 18).

El estilo se perfeccionó a través de la figura de Merle Travis, por quien llegaría a llamarse *Travis picking* (Fig.3), del que cabe decir, como peculiaridad, que tan solo utilizaba el dedo índice para realizar la melodía. Posteriormente Chet Atkins –uno de los creadores del *Nashville Sound*-, popularizaría aún más el estilo, lo fusionaría con diversos géneros musicales y asemejaría su técnica –ya con la utilización de todos los dedos de la mano derecha- a la de la Guitarra Clásica.

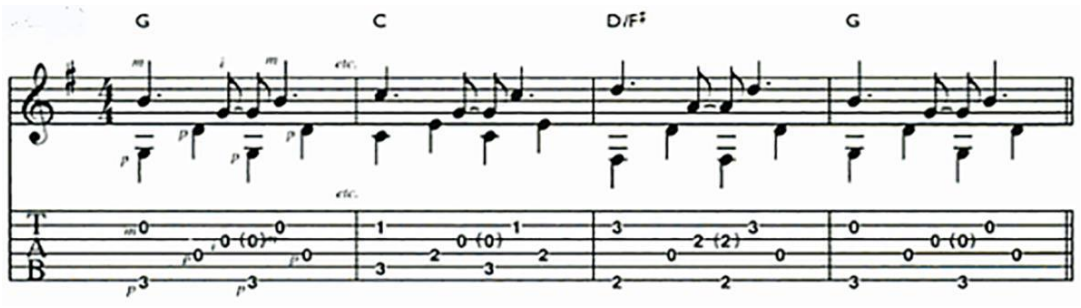


Fig. 3. Patrón sencillo de *Travis picking* (Manzi, 2000:29).

A partir de entonces, el *fingerpicking* se ha ido fusionado y exportando a otros estilos musicales, dando lugar a nuevas vertientes de *fingerstyle*. Dos ejemplos claros de ello son Michael Hedges y Preston Reed, pioneros en el estilo de «Guitarra Percusiva». En las décadas de los 80 y los 90, ambos desarrollaron un tipo de música y unas técnicas muy particulares que han supuesto un punto de inflexión en el *fingerstyle* y que han tenido su eco en multitud de guitarristas. Cabe señalar que aunque ambos se decantaron por la guitarra acústica, realizaron también estudios de guitarra clásica, por lo que sus exploraciones con el instrumento han sido ya a raíz del conocimiento previo del mismo y de su técnica, además de influir en ellas otras experiencias musicales obtenidas con el jazz u otros géneros. Un ejemplo claro de influecia «clásica» dentro de la música de Hedges es el desarrollo sistemático de Steve Reich, presente en su *Música para 18 músicos*, que inspiró una de las obras más famosas del guitarrista: *Aerial Boundaries* (Fig. 4).

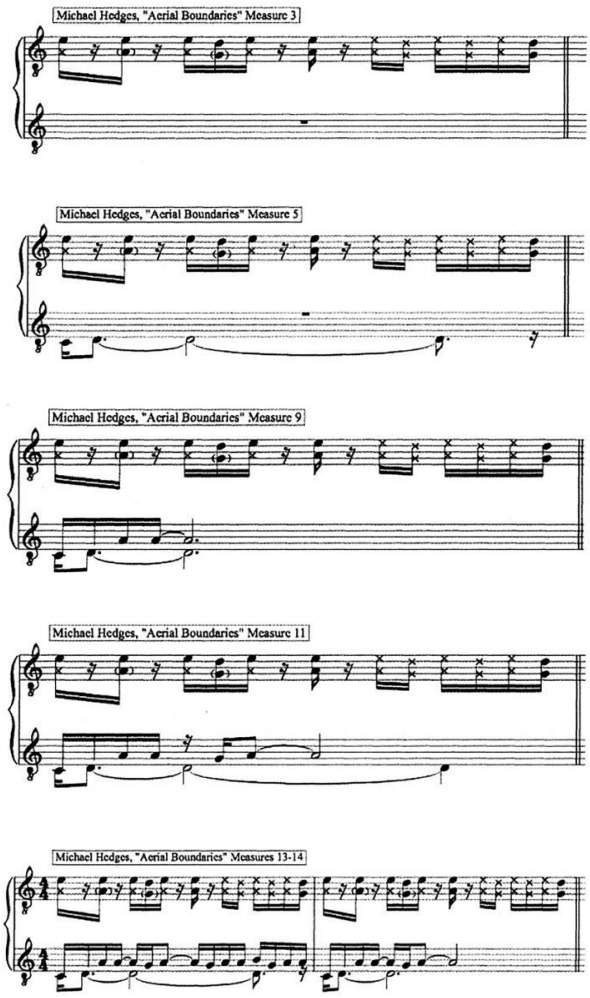


Fig. 4. Fragmentos de la obra Aerial Boundaries de Michael Hedges: ejemplo de transformación de un motivo. La obra empieza con un motivo repetitivo de quintas que ocupa dos compases y que se va escuchando a lo largo de la pieza. En el tercer compás hay un pequeño cambio -la segunda voz baja al séptimo grado- en las quintas paralelas, que establece la tonalidad inicial de La menor. En el compás 5 vuelve a haber una variación y entra una voz inferior, que mueve la armonía a un acorde D9. En el compás 11 de la siguiente variación se hace un pequeño desarrollo de la voz grave, manteniendo intactas las de arriba. Finalmente, tras todos estos cambios, el resultado es la aparición en el compás 13 de la idea melódica dominante de la pieza (Raitt, 2014: 36).

Otro ejemplo es la importancia del color en su música, atención que recuerda a la idea de *Klangfarbenmelodie* de Shönberg, en la que «la instrumentación de la pieza es tan importante como lo es la armonía y el ritmo y tiene su propia estructura funcional». Por ello, en muchas piezas de Hedges no encontramos líneas melódicas claras, pero sí una amplia variedad de posibilidades tímbricas de la guitarra, que constituyen la principal idea de la composición. Prueba de ello son sus piezas *Ritual Dance* y *Rickovers Dream*.

Tanto él como Reed destacan por la ampliación de la tesitura normal de la guitarra con el uso de afinaciones alternativas ideadas para cada pieza, adaptando el instrumento a la música y no al revés –. Además destacan por el uso de técnicas poco convencionales como el *tapping*, la percusión en la caja o el *slap* –posteriormente explicadas- que les permiten realizar pasajes que de otra manera serían imposibles y explorar las posibilidades tímbricas del instrumento.

2. Similitudes técnicas entre el *fingerstyle* y la guitarra clásica

Existen gran variedad de técnicas similares entre el *fingerstyle* y el estilo «clásico», más allá del desarrollo independiente de los dedos de la mano derecha. A continuación se muestran algunas técnicas compartidas entre ambos estilos:

❖ *Pizzicato* y *Slap*

Se busca un sonido corto y percutido. En guitarra su uso es muy común y en el ámbito popular se le suele conocer como *palm mute* (anteriormente nombrado). Además del *pizzicato* normal, se encuentra muy extendido también el *pizzicato Bartók*, que acentúa aún más el aspecto percusivo, a veces, casi perdiéndose la nota en sí. Podemos encontrar un ejemplo de esta técnica en el final del *Fuoco*, tercer movimiento de la *Libra Sonatine* de Roland Dyens (Fig.5). Al *pizzicato Bártok* , en el ámbito jazzístico o popular, se le conoce también como *pop* y suele estar combinado (normalmente haciendo la octava) con la técnica de *slap* (proveniente inicialmente del bajo), que produce el mismo efecto sonoro pero con mayor intensidad y se realiza golpeando la cuerda con el lateral de la primera falange del dedo pulgar. Puesto que el *slap* es un golpe más fuerte, en combinación, se emplea antes que el pop (siendo la combinación *slap-pop*). La técnica del *slap* se utiliza también para más de una cuerda y, si se realiza en uno de los nodos donde se crean armónicos (normalmente trastes XII, VII o V), pasa a llamarse *slap harmonics*, una técnica muy extendida en el *fingerstyle*.

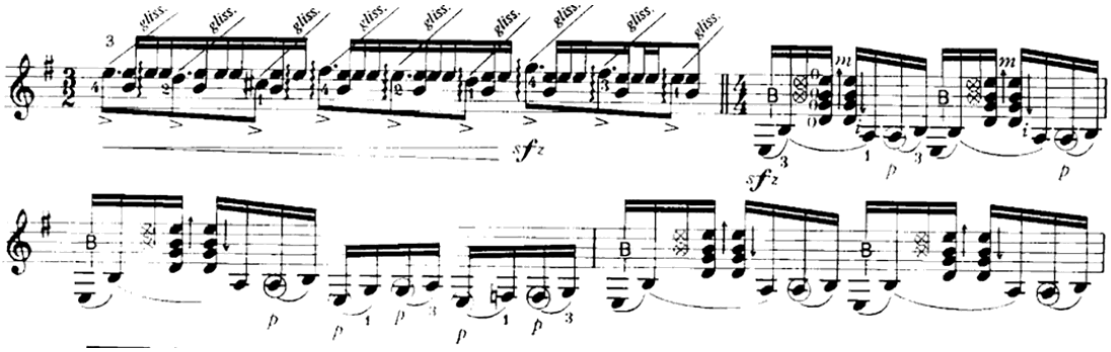


Fig. 5. Ejemplo de *pizzicato* Bartók en el *Fuoco* de la *Libra Sonatine* de Roland Dyens. Dicho *pizzicato* está anotado con una B y al final de la partitura cita la siguiente aclaración: «levantar la cuerda con los dedos pulgar e índice y hacerla golpear» (Dyens, 1986).

❖ *Tapping*

El *tapping* de mano izquierda no es más que la realización de ligados (sueltos o en grupo, ascendentes o descendentes) sin la utilización de la mano derecha, realizando mayor o menor presión en función del efecto sonoro que se desea buscar, más o menos percutido. Un ejemplo de ello en la guitarra clásica puede ser la Variación nº IX de la obra *Variaciones sobre un tema de Sor* de Miguel Llobet. Toda la variación se realiza con ligados de mano izquierda,

pero sin efecto percutido. Cabe añadir que la técnica de ligados de mano izquierda sola ya se había introducido en la guitarra clásica mucho antes. Mateo Carcassi habla de ella en su libro *Méthode complète pour la guitarre*, op. 59 (1825). Pero, por lo menos, ya existía en 1799, año en que Fernando Ferandiere empleó exclusivamente técnicas de mano izquierda en su obra *Thema: con diez Variaciones para Guit.a / música característica y propia de este ynstrumento*. En ella no solo emplea escalas, sino también acordes de tres y hasta cuatro notas exclusivamente con la mano izquierda (Josel y Tsao, 2014: 137).

El *tapping* de mano derecha se realiza de la misma forma, con independencia de la mano izquierda, pero es muy común su uso combinado, ya que permite realizar ligados de notas que se encuentran muy alejadas en el diapasón. La técnica del *tapping* (a dos manos) en sí no es algo novedoso, aunque su historia en algunos aspectos resulta un tanto incierta, ya que hay escasa información acerca de todo su desarrollo. Sin embargo, se cree que su origen data del s. XIX, ya que el virtuoso violinista Nicoló Paganini usaba una técnica similar para su *pizzicato* que empleaba ambas manos, lo que le permitía añadir líneas de contrapunto a su música. Dicha técnica de ligados con la mano derecha la trasladó por primera vez a instrumentos con trastes en la década de los 50 del s. XX el guitarrista Jimmy Webster –de quien destaca el libro *Ilustrated Touch System for Electric and Amplified Spanish Guitar* (1952)-. Posteriormente Emmett Chapman inventaría un instrumento con trastes y diez cuerdas (el *Chapman Stick*) que se tocaría con *tapping* a dos manos, de forma similar a un instrumento de tecla. En la década de los 80 Van Halen popularizó la técnica para guitarra eléctrica a raíz de su maestría llevándola a cabo en *Eruption*, pero como se puede ver, la técnica es anterior (Raitt, 2014: 16-17). El *fingerstyle* la emplea como recurso, con fines tímbricos o como solución a pasajes que de otra forma sería imposible realizar, pero no necesariamente se basa específicamente en ella –aunque existen también piezas construidas a partir de esta técnica, como podría ser *Drifting*, de Andy Mckee[1]-. Del mismo modo, aparece en diversas obras para guitarra clásica a partir de la segunda mitad del siglo XX, como pueden ser la *Sequenza XI* de Luciano Berio (1987-88) (Fig,6), *La Espiral Eterna* de Leo Brouwer (1970) (Fig.7), el II Movimiento de *Las seis Cuerdas* de Álvaro Company (1963) o *Foxfire Eins* de Helmut Oehring (1993). El principal «inconveniente» de esta técnica quizá sería su limitación dinámica (Josel y Tsao, 2014: 138-139).

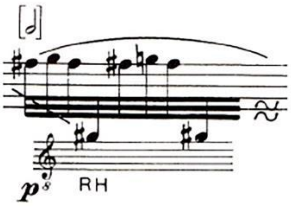


Fig. 6. *Tapping* de la *Sequenza XI* de L. Berio, p. 4 sistema 2 (Lunn, 2010:26-28).

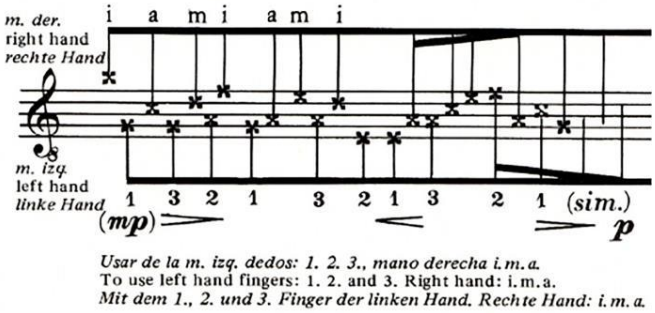


Fig. 7. *Tapping* de mano derecha de *La Espiral Eterna* de Leo Brouwer, p. 8 sistema 1 (Lunn, 2010: 26-28).

[1] Se puede observar una interpretación de la pieza en uno de los videos realizados para el trabajo: https://www.youtube.com/watch?v=VgoTfVFiHKc

Existe otra forma de *tapping* llamada *battuto tapping* [2] que consiste en realizar esta técnica pero haciendo uso de una púa o plectro o las uñas con el fin de obtener suaves bi-tonos (Josel y Tsao, 2014: 152-154).

❖ Bi-tonos

Cuando una cuerda vibra después de la realización de un ligado ascendente -al golpear la cuerda después en el traste apropiado-, se producen dos notas, una procedente de la vibración de la sección de la cuerda que va desde el dedo hasta el puente, y la otra de la que va desde la cejilla hasta la nota colocada. Este bi-tono producido también ha sido llamado *pizzicato* de mano izquierda en la literatura (Scheinder, 1985: 126). Podría decirse que son consecuencia del *tapping* de mano izquierda. Se pueden encontrar bi-tonos dentro de la literatura para guitarra clásica, por ejemplo, en *Start Now*, dentro de los *11 Etudes* de Benjamin Verdery (Fig. 8).

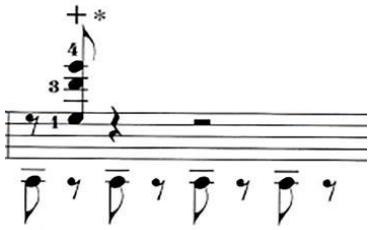


Fig. 8. Bi-tonos en *Start Now*, de los *11 Etudes* de Benjamin Verdery, compás 2 (Lunn, 2010: 20-21).

❖ *Tambora*

Emula el golpe de un tambor al mismo tiempo que permite sonar la armonía. La primera referencia que se tiene al respecto es de la *Escuela de Guitarra* de Dionisio Aguado:

> La tambora consiste en herir las cuerdas de un acorde cerca del puente con el dedo largo estendido, y aún mejor con el pulgar, dando en este caso un movimiento de media vuelta á la mano, para que caiga de plano sobre la cuerda (Aguado, 1825: 48).

Actualmente se utiliza de la misma manera, sobre todo con la base de la palma de la mano derecha, más cercana al pulgar. El tono o la afinación varían en función de la distancia al puente a la que se realice dicha técnica (Lunn, 2010: 34-38). Se pueden encontrar tambora en la guitarra clásica, por ejemplo, en la *Sonata* de Alberto Ginastera en *Eloge de Leo Brouwer* de Roland Dyens.

❖ Armónicos

Son sonidos pertenecientes a la serie armónica de una fundamental, resultados de la vibración fraccionada de un cuerpo, en este caso, una cuerda. Se obtienen colocando levemente el dedo sobre un nodo (un punto donde la cuerda no vibra). François-Auguste Gevaert menciona su uso en la cítara griega y parece que en la cítara china su utilización es incluso anterior. Tomás Vicente Tosca explica su uso en la tromba marina para obtener un sonido «semejante al del clarín». Dionisio Aguado ya habla de esta técnica aplicada a la guitarra en su *Escuela* de 1825 y los divide en tres categorías según su modo de ejecución. Se dividen por tanto en naturales, octavados y compuestos o «tipo violín». Los primeros se obtienen colocando el dedo sobre

[2] La palabra *battuto* hace referencia a una técnica proveniente del violín consistente en percutir las cuerdas con la parte de madera del arco.

los puntos nodales básicos (trastes XII, IX, VII, V, etc.); los octavados y los compuestos son considerados «armónicos artificiales» (parten de una cuerda pisada en un traste) y su única diferencia radica en la altura del sonido obtenido, siendo octavados si el sonidos es una octava más aguda que la nota pisada y siendo compuestos si el intervalo obtenido es mayor que la octava. Si los armónicos compuestos se realizan con dedos de la misma mano (en ocasiones se utiliza el pulgar de la mano izquierda para pisar armónicamente) es cuando se habla de armónicos «tipo violín» (Jimeno, 2011).

En el *fingerstyle* se emplea muy frecuentemente una técnica de armónicos llamada *slap harmonics*, citada anteriormente, que se usa percutiendo las cuerdas en los puntos nodales básicos. Algunos ejemplos de utilización de esta técnica en la guitarra clásica son *Starry Night on the Beach* y *Jumping Cholla* de *A Wishper in the Desert* de Brad Richter (Fig. 9).

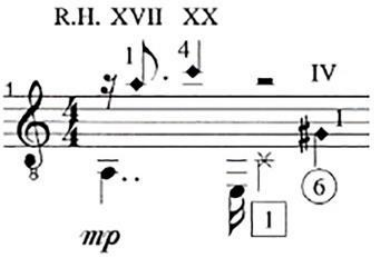


Fig. 9. Ejemplo de armónicos con slap en *Jumping Cholla* de *A Wishper in the Desert* de Brad Richter, compás 1 (Lunn, 2010: 31).

Otra técnica de armónicas muy usada en el *fingerstyle* y extendida por Chet Atkins son los «armónicos en cascada» o *harp harmonics*, que consiste en la combinación de armónicos y ligados (Fig. 10).

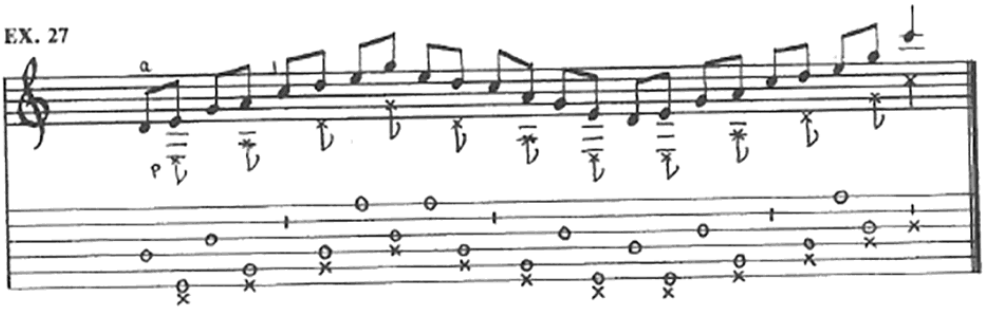


Fig. 10. Ejemplo de armónicos en cascada de Lenny Breau (Breau, 1985: 24).

❖ *Tamburo*

Se trata de cruzar dos cuerdas –pasando una por encima de la otra- con un dedo de la mano izquierda para obtener un sonido similar al de la caja de una batería. Aparece dicha técnica en la *Gran Jota* de Tárrega de 1872. A pesar de que esta técnica no es muy común en la guitarra acústica, el efecto sí lo es, ya que es muy habitual una técnica de sonido similar. Dicha técnica consiste en golpear las cuerdas graves (normalmente 6ª o 5ª) con el dorso del dedo pulgar (parecido al *slap* normal y con un único fin percutivo) (Josel y Tsao, 2014: 164-165).

❖ *Bending*

Proveniente del blues y enormemente extendido en el rock, consiste en bajar o subir una cuerda, estirándola con un dedo de la mano izquierda, con el fin de subir la afinación hasta la nota deseada. Dentro de la guitarra clásica, puede encontrarse en el *Fuoco* de la *Libra Sonatina* de Roland Dyens.

❖ Alzapúa

Consiste en la realización de notas del bajo con la pulsación contraria del pulgar, en sentido ascendente. A pesar de que esta técnica pertenece al flamenco y no específicamente a la guitarra clásica, cabe señalar su extensión hacia la guitarra acústica dentro del *fingerstyle*. Véase, por ejemplo, *Tabula Rasa* de Callum Graham como un ejemplo ilustrativo de lo anterior mencionado.

❖ Percusión en la caja

La primera acción percusiva sobre la caja que se conoce es el golpe, utilizado con maestría por los guitarristas flamencos. Se pueden encontrar ya menciones al golpe en las *Cumbees* del Codíce Saldívar No.4 (1732) de Santiago de Murcia (Fig. 11) (Russell, 2003: 175- 181). En guitarra acústica también se utiliza en ocasiones dicha técnica y por ello es muy común que el instrumento incorpore de por sí un golpeador bajo la boca.

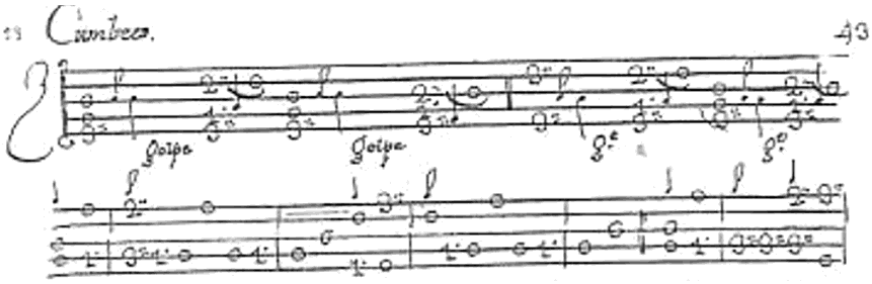


Fig. 11. Ejemplo de golpe en las *Cumbees* de Santiago de Murcia, sistemas 1 y 2 (Josel y Tsao, 2014: 158-163).

Posteriormente al golpe, los guitarristas y compositores han ido añadiendo diversos lugares donde realizar percusión en la caja, creando al final un mapa con distintos timbres (Fig. 12).

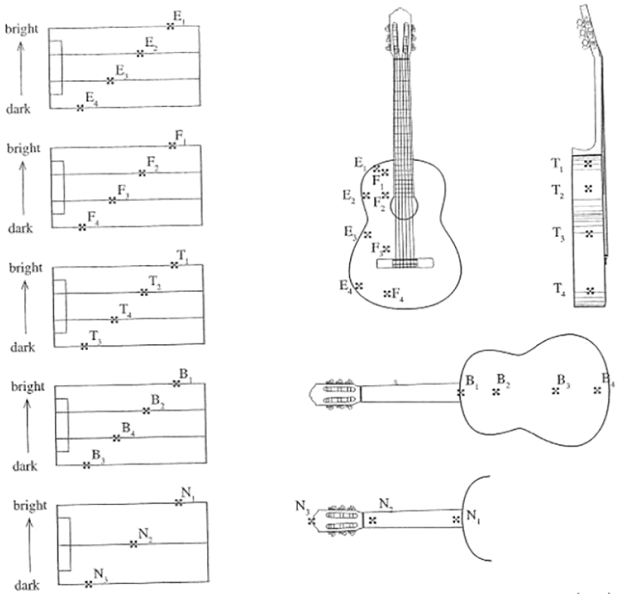


Fig. 12. Mapa percusivo de la guitarra según la localización y la gradación de timbres (Josel y Tsao, 2014: 158-163).

❖ Percusión con las cuerdas

Otra acción muy utilizada es la percusión con las cuerdas, amortiguando su sonido con una de las dos manos (normalmente izquierda), creando distintos ritmos. Se utilizan tanto rasgueos como golpes secos sobre las cuerdas. Otra forma, además, de realizar un sonido percutido, son las «notas fantasma», muy utilizadas en jazz y en el *fingerstyle*, que son notas que no llegan a presionarse del todo con la mano izquierda, por lo que suenan suaves y amortiguadas -a veces carentes prácticamente de afinación- y con un cierto efecto percutido. También cabe destacar la influencia del rasgueo y, en concreto, del rasgueo flamenco -que dispara los dedos- en el

desarrollo reciente del *fingerstyle*, ya que existe una técnica derivada que emplea el disparo de alguno de los dedos de la mano derecha, normalmente el *m* y el *a* juntos, para crear un acompañamiento armónico-percusivo con un efecto de plato de batería.

- ***Slide* y utilización de objetos ajenos al instrumento**

Cabe destacar también la utilización de objetos ajenos a la guitarra con fines percusivos o tímbricos, como la colocación de un clip en el puente para obtener un sonido metálico. En caso de querer asemejar el timbre de la guitarra clásica al del *fingerstyle* sin tener que realizar un cambio de colocación de la muñeca y otras acomodaciones técnicas, Andrew Rhinehart propone en su tesis *Adapting Traditional Kentucky Thumbpicking Repertoire for the Classical Guitar* colocar una pequeña sordina de espuma en el puente que cubra las cuerdas graves (Rhinehart, 2015: 32-36).

3. Autores que mezclan ambos estilos

Hasta los años 70 del siglo XX, la guitarra clásica se había mantenido a cierta distancia del mundo popular y del jazz y no es, en realidad, hasta la década de los 80 en la que empiezan a surgir composiciones que aproximan la música o las influencias populares al instrumento. Compositores como Nikita Koshkin, Francis Kleynjans, Leo Brouwer, Stepan Rak, Toru Takemistu, Roland Dyens y Carlo Domeniconi comienzan a ampliar el repertorio guitarrístico y con él las posibilidades idiomáticas del instrumento (Graham, 2001: 165-185). En este último aspecto, y en relación con su semejanza al *fingerstyle*, cabe destacar a una serie de guitarristas que han realizado importantes aportaciones en las últimas décadas con sus composiciones o/e interpretaciones, como son Roland Dyens, Andrew York, Benjamin Verdery, Muriel Anderson, William Kanengiser, Diego Barber, Evan Hirschelman, Gyan Riley o Jeff Linsky, entre otros.

3.1 Roland Dyens (Turquía, 1955-2016)

Los guitarristas que tienen una experiencia de la música popular y son capaces de conectar ese conocimiento con las técnicas estructuradas de la formación clásica, a menudo incorporan elementos de ambos en sus prácticas musicales. Muchos de los compositores para guitarra de nuestro tiempo incorporan en alguna medida esta mixtura o hibridación de *dos mundos* en sus trabajos. Ejemplos de ello son Leo Brouwer, Dusan Bogdanovic, Marco Pereira o los ya citados Andrew York y Carlo Domeniconi. Roland Dyens es una de las principales figuras de este tipo de tendencia (Vincens, 2009: 10, 17-26).

Influyen mucho en su estilo musical sus experiencias con, el jazz, las canciones populares francesas y el jazz sudamericano –fundamentalmente-, más allá de su formación «clásica». Su música es, por tanto, ecléctica, pero el resultado final es una integración natural y nada forzada de todas estas fuentes. Él enfatiza en que no pretende aunar distintos estilos, sino que disfruta de distintos tipos de música y estos se integran de forma natural en sus composiciones.Su estilo se caracteriza por una sensibilidad especial al sonido y al timbre, el uso de ritmos inusuales, de melodías sincopadas que surgen a menudo del acompañamiento, cambios de timbre, y la incorporación de gran cantidad de técnicas para la guitarra. Dyens, además, utiliza a menudo los *ostinato* para crear una atmósfera que envuelva posteriormente la melodía (normalmente sincopada). Un ejemplo de ello es *Tuhu*, de su *Homenaje a Villa-Lobos*. En todos estos aspectos, puede encontrarse una semejanza entre el estilo de Roland Dyens y el *fingerstyle*, ya que ambos buscan los cambios de color, las melodías sincopadas

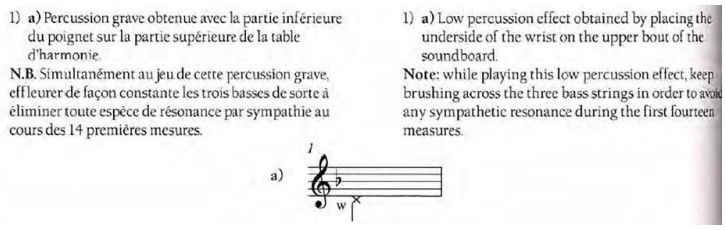
sustentadas por un bajo y/o acompañamiento *ostinato* y usan de muy diversas técnicas con el fin de alcanzar estos resultados musicales. El cuidado del timbre en Roland Dyens también es en parte influencia de la tradición de la música francesa, con compositores, como Debussy, que concebían el timbre como una parte integral del diseño musical. El padre de Dyens, además, era pintor y dice haber aprendido de él el amor hacia los distintos colores. Por ello, Dyens busca nuevas posibilidades tímbricas, creando nuevas técnicas que lo permitan, al igual que el *fingerstyle*.

También es característico en él el uso de la *scordatura*. Dyens sostiene que arreglar es un «arte de sacrificio», de saber qué omitir y qué añadir para hacer la pieza más idiomática para la guitarra. Cuando arregla una pieza, Dyens empieza eligiendo la tonalidad y decidiendo si utilizará *scordatura*. Estas elecciones a menudo se realizan pensando en que la tónica y la dominante queden como notas al aire. Él trata de utilizar los colores de tono de la guitarra para poner de relieve los aspectos más interesantes de la pieza. También añade libremente sus propias ideas a sus arreglos. En el uso de la *scordatura* también es semejante su estilo al *fingerstyle*, que utiliza muy diversas afinaciones en función de las posibilidades técnicas del instrumento, de su facilitación para añadir más voces y del color.

Otro aspecto fundamental en su música es la rítmica, a menudo irregular o que surge de la música popular (elemento nuevamente similar al *fingerstyle*). Dos ejemplos de ello son la *Libra Sonatine* y *Cuba libre*, movimiento de su *Eloge de Leo Brouwer* (Beavers, 2006: 17-27).

Roland Dyens es muy específico con las técnicas que se deben usar para interpretar sus obras y realiza anotaciones muy detalladas para explicarlas (Fig.13). Esto se debe a que sus técnicas tienen fines tímbricos muy concretos, que en ocasiones pueden resultar más importantes que las armonías (Birch, 2005). Muchas de sus composiciones surgen de la improvisación –característica que lo aproxima a la forma de componer de la música popular- y posteriormente las refina. Le gusta crear efectos que parecen imposibles en la guitarra y que se integran de manera natural -no forzada-, por ello, y a raíz de la improvisación, emplea técnicas como el *slap*, el *tapping*, diferentes rasgueos –como el trémolo de «dedillo»-, golpes percusivos en las distintas partes de la guitarra, etc. Además de indicaciones técnicas, Dyens añade muchas notas sobre timbre y dinámica que, a veces, incluso van de nota en nota. Su forma de componer, basada muchas veces en la improvisación –aunque no siempre-, puede ser un poco jazzística, pero el hecho de anotarlo todo con indicaciones es sin duda un rasgo muy «clásico».

Otros aspectos muy cuidados en la técnica de Dyens son la duración de los sonidos y la limpieza de la mano izquierda –evitar ruidos indeseados-. Sin embargo, para él el elemento musical más importante, y en esto se asemeja mucho al jazz y al fingerstyle, es el pulso rítmico, casi a la par con el color. No obstante, también enfatiza mucho en la importancia de la articulación, la acentuación, el fraseo y la forma de arpegiar, cosa que pone en evidencia también su formación *clásica*.


1) a) Percussion grave obtenue avec la partie inférieure du poignet sur la partie supérieure de la table d'harmonie.
N.B. Simultanément au jeu de cette percussion grave, effleurer de façon constante les trois basses de sorte à éliminer toute espèce de résonance par sympathie au cours des 14 premières mesures.

1) a) Low percussion effect obtained by placing the underside of the wrist on the upper bout of the soundboard.
Note: while playing this low percussion effect, keep brushing across the three bass strings in order to avoid any sympathetic resonance during the first fourteen measures.

a) 1 w

Fig. 13. Ejemplo de anotaciones técnicas que añade Roland Dyens en sus partituras. Extraído de la partitura de su arreglo de *A Night in Tunisia* (Dyens, 2004).

A night in Tunisia

Por lo que respecta a la obra escogida en el trabajo, *A Night in Tunisia* (Dizzy Gillespie, 1917-1993), cabe decir que es uno de los estándares de jazz más famosos. Roland Dyens realizó 10 arreglos de estándares de jazz en su álbum *Night and Day* (2003) y recurrió para ello al *Real Book*. Según él, necesitaba que la melodía real estuviera presente en su expresión más sencilla y no quería verse influenciado por las versiones anteriores, de forma que el resultado es fiel a la obra original pero resulta al mismo tiempo muy del estilo de Dyens. En él utiliza gran cantidad de técnicas mencionadas durante este trabajo que lo asemejan al estilo *fingerstyle*. Destaca sobre todo el uso de percusión en la caja, basado en el ritmo de batería de la obra original (Fig. 14 y 15), el uso de *slaps* y de *tapping* (Fig. 16). Dyens disfruta superando los límites del instrumento y sostiene que el guitarrista clásico, por lo general, es poco flexible y le cuesta superar las limitaciones del instrumento y buscar el resultado musical en sí. Su arreglo de *A Night in Tunisia* muestra un poco su capacidad de romper las barreras del instrumento con fines musicales.

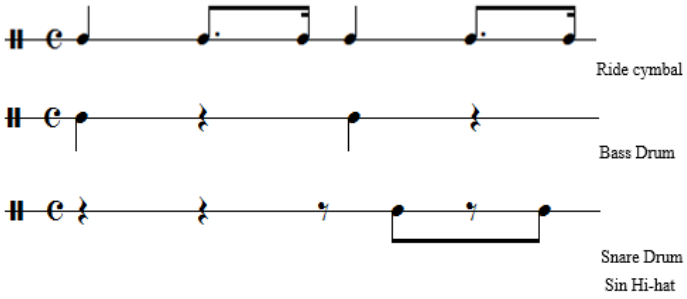
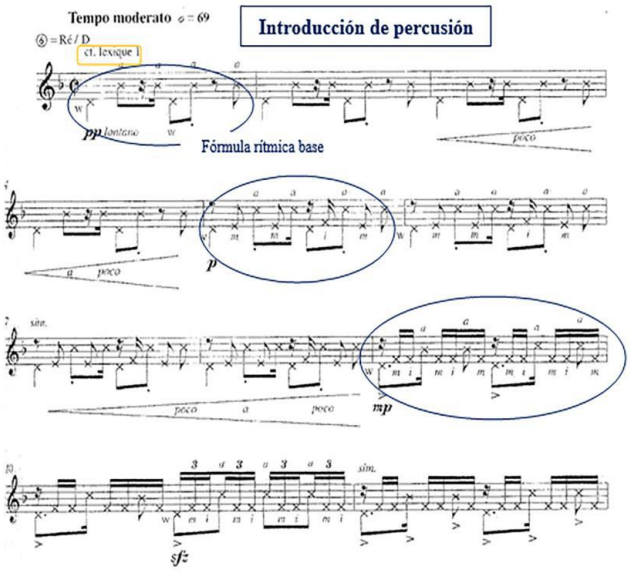


Fig. 14. Ritmo básico de la percusión de la obra original *de A Night in Tunisia*. (Fuente de elaboración propia).



cFig. 15. Fragmento inicial del arreglo de A Night in Tunisia de Roland Dyens extraído del análisis realizado en el trabajo. Dentro de la partitura Dyens escribe *cf. lexique 1*, por lo que hay que buscar el *lexique 1* en las anotaciones que realiza adjuntas a la partitura. En ella pone todo lo que hay que saber para tocar dicho fragmento. En él expone un primer motivo rítmico (compás 1) para mano derecha, al que luego añade mayor complejidad, ya que suma la mano izquierda (c. 5 y 9). Este motivo rítmico se repetirá más adelante durante la obra -en A y cada vez que aparece el tema posteriormente- (Dyens, 2004 en Reig, 2016: 54).

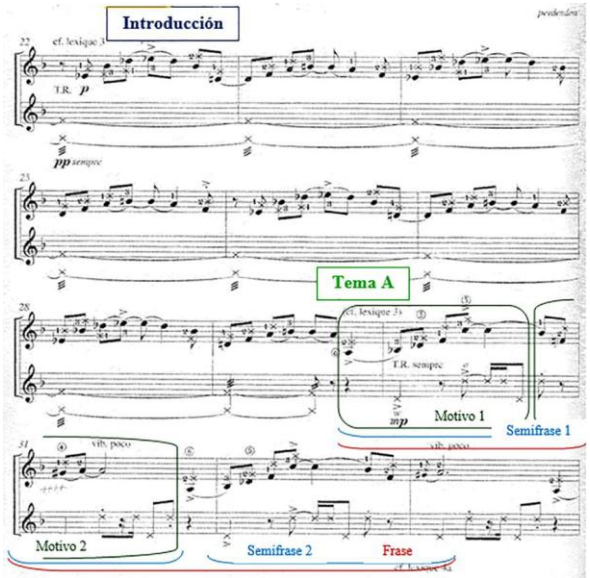


Fig. 16. Fragmento de *tapping* de mano izquierda y percusión en mano derecha. Introducción y parte del Tema A de la obra extraídos del análisis del trabajo. Esta técnica le permite realizar ambas líneas al mismo tiempo.(Dyens, 2004 en Reig, 2016: 54).

3.2 Andrew York (EEUU, 1958)

Se trata de un guitarrista y compositor estadounidense muy versátil que ha creado su propio estilo aunando un conjunto de influencias que han sido naturales en él a lo largo de su vida, como son el folk, el bebop, el *fingerstyle* jazz, el rock, el bluegrass flat picking, el reggae, etc., con su formación clásica. Él mismo asegura que es importante estar abierto a cómo la guitarra puede dar pie a una comunión de estilos. Sus composiciones se mueven entre el estilo de la guitarra clásica y lo popular; en este sentido, destacan sus seminarios para la National Workshop publicados por Workshop Arts/Alfred Publishing titulados *Jazz for Classical Cats*, que pretende acercar el jazz al guitarrista clásico.

La estética a la que pertenece Andrew York es la de una generación de guitarristas americanos que ha crecido con una formación clásica pero que han tenido una serie de experiencias con la música popular y tradicional americana. Hasta la muerte de Andrés Segovia en 1987, los guitarristas no comenzaron a incorporar influencias populares americanas a sus composiciones, dado que, tal y como ellos lo vivieron, no hubieran sido aprobadas. Por lo tanto, a partir de los años 80 y 90 comienza a surgir una generación de guitarristas americanos que rompe con los esquemas puristas fijados anteriormente y se aventura con una nueva forma de componer, más experiencial y auténtica en cuanto a que se fundamenta en las propias raíces de cada individuo. Para ellos, el fin último debe de ser siempre la autenticidad personal, el ser capaz de ajustarse a un sistema de valores que refleje las experiencias personales dentro de una cultura musical, siendo conscientes de que cada músico será único y de que debe encontrar su propia voz. Se trata de mantenerse en un equilibrio entre el purismo y la ausencia de norma, y de ser capaz de aventurarse en busca de un estilo personal (Shelley, 2008: 13-22, 126-131).

Su forma de componer es diversa, en ocasiones graba las ideas musicales que le surjen tocando y en otras escribe directamente en papel. Al igual que otros guitarristas de esta generación, York incorpora a su música diversas técnicas y recursos derivados de la música popular americana, como patrones *fingerpicking*, afinaciones alternativas, sustituciones de acordes propias del jazz, percusión con la guitarra, *riffs* y *licks*, improvisación, etc. Integra todas sus influencias de forma natural en su música y asegura que si la gente no escribe nueva música –porque la música es dinámica y está en constante movimiento-, en el futuro, la guitarra morirá (Crowe, 2007: 11-16). Intenta, en este sentido, que su música esté conectada a sus experiencias y por tanto a la cultura actual en la que vive e insta a los futuros guitarristas a buscar sus propios caminos de expresión. Es por ello que anima a los estudiantes del instrumento a ampliar sus miras y a escuchar a los grandes, también de nuestros tiempos, según él como Michael Hedges, de quien destaca su *Aerial Boundaries*. En relación con esto, cabe señalar algunas colaboraciones que ha realizado con artistas de *fingerstyle*, como Maneli Jamal y Brian Gore.

Sunburst

Sunburst (1986) es quizá la pieza más conocida de Andrew York. El título proviene, según el propio autor, de la influencia californiana, de la luz del sol allí presente, ya que muchos títulos de sus piezas contienen precisamente la palabra sol. Tiene una clara influencia del *fingerstyle* americano, pero dentro del lenguaje de la guitarra clásica. Es auditivamente sencilla y muy rítmica. En este último aspecto, cabe destacar el juego que hace de los acentos y apoyos en la melodía. A diferencia de Roland Dyens, York no anota todo en sus partituras, no lo explica todo al detalle, da cosas por supuestas –que uno conoce cuando está dentro del estilo-, pero sí

indica lo que ve necesario conocer. Por otro lado, cabe destacar los cambios de acentuación en el tema (Fig. 17), clara influencia de la música popular. Al mismo tiempo, otros aspectos derivan de la «música culta occidental», como el juego descendente de voces que realiza en los c. 14-15 (Fig.17).

Pueden encontrase también otros rasgos derivados de esta influencia «popular» o del *fingerstyle* americano dentro de la pieza, como la propia afinación (3Ds, con 1ª y 6ª en Re). Esto conlleva un cambio tímbrico que hace que la guitarra suene más brillante, más semejante al sonido folk y sea más resonante. También conlleva, por ejemplo, facilitaciones técnicas en la parte B. En la sección C, además, realiza una serie de ligados con la mano izquierda -y articulados en un ritmo sincopado por el pulgar de la derecha-que producen acordes tríada -gracias a la afinación empleada-. Este tipo de técnica, un poco percutida -con cierto toque de *tapping*- es una clara influencia del guitarrista de *fingerstyle* Michael Hedges –quien ha influenciado mucho al autor, como el mismo reconoce-. En este fragmento completo de la parte C destaca el juego separado que hace entre agudos y graves, dejando resonar acordes en las cuerdas superiores y manteniendo al mismo tiempo la independencia de los bajos gracias a este patrón de ligados (Fig. 18). Por otro lado, utiliza también arpegios típicos de la guitarra eléctrica y destaca que el carácter principal de la pieza es rítmico y este ritmo es muy a menudo sincopado (como en la parte B), clara influencia de la música popular americana.

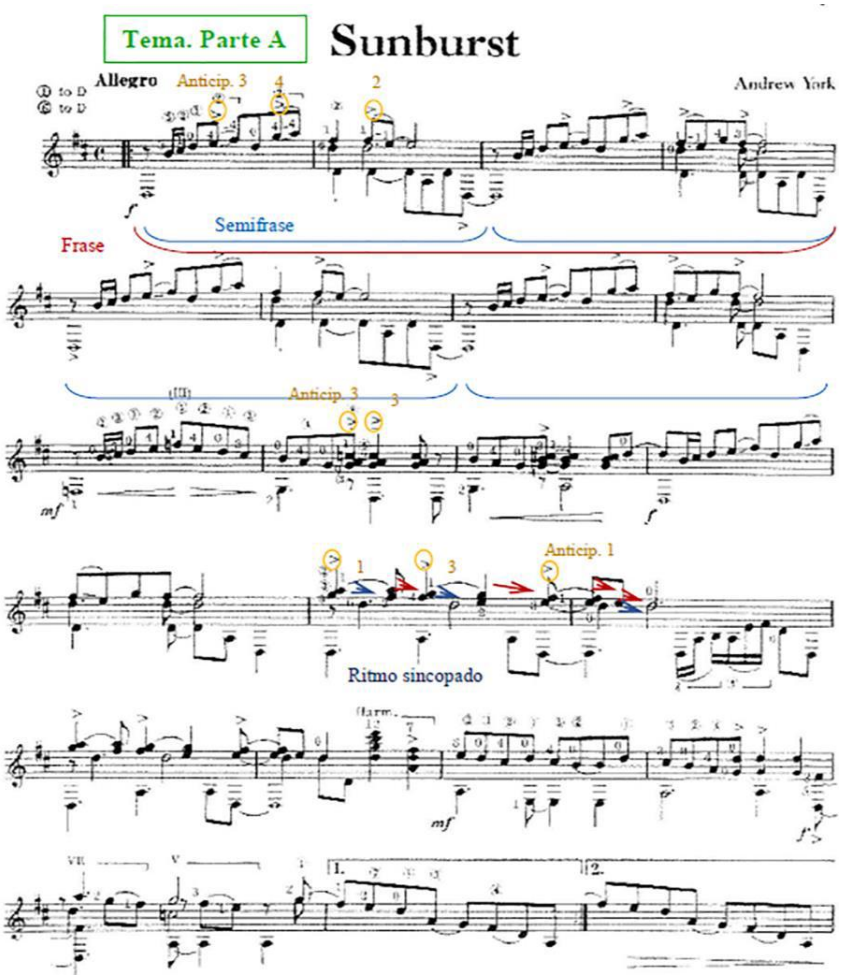


Fig. 17. Tema o parte A de Sunburst de Andrew York. En él podemos observar los cambios de acentuación, el ritmo sincopado y el juego de voces mencionado anteriormente (York 1986 en Reig, 2016: 69).

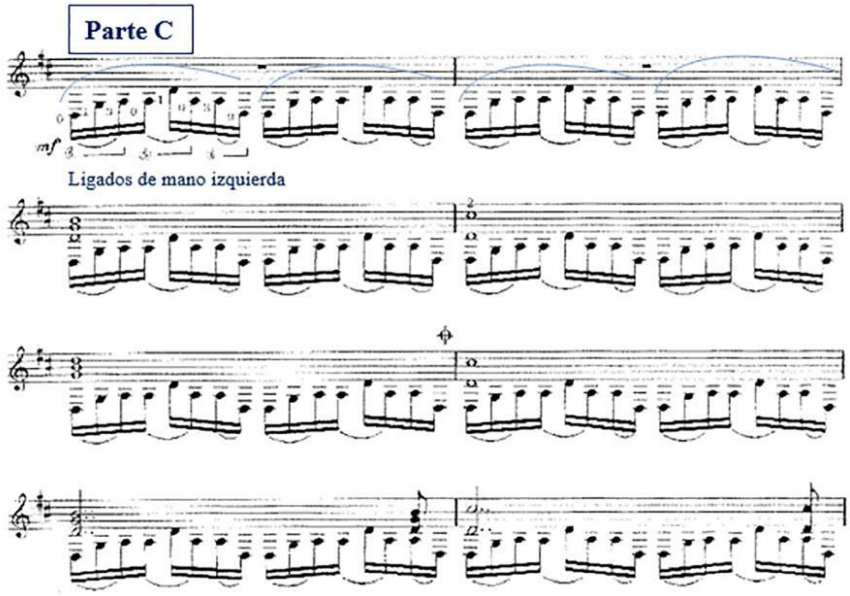


Fig. 18. Fragmento de la parte C de Sunburst. En él se puede apreciar el uso del tapping de la mano izquierda en el bajo mientras se realizan acordes con la mano derecha. (York 1986 en Reig, 2016: 69).

3.3 Diego Barber (España, 1978)

Diego Barber es un guitarrista y compositor joven que ha buscado y logrado compaginar e integrar dos estilos musicales bien distintos, como lo son el jazz y el clásico. Para él ambos tipos de formaciones le han hecho crecer como músico de forma que ha podido desarrollar su propio estilo, que termina siendo más cercano al jazz, aunque con elementos del estilo clásico e incluso del *fingerstyle.* Su música es muy rítmica y dinámica, pero sin dejar de lado la sensibilidad. Destaca en su estilo el uso de distintas técnicas como el *slap*, el *tapping*, el uso de notas fantasma, etc., todo aquello que le permita realizar sus ideas musicales. Su obra *Virgianna* ejemplifica muy bien estos aspectos técnicos.

Para la realización del trabajo el autor tuvo a bien responder una entrevista vía e-mail en la que se le preguntaba acerca de esta mixtura de estilos y cómo repercute en la formación el aunar las experiencias con distintos estilos y géneros musicales.

> […] Yo creo que la presencia de nuevas técnicas salgan de donde salgan y poder aplicarlas a la guitarra clásica hace que seamos básicamente mejores guitarristas, desarrollamos mucho más nuestra técnica al salir de nuestras posiciones standard a la hora de interpretar, al cambiar gestos de mano derecha y mano izquierda, incluso hará que interpretemos mejor aunque en principio no tenga mucho que ver.[…] Sé que para ser un músico hay que beber de todos los estilos; los genios lo hacían, así que nosotros deberíamos estar obligados. […] (Reig, 2016: 39-41).

Virgianna

Se trata de una pieza de su álbum *Calima* (2009) pero, en este caso, para guitarra sola. *Virgianna* destaca principalmente por ser una obra muy rítmica. Su ritmo es cambiante y tiene influencias del jazz, el rock e incluso del funky. Es técnicamente compleja y se asemeja en algunos aspectos al *fingerstyle*, como en el uso del *tapping* de mano izquierda y del *slap*; la utilización de notas fantasma (abundan durante todo el Tema y se marcan cruces como cabeza de las notas) para añadir un toque de percusión y dinamismo; los *vibrato* tipo *bending*, los *glissando* rápidos y repetidos–influencia de la guitarra eléctrica-; e incluso el toque de las cuerdas del clavijero como recurso de percusión.

Dado que la partitura (Fig. 19) –no editada aún en el momento de la realización del trabajo- no es lo suficientemente clarificadora con respecto a las técnicas utilizadas y está escrita a

modo de guía, se ha procedido a utilizar como elemento de apoyo visual el vídeo de Youtube que tiene el propio autor en su canal interpretando la pieza.

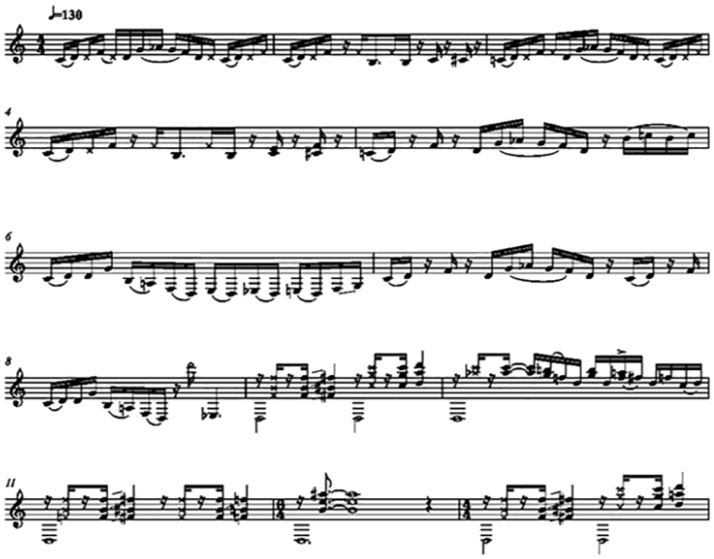


Fig. 19. Fragmento inicial de Virgianna. (Barber, 2009 en Reig, 2016: 74).

Conclusiones

A través del trabajo se puede apreciar que, en muchos aspectos técnicos, el *fingerstyle* es un estilo muy cercano al de la guitarra clásica, ya que proviene en parte de él y comparten gran cantidad de recursos. En este estudio se recoge una riqueza técnica e idiomática que puede aplicarse en cualquiera de los dos estilos según la necesidad mecánica y la finalidad sonora. Por tanto, puede concluirse que ambos pueden enriquecerse mutuamente musicalmente hablando. En este aspecto, cabe resaltar una apreciación de Diego Barber, que afirma que cuantas más fuentes de aprendizaje se tengan mayor será el entendimiento del instrumento y el aprovechamiento que se puede sacar de él, así como la comprensión de la música en general. A lo largo del trabajo se han mostrado suficientes puntos de encuentro como para afirmar que ambos estilos son muy cercanos y se pueden integrar bien. Por otro lado, en cuanto a los objetivos secundarios del trabajo, se puede afirmar que éste ha resultado un medio para dar a conocer el origen del *fingerstyle* y explicar en qué consiste, ya que dentro del ámbito académico no está muy extendido. Se han mostrado, además, técnicas modernas para guitarra provenientes de la música «popular» y presentes dentro del repertorio de la guitarra clásica. Por otro lado, todos los ejemplos de integración de ambos estilos pueden servir para promover la ampliación de repertorio de *fingerstyle* o de guitarra clásica hacia nuevas direcciones, ya que la ampliación técnica permite nuevas formas o medios de expresión. Respecto a la investigación sobre los tres autores escogidos, puede decirse que, en distintas medidas, tanto Dyens, como York, como Barber integran distintos elementos del *fingerstyle* en su forma de componer e interpretar, como la independencia técnica de ambas manos (para realizar *tapping* o percusión con una mano y melodía con la otra, por ejemplo), el uso de *slaps*, la riqueza tímbrica que emplean o el uso que hacen de la afinación. Por otro lado, el presente trabajo demuestra la validez y complejidad del *fingerstyle* como estilo. Cabría considerar, por tanto, la riqueza que puede aportar al estilo de la guitarra clásica, de sobrado y elevado interés como para introducirlo dentro del ámbito académico, al igual que sucede con otros estilos. Respecto al acercamiento entre la música «popular» y la música «culta occidental», su mezcla e integración de las distintas influencias musicales, ambos objetivos quedan cubiertos con los distintos ejemplos presentados. Tanto las obras mencionadas a lo largo del trabajo como las analizadas con mayor profundidad, son de por sí

ejemplos de esta integración. En este sentido, se ha podido observar que los tres músicos escogidos para el trabajo son capaces de enriquecer su carrera musical dentro y fuera de los conservatorios, más allá de la formación académica. Cabe destacar, en este aspecto, la importancia que da la generación de guitarristas americanos, a la que pertenece Andrew York, a la autenticidad personal en la búsqueda de un estilo y sonido propios, sin limitarse a un solo tipo de formación. Esta forma de concebir la música es, en cierta medida, la más acorde a la historia personal y propia de cada músico.

Bibliografía

Aguado, Dionisio (1825): *Escuela de Guitarra*, Fuentenebro.

Barber, Diego (2016). *Virgianna*. (Documento sin edición enviado por correo electrónico).

Beavers, Sean (2006). «Roland Dyens and his musical style», en *Homage in the Solo Guitar Music of Roland Dyens*. (Tesis). Florida State University, 17-27. Recuperado en *Electronic Theses, Treatises and Dissertations.* Paper 1176.

Birch, Michelle (2005). *Jazz Mind in Classical Hands –Roland Dyens and his Style of Arranging and Performing.* (133.788 Research Seminar en línea). [Consultado el 2 Diciembre 2015]. Recuperado de: https://michellebirchclassicalguitar.musicteachershelper.com/resources?download=true &download_li nk=06cab0b643d46d048ed31fa6865329f0

Breau, Lenny. (1985). *Lenny Breau Fingerstyle Jazz*. Mel Bay Publications, 24.

Crowe, Julia (2007). Andrew York (entrevista). *Classical Guitar Magazine*, 292, 11-16.

Dyens, Roland (1986) . Fuoco. En *Libra Sonatine*. Ed. Henry Lemoine, 1986.

(2001). 20 lettres. París, Editions Henry Lemoine.

(2004). «A Night in Tunisia», en *Night and Day*. San Francisco, Guitar Solo Publications, 2004.

Graham, Wade (2001). *A Concise History of the Classic Guitar*. MEL BAY Publications, 165-185.

Jimeno, Julio (2011). Los armónicos en la música para guitarra. (Documento en línea), Herrera, Francisco (ed.): *Enciclopedia de la Guitarra*, guitarra.artepulsado. [Consultado el 15 de febrero de 2016]. Recuperado de: http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/armonicosjulio2011/armonicosjulio2011.html

Josel, Seth F. y Ming Tsao (2014). «Guitar as Percussion», en Nobach, Christiana (ed.): *The Techniques of Guitar Playing,*. Gothenburg: Bärenreiter.

Lightfoot, William E. A (2010). «Regional Musical Style: The Legacy of Arnold Shultz», en Allen, Barbara y Schelereth, Thomas J. (eds.): *Sense Of Place: American Regional* Cultures, University Press of Kentucky.

Lunn, Robert Allan (2010). *Extended Techniques for the Classical Guitar: a Guide for Composers*. (Documento en línea). Ohio University, 26-28. [Consultado el 21/2/16]. Recuperdado de http://www.robertlunncomposer.com/Extended_Techniques_for_the_Guitar.pdf

Manzi, Lou (2000). *Fingerpicking Pattern Encyclopedia*. Alfred Music Publishing, 29.

O'Dorn, Michael (2010). *Getting Into Travis Picking*. Mel Bay Publications, 18.

Raitt, Donovan E (2011). *The music of Michael Hedges and the re-invention of acoustic fingerstyle guitar*. (Tesis en maestría, University of Southern California). UMIT Dissertation Pubishing. 789 East Eisenhower Parkway: ProQuest.

Stang, Aaron y Bill Purse (2014). *Sound Innovations for Guitar, Teacher Edition Book 2: A Revolutionary Guitar Method for Individual or Class Instruction.* Alfred Music Publishing, 36.

Reig Jiménez, Ana (2016). *Aproximación del fingerstyle a la guitarra clásica. Algunos autores representativos*. Valencia: Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo.

Rhinehart, Andrew (2015). *Adapting Traditional Kentucky Thumbpicking Repertoire for Classical Guitar*. Theses and Dissertations—Music, Papper 44. Recuperado de: http://uknowledge.uky.edu/music_etds/44

Ross, Gordon (2003). «The guitar in country music», en Coelho, Victor Anand (ed.): *The Cambridge Companion to the Guitar*, Cambridge University Press.

Russell, Craig H (2003). «Baroque and classical guitar today», en Coelho, Victor Anand (ed.): Cambridge Companion to the Guitar, Cambridge University Press, 175-181.

Schneider, John (1985). *The Contemporary Guitar*, Volumen 128. University of California Press.

Shelley Perlak, Kimberley (2008). *"Finding a Voice"in the American Classical Guitar Vernacular: The Work of Andrew York, Benjamin Verdery, Bryan Johanson, and David Leisner* (Tesis doctoral el línea, The University of Texas at Austin). [Consultado el 2 Diciembre 2015]. Recuperado de: https://www.lib.utexas.edu/etd/d/2008/perlakd24849/perlakd24849.pdf

Snyder, Jerry (1987). *Solo Finger Picking: A Guitar Method*. Alfred Music Publishing, 28.

Vincens, Guilherme Caldeira Loss (2009). *The Arrangements of Roland Dyens and Sérgio Assad: Innovations in Adapting Jazz Standards and Jazz-influenced Popular Works to the Solo Classical Guitar* (tesis doctoral en línea). The University of Arizona. [Consultado el 30 Noviembre 2015]. Recuperado de: http://hdl.handle.net/10150/195065

York, Andrew (1986). Sunburst. San Francisco, Guitar Solo Publications, Recuperado en: classicalguitarplayer.blogspot.com

Filmografía

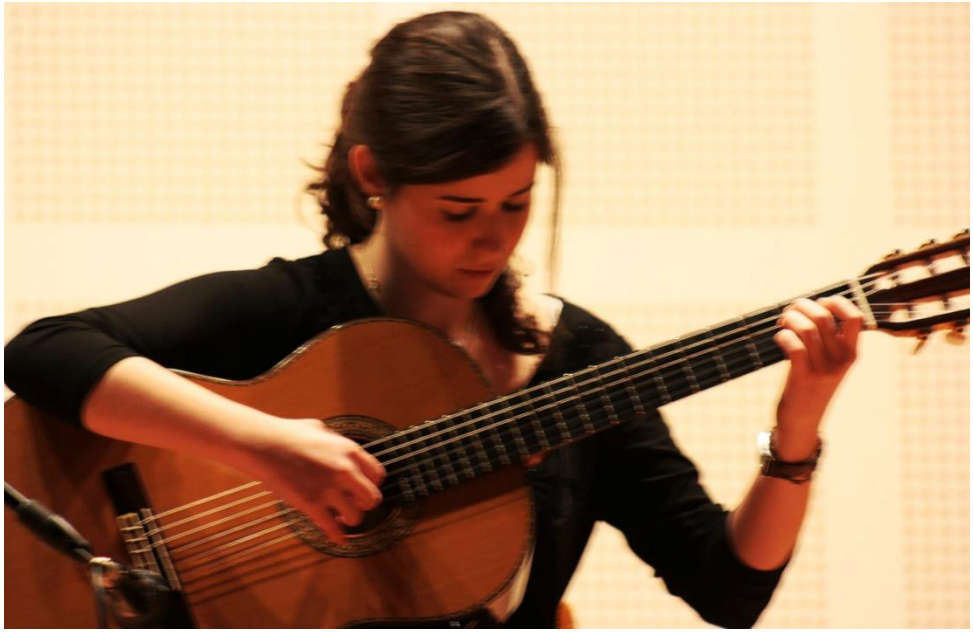
Reig, Ana. (Andy Mckee) *Drifting* [vídeo]. Youtube, 4 de agosto de 2016. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=VgoTfVFiHKc

Ana Reig Jiménez

Graduada en Biología por la Universidad de Valencia. Comienza a estudiar música en el Conservatorio *José Iturbi* de Valencia, en la especialidad de guitarra, con el profesor Enrique Perona. Después de finalizar el grado profesional continúa los estudios de música y guitarra en Conservatorio Superior de Música *Joaquín Rodrigo*, con el profesor Rubén Parejo y, posteriormente, los finaliza con Miquel Pérez Perelló.

Ha asistido a clases magistrales con Flavio Cucchi, Hopkinson Smith, Raphaella Smits, Omid Hejazi Martínez, los hermanos Cuenca, Ricardo Gallén, Àlex Garrobé, David Russell y Leo Brouwer.

Actualmente se dedica a la docencia.



BASES HISTÓRICAS DE LA POLIFONÍA EN EL MUNDO CLÁSICO

Manuel Lafarga [1] y Teresa Cháfer [2]

Resum. El problema de l'eventual existència d'algun tipus de polifonia en el món grecoromà ha rebut molt poca atenció des dels temps de la Camerata Bardi, un tema habitualment ignorat amb el fals argument que la absència de fonts documentals d'aquestes èpoques no permet resoldre la qüestió (*argumentum ex silentio*). L'article presenta i sintetitza la tesi doctoral defensada recentment a la Facultat de Belles Arts de la UPV de València, i revisa l'estat de l'art a la llum de la evidència recopilada i actualitzada en els anys previs al voltant de dispositius instrumentals multifònics i pràctiques corals d'aquests temps. La nostra investigació ha reunit més de 350 fonts instrumentals i centenars de referències a cors, festivals, i altres events amb formacions musicals complexes, junt amb exemples documentats de polifonia tradicional al marge de l'evolució històrica de la música occidental. **Paraules clau**: polifonia, multifonia, cors clàssics, Grècia i Roma

[1] Manuel Lafarga Marqués ha sido profesor de Estética e Historia de la Música en el CSM "Joaquín Rodrigo" de Valencia y anteriormente en el CSM "Oscar Esplà" de Alicante de 1999 a 2016. Doctor en Arte por la UPV y Titulado superior de Oboe por el Real CSM de Madrid, colaboró con las principales orquestas de España (ORTVE, OSM, entre otras), antes de dedicarse por entero a la docencia y la investigación. Fue Profesor Asociado de Historia de la Música en la Universidad de Valencia EG durante casi dos décadas, en donde impartió además numerosos cursos sobre música y neurociencia. Es autor de diversas publicaciones relacionadas con sus campos de interés: neurociencia, musicología, y evolución humana. <musiclanguagefrontiers@gmail.com>

[2] Teresa Cháfer Bixquert es Vicedecana de Investigación, Profesora Titular de Universidad de Escultura en la Facultat de Bellas Artes y Doctor *Cum laude* en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València (UPV); Coordinadora del Doctorado en Arte, Directora de la Cátedra DKV en Arte y Salud, y Directora del Programa de Doctorado *Arte: Producción e Investigación* de la UPV. Ha recibido numerosos premios y reconocimientos en el campo de las artes plásticas y su obra forma parte de importantes colecciones tanto públicas como privadas.

Resumen. El problema de la eventual existencia de algún tipo de polifonía en el mundo grecorromano ha recibido muy poca atención desde los tiempos de la Camerata Bardi, un tema habitualmente relegado en la creencia de que la ausencia de fuentes documentales de estas épocas no permite resolver la cuestión (*argumentum ex silentio*). El artículo presenta y resume la tesis doctoral recientemente defendida en la Facultat de Belles Arts de la UPV de Valencia, y revisa el estado del arte a la luz de la evidencia recopilada y actualizada en los años previos, acerca de dispositivos instrumentales multifónicos y prácticas corales de estos tiempos. Nuestra investigación ha reunido más de 350 fuentes instrumentales y cientos de referencias a coros, festivales, y otros eventos con formaciones musicales complejas, junto con numerosos ejemplos documentados de polifonía tradicional al margen de la evolución histórica de la música occidental. **Palabras clave**: polifonía, multifonía, coros clásicos, Grecia y Roma

Abstract. The question of an eventual presence of polyphony in Grecorroman world has received very few attention from the times of Bardi ‘s Camerata, a topic usually relegated by the assertion that lack of sources from this times does not allow to solve the problem (*argumentum ex silentio*). This paper presents and summarizes the doctoral Thesis recently defenced at Faculty of Belles Arts in the Facultat Politècnica de València, and reviews the state of the arts to the light of collected and updated evidence in the previous years, on multiphonic instrumental designs and choral performances of this epoch. Our searching had gathered more than 350 instrumental sources and various hundreds of references to choirs, festivals, and other related events using complex music ensembles, along with many credited instances of traditional polyphony independently of the historic evolution of Western music. **Keywords**: polyphony, multiphony, classic choirs, Greece and Rome

1. Introducción.

Comenzado ya el Curso Académico 2009-2010, con motivo de mi nuevo trabajo en el CSM Oscar Esplà de Alicante, y gracias a la necesidad de explicitar ante alumnos (músicos ya formados) contenidos que durante años había impartido de un modo mucho más general, nos topamos con un hecho curioso en relación con los instrumentos polifónicos (multifónicos) grecorromanos: la inexistencia de monografías sobre el tema, ni en conjunto, ni tampoco para ninguno de ellos.

Durante quince años había impartido clases a historiadores del arte en la Universidad de Valencia (Estudi General), entre los cuales había, naturalmente, siempre algunos músicos, pero los contenidos, y especialmente los referidos a las Edades Antiguas, no podían ser expuestos al conjunto de los asistentes con detalle y precisión, sino de un modo general y sin entrar en conceptos técnicos.

Sabíamos ya de la existencia de estos dispositivos (aulós dobles, gaitas, laúdes, arpas, y órganos), pero nuestra curiosidad no había ido más allá, dando por supuesto que existirían buenas monografías o revisiones de este cuerpo documental (ejemplares, mosaicos, relieves, inscripciones, etc.), y que en cualquier momento podríamos acceder a esta información.

Pero no fue este el caso: con sorpresa estuvimos durante meses buscando estos trabajos sin resultado. De modo que decidimos empezar a reunirlos por nuestra cuenta, y nos hemos dedicado desde entonces a localizarlos, ordenarlos, documentarlos, y sistematizarlos en clases, conferencias, artículos y publicaciones especializadas, a fin de que estuviesen por fin disponibles para otros estudiosos e investigadores.

2. Metodología: una revisión exhaustiva de 360 fuentes documentales instrumentales

A lo largo de este período, hemos completado búsquedas sistemáticas de los ejemplares y referencias literarias existentes referidas a los instrumentos aludidos — a excepción del arpa, una tarea que hemos emprendido recienteente.

Fruto de este trabajo han sido un total de doce artículos (seis ya publicados, seis en preparación), y una nutrida colección de materiales audiovisuales especializados, más una Tesis Doctoral que ha sido recientemente calificada *Cum laude* en la UPV de Valencia, dirigida por la Dra. Teresa Cháfer Bixquert y el Dr. Vicente Llimerá Dus [3].

En el caso de gaitas, launeddas, laúdes y órganos, nuestra búsqueda ha sido exhaustiva, consignando todas las fuentes conocidas hasta el momento, y siendo así que de los dos primeros estas revisiones eran inexistentes también en otros idiomas, mientras que las últimas y excelentes revisiones de laúdes (inglés) [4] y órganos (francés e inglés) [5] databan de hace más de 50 años.

A fin de rellenar este vacío de fuentes documentales, nos dedicamos a reunir cuanto se detalla en el siguiente apartado, añadiendo como novedad en la tesis una documentación no exhaustiva, pero sí extensa y suficiente, relativa al fenómeno coral de los antiguos: hemos consignado, si bien no en el mismo formato de los artículos, centenares de referencias a teatros, auditorios, festivales dramáticos, conciertos, intérpretes (coros y otros), circuitos culturales, y otros eventos, incluyendo un listado con más de 800 ciudades identificadas que poseyeron entre sus edificios de rigor un teatro, un odeón, o ambos.

Estos dos grandes bloques, coral e instrumental (multifónico) constituyen el cuerpo central del trabajo, precedido por una relación detallada de prácticas folklóricas europeas arcaicas en la primera parte [6], y concluido por una relación no exhaustiva, pero sí igualmente suficiente, de opiniones contrarias y hostiles a la música y los instrumentos paganos por parte de los primeros Padres de la Iglesia.

Obtuvimos los artículos relativos a instrumentos pacientemente a través de búsquedas digitales, visitas y peticiones a bibliotecas nacionales e internacionales, peticiones a los autores, compras, y consultas en libros y revistas, hasta que, basándonos en los ejemplares que unos y otros trabajos ofrecían de modo fragmentario, decidimos haber completado la recopilación de todos los disponibles [7].

Para el aulós doble reservamos un papel especial, y el trabajo editorial que hemos emprendido (aparejado con el que atañe a los órganos) no consiste en el recuento y revisión de todas las fuentes iconográficas y literarias existentes, sino tan sólo de aquellas que muestran tubos disímiles, manos dispares, o ambos a la vez — como es este último el caso en al menos 4 representaciones egipcias, anteriores incluso a la eclosión del Mundo Clásico [8].

Por el camino, habíamos preparado igualmente exposiciones para los cursos de Estética acerca de todos estos fenómenos, incluyendo teatros y auditorios, coros, festivales clásicos, conciertos, y otros temas relacionados. Estas sesiones fueron sistemáticamente impartidas

---

[3] Lafarga (2017).
[4] Higgins & Winnington-Ingram (1965).
[5] Perrot (1971). La revisión de órganos no figura en la tesis: forma parte de un trabajo posterior en curso.
[6] Jordania (2006). Se han usado datos musicológicos de regiones que antaño formaron parte de los territorios que abarcó el Mundo Clásico (Balcanes, Georgia, Italia, Cerdeña).
[7] Por el camino igualmente, y desde el momento de la publicación de alguno de ellos (p.e. laúdes) hemos localizado unas pocas fuentes más, que iremos consignando en futuros trabajos.
[8] Lafarga *et al* (2017d).

durante varios años también en el CSM Joaquín Rodrigo de Valencia, registradas en vídeo, y posteriormente revisadas y anotadas con citas, referencias e información complementaria, y expuestas a disposición pública en el canal educativo de investigación que mantenemos desde 2012 en Youtube, dedicado a la neurociencia, la musicología, y la evolución humana, siempre por supuesto, en relación con la música.

A fecha de hoy aparecen en él en relación con estos temas — y también interactivamente vinculadas en los anexos de la tesis — un total de 64 clases y conferencias impartidas en Centros Superiores de nuestra Comunidad, con los créditos debidos. En agradecimiento a ambos centros dependientes del ISEACV, y en especial por las autorizaciones que en su momento nos dieron, les hemos dedicado también la Tesis Doctoral.

Con las fuentes identificadas y documentadas, emprendimos a su vez en cada caso (cada instrumento) la elaboración de artículos para poner estos datos a disposición de la comunidad científica, mediante su exposición ordenada en textos y tablas que sintetizasen estos objetos y referencias, trabajos que revisó y aceptó publicar la revista especializada de musicología *Quodlibet*, del Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares, dirigida por el Dr. Enrique Téllez Cenzano.

A su Consejo Editorial y a él mismo hemos dedicado igualmente nuestro trabajo de tesis, pues nos animaron en un primer momento a ampliar el alcance de la primera publicación común (laúdes), facilitando así un esquema general y aplicable a todos los demás instrumentos que paulatina y sucesivamente han ido publicando: cuatro artículos hasta la fecha — tres de ellos forman parte también del cuerpo central de la obra [9].

3. Fuentes corales: tradiciones polifónicas europeas, coros, festivales y auditorios

La primera parte del trabajo expone una detallada relación técnica (musical) de tradiciones polifónicas en pueblos europeos actuales que en tiempos formaron parte del Imperio, y que utilizan armonías disonantes con intervalos "bárbaros" (2ª, 7ª) y cadencias y escalas extrañas al discurso tonal occidental: los Balcanes, Cerdeña — de donde procede una estatuilla itifálica del siglo VIII a.C. que toca *launeddas* —, Epiro (cuna y patria de Pirro y de Alejandro Magno, dos grandes mecenas, entre otros muchos, en la edificación de teatros y la instauración de festivales y competiciones musicales), y especialmente Georgia, la antigua Iberia.

Por lo general, este tipo de prácticas a varias voces sobrevive en el folklore de las regiones montañosas y más aisladas de estos territorios (como es el caso igualmente cuando se da fuera de Europa), zonas que durante la historia han quedado preservadas de movimientos migratorios y contingencias históricas decisivas, circunstancia que probablemente ha contribuido a su conservación.

En el folklore georgiano no existe la tradición de canto a solo, y la mayoría de sus temas no pueden ser cantados por un solo intérprete, requiriendo el concurso de voces diferentes para conseguir la textura adecuada. Georgia fue el primer territorio del Imperio en ser converso al Cristianismo en el siglo IV, y aún 7 siglos después las autoridades eclesiásticas orientales se vieron obligadas a introducir maestros de canto especialistas a fin de adaptar sus prácticas a las que los ritos cristianos exigían para el culto [10].

---

[9] Otros dos habían sido previamente publicados por cada uno de estos Centros Superiores: Lafarga (2014a; 2014b),

[10] Giraldus Cambrensis (1146-1223). Cit. por JORDANIA (2006, p. 96).

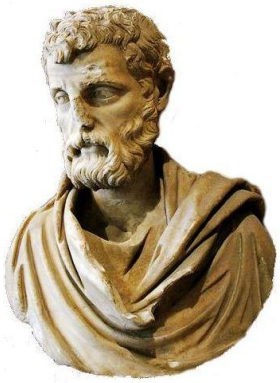


Figura 1. Busto de Herodes Atico. procedente de Probalintos, ca. 161 d.C. Sofista y retórico, profesor de Marco Aurelio. Museo del Louvre.

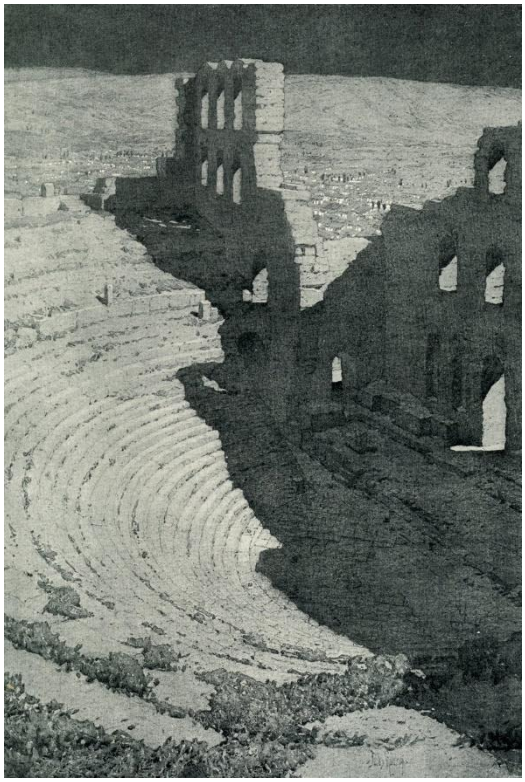


Figura 2. Odeón de Herodes Atico. Dibujo de Jules Guérin, en Hichens, Robert. The Near East. Dalmatia, Greece and Constantinople. London, Hidder & Stoughton, 1913, p. 133.

Hemos dejado de lado en cambio otras tradiciones europeas nórdicas igualmente polifónicas por esta misma razón. Este cuerpo de datos, procedente del ámbito de la musicología, se ha tomado con autorización personal expresa de la mayor autoridad mundial en polifonía tradicional, el Dr. Joseph Jordania [11]. Otros pueblos por completo alejados del contacto con Occidente hasta tiempos recientes, como ciertas etnias africanas o las poblaciones de los archipiélagos del Pacífico, muestran con claridad la presencia de polifonía, incluso diatónica, entre las poblaciones humanas arcaicas.

Por lo que respecta al Mundo Clásico, hemos consignado una relación detallada de festivales y actos públicos en los que participaron coros profesionales durante siglos, probablemente hasta el fin del paganismo. Estos incluyeron todo tipo de celebraciones en el marco de fiestas religiosas, concursos, y certámenes famosos en las principales capitales, entre ellas las Grandes Dionisias de Atenas, en las que había también (como en otras de renombre) conciertos corales fuera de competición.

Tragedias, comedias, y otros muchos espectáculos dramáticos (ditirambos, dramas satíricos, y otros) hicieron uso igualmente de estas formaciones, y con frecuencia el éxito en los festivales estaba en función de la calidad del director de las mismas. Se tienen noticias de varios cientos de festivales (con nombres diferentes) en muchas ciudades del orbe romano mediterráneo y continental, y en la mayoría de ellas se ofrecían conciertos y actividades corales [12].

Otros profesionales como pantomimos y choropsaltrias [13] representaron extractos de tragedias famosas durante los últimos siglos del paganismo, llevando consigo en sus actuaciones coros reducidos profesionales además de instrumentos. Las organizaciones profesionales que agrupaban a músicos y actores (*sínodos*) operaron durante más de 500 años a nivel

[11] Director Internacional del *International Research Center for Traditional Polyphony* (IRCTP) con sede en Tbilisi (Georgia). Actualmente en la Universidad de Melbourne (Australia)

[12] Revisiones bastante detalladas se encuentran en Rehm (2007), Slater (2007), y Aneziri (2007).

[13] Arpista que se hace acompañar de un ensemble en el que participa un grupo reducido de voces o un pequeño coro. Véase Lafarga (2017, pp. 102-103).

internacional, enviando compañías e intérpretes a todos los puntos del Imperio, y llegaron a contar con rango diplomático y político independiente de sus ciudades de origen — la más conocida los Artistas de Dionisos, con sede en Atenas [14].

Hemos completado nuestro somero viaje por los coros del Mundo Clásico intentando mostrar la difusión de que gozaron teatros y odeones (auditorios cubiertos para conciertos y espectáculos vocales), dos edificios que con frecuencia constituían un complejo: los primeros para los espectáculos dramáticos, los segundos para actos específicamente musicales.

Teatros y odeones formaron parte de la dotación imperial en todas las ciudades y municipios del Imperio, y en uno de nuestros anexos se ofrece un listado con más de 800 ciudades que contaban con uno u otro, con ambos, o con varios de ellos (p.e., las capitales importantes y algunas ciudades del Egipto Ptolemaico involucradas en los circuitos famosos de conciertos, como Ptolemais y Cirene, en la Cirenaica).

Así, hemos descrito algunos de estos edificios en Atenas y en Roma como ejemplo de una actividad cultural y musical continuada y milenaria, a modo de patrón. Aun cuando el odeón más citado es el de Pericles, del que no queda nada en pie, el mayor de la capital del Ática fue el de Herodes Ático (Figuras 1 y 2), un auditorio cubierto con aforo para 8.000 espectadores construido en el 160 d.C. Aún hoy acoge con frecuencia representaciones a cargo de orquestas y artistas internacionalmente famosos. Estos edificios estuvieron ricamente decorados con piedras y mármoles preciosos, y presentes en el Mundo Clásico ya desde los tiempos de Esparta.

Como cierre del trabajo, y después de la exposición de nuestros propios artículos sobre los instrumentos multifónicos aludidos, hemos incluido una revisión sintética no exhaustiva, pero sí bastante completa, acerca de las opiniones hostiles hacia la música de los paganos en los últimos siglos de Roma: las de los primeros Padres de la Iglesia y otros obispos y autores cristianos de estos tiempos.

A estas les sigue una descripción general de la política represiva antipagana desde los tiempos de Constantino, que pretende constituirse, junto con aquellas opiniones, en una parte de la explicación del problema de la desaparición de los instrumentos reseñados — y también de la *ausencia de fuentes* — la mayoría de los cuales (salvo el aulós) reaparece de nuevo después del año 1000 con su misma forma (gaitas, laúdes, órganos) tras más de 7 siglos de ausencia en los registros occidentales conservados.

Merecen mención aparte dos autores cristianos: Basilio de Cesarea y Teodoreto de Ciro. La de Basilio es la indicación más crítica para nuestras tesis, al referirse a lo que distingue su modo de cantar (cristiano) y el de los paganos (también instrumental), basándose precisamente en la *práctica* del unísono: "Así complacemos más dulcemente a Dios de lo que podría hacerlo ningún instrumento musical … con una sola mente y con la unidad de la fe y la piedad, elevamos melodía *a unísono* en nuestra psalmodia" [15].

Dice Teodoreto además, en otra cita igualmente crítica para nosotros — por cuanto que intenta, como Eusebio, diferenciarse de las prácticas paganas — que el canto a solo que se practica en el culto no precisa del concurso de sonidos instrumentales: "instrumentos y otros objetos similares son apropiados a aquellos que son infantiles … prescindibles en la iglesia y en el *canto a solo*" [16].

---

[14] El sínodo de Istmia Nemea aparece por primera vez en un decreto de Delfos del 279, y los Artistas de Dionisos en otro posterior del 279-278; citados por Vinagre (2001, p. 88).

[15] *In psalmum 91* [89]. Cit. por McKINNON (1987, pp. 97-98). Véase igualmente la Nota 823, sobre Teodoreto de Ciro y el canto a solo.

[16] *Quaestiones et responsiones ad orthodoxos*, CVII.

4. Fuentes Críticas

La respuesta al problema de si griegos y romanos practicaron o no la polifonía ha estado durante siglos únicamente basada en un argumento general relacionado con la ausencia casi total de fuentes, especialmente hasta bien entrado el siglo XX. Se aduce frecuentemente que esta carencia material no permite resolver el problema, pero en realidad se trata del *argumentum ex silentio*, una falacia lógica cuya solución no permite afirmar una cosa o la contraria: la circunstancia de que no tengamos noticias de alguna entidad no indica nada acerca de su veracidad o falsedad.

De hecho, no existe ninguna fuente antigua que diga o afirme que los conjuntos instrumentales y los coros clásicos interpretaban a unísono, mientras que sí existen dos cristianas que dicen que ellos mismos [los cristianos] sí lo hacían de este modo al cantar: Basilio de Cesarea y Teodoreto de Ciro.

Respecto de las gaitas, hemos documentado en nuestros trabajos su presencia desde el siglo IV a.C. hasta el siglo VI d.C., más allá de la caída del Mundo Clásico [17]. Las Figuras 3 y 4 ilustran dos figuras curiosas por los dispositivos representados: la primera, procedente de Tarsus, presenta un diseño de caja con fuelles y tubos que sobresalen de su parte inferior que probablemente fue un tipo de gaita. La segunda ha sido calificada el "hombre orquesta" de Alejandría por la posible conexión entre los instrumentos que sostiene: gaita con tubo, gran syrinx y un *scabbellum* que acaso pudiera ser un fuelle.

Figura 3. Busto sin cabeza procedente de Tarsus (Cilicia). Tomado de Rimbault, E.F. (1855). New History of the Organ, en Hopkins, Edward J.. The Organ, its History and Construction, 3 vols. London: Robert Cocks & Co.; 3rd reprint ed. of the 3rd ed., 1987, The Netherlands: Uitgeverij Frits Knuf, [1855, 1870, 1877], p. 3.

Figura 4. Ilustración propia del gaitero de terracota de Alejandría, ejemplar nº 8798 en el Museo Estatal de Berlín, a partir de Sachs, Curt. The History of Musical Instruments. 1940, New York, W.W. Norton & Co. Inc., Lámina VIII c.

[17] Lafarga *et al* (2016a).

En el caso de los laúdes, además de actualizar la revisión de fuentes [18], apuntamos a dos de las 15 representaciones helenísticas supervivientes (existen otras 18 romanas en sarcófagos posteriores al s. II dC), que conservaban una la mano derecha, y la otra ambas con detalle de los dedos tanto pulsando cuerdas como presionándolas sobre el mástil. La primera permite ver con total claridad que el Eros de Eretria (Figura 5) está en posición de *rasgar* un acorde, y no de pulsar, como ha sido ocasionalmente apuntado en la literatura [19]. La segunda en cambio permite apreciar que la Musa de Mantineia (Figura 6) pulsa cuerdas diferentes con la mano izquierda e igualmente notas (acaso intervalos) diferentes con la derecha.

Figura 5. Eros tañendo laúd. C: dibujo original sobre la figura de Terracota de Eretria, alrededor de 330-200 a.C. Museo Británico de Londres. Basado en Higgins & Winnington-Ingram (1965).

Figura 6. Musa tocando un laúd, detalle de un pedestal mantineo, h. 330-320 a.C., Mantineia, Grecia. Museo Arqueológico Nacional de Atenas. Enciclopedia Británica/WIKI. Reproducido en Daremberg et Saglio. Dictionnaire des Anqituités Grecques et Romaines, p. 1450 (1919). Imagen en Dominio Público.

En cuanto a las *launeddas* del folklore sardo — tubos triples idioglóticos (con lengüeta simple) [20] —, se trata de un instrumento olvidado en los manuales de historia, que no aparece en la literatura hasta mediados del siglo pasado. Lo mismo ocurre a lo largo de su dilatada historia: el ejemplar más antiguo es una estatuilla sarda prerromana del siglo VIII a.C., y no poseemos más representaciones hasta el siglo IX d.C. en las cruces de los monjes pictos de Escocia, más de mil quinientos años después.

Doce representaciones más en códices y relieves, hasta la última de ellas en el siglo XIII en la Cantiga 60 de Santa María (Códice del Escorial), completan la totalidad de fuentes iconográficas conocidas de este instrumento — no constan referencias históricas literarias. Existe además un dibujo del siglo XVIII a cargo del anticuario romano Francesco de Ficoroni, que la tesis presenta como una *fuente nueva*, en el marco de la controversia de fondo que se aborda: polifonía vs. monofonía en el Mundo Clásico. Esta fuente es objeto de una nueva línea de investigación en curso.

Por lo que respecta a los órganos, hemos actualizado las fuentes existentes desde la publicación del trabajo de Perrot, en una serie de artículos en prensa y en preparación, hasta un total de unas 70 literarias, y más de 50 iconográficas [21]. Pese a que se han recuperado partes del mecanismo de tres ejemplares en las antiguas ciudades de Dión, Aventicum, y Aquincum (este último un órgano pneumático bastante completo), todavía hoy no es posible afirmar si estos dispositivos producían más de un sonido a la vez o no.

---

[18] Lafarga (2015). La última revisión exhaustiva es la de Higgins & Winnington-Ingram (1965).
[19] Mathiesen (1999, p. 283).
[20] Lafarga *et al* (2016b).
[21] Lafarga *et al* (2017a, en prensa). Lafarga *et al* (2017b, en preparación).

No obstante, el hecho de que se trata de mecanismos sofisticados, con presencia en todas las ciudades y municipios de la Roma Imperial [22], de que en las representaciones conservadas en las que se aprecian las manos del intérprete estas estén siempre a la vez sobre el teclado, y a la luz de las consideraciones expuestas en nuestro trabajo, apuntan todos a una respuesta positiva, como es igualmente la opinión explícita de Perrot que cierra su excelente tratado en los años 80, cuya validez no ha sido aún superada [23].

Aun cuando parece un hecho obvio que mecanismos tan complejos no fueron diseñados para producir únicamente unísonos (su propio nombre, *hydraulis*, incluye el término "aulós", un instrumento típicamente *bifónico* como ya hemos mostrado en otros trabajos), no los hemos incluido en el trabajo de tesis, y han sido segregados junto con las representaciones de aulós dobles disímiles o con manos dispares (o con ambos a la vez) y derivados a una nueva línea de investigación.

5. Conclusiones

Un lugar común de la musicología desde los tiempos de la Camerata ha sido el de negar la capacidad para la polifonía a griegos y romanos, basándose en presunciones implícitas acerca de mecanismos cognitivos, culturales, o evolutivos, que nadie alude ni explica: la historia humana habría seguido este camino hasta los tiempos de Hucbaldo, mientras que en otras artes el Mundo Clásico alcanzó en cambio un desarrollo sin par.

Pero el problema no puede ser resuelto de este modo, pues no podemos suponer una música aun más simple que la de los monjes cristianos por el mero hecho de anteceder a esta en el tiempo: la evolución histórica que se observa en la música occidental desde que tenemos registros de *organum*, no puede ser extrapolada hacia atrás en el tiempo hasta el mundo grecorromano.

Los argumentos que usaron la Camerata y los nuevos humanistas contra la polifonía vertical eclesiástica se basaron mayormente en dos presunciones acerca de la música antigua: su "simplicidad armónica y superioridad melódica" — frente a la pobreza melódica de la polifonía contemporánea — y un "poder expresivo" derivado de aquella e inspirado por las míticas cualidades éticas de ciertas escalas y modos perdidos a los que aludieron algunos autores antiguos.

En cuanto a la simplicidad melódica, es correcta su suposición de que una libertad mayor en su composición favorece la expresividad del discurso musical, y es cierto que el nuevo paradigma impulsó enormemente el desarrollo de la música occidental; pero de ahí no se deriva que los antiguos no practicasen la concurrencia de sonidos diferentes y armónicamente coherentes en algún sentido tonal o modal.

Existen suficientes registros actuales de polifonía tradicional ajena a la historia de la música occidental que acreditan que la polifonía o concurrencia de las voces es un fenómeno natural que ocurre *de facto* en las poblaciones humanas. Ejemplos claros de esto son la polifonía practicada por algunos pueblos africanos (p.e., pigmeos Aka) y también la que se practica en los archipiélagos del Pacífico, cuya estructura diatónica y coral ya sorprendió a los primeros europeos a su llegada en las primeras décadas del siglo XVIII.

En cuanto a los presuntos poderes de ciertas melodías y modos antiguos, la situación en tiempos de quienes las mencionaron (Platón y Aristóteles) era ya la misma que podemos observar en la actualidad, existiendo partidarios y claros detractores como muestra un

[22] Bush & Kassel (2006, p. 326).
[23] Perrot (1971)

fragmento anónimo contemporáneo del siglo IV a.C., situación que perduraba igualmente siglos después, como muestra la crítica renovada de Filodemo [24].

Es decir, que esta es una cuestión de opinión y no de hechos, y no puede ser utilizada para suponer una eficacia expresiva tal que cumpla los supuestos que se atribuyen a los modos perdidos, sin dejar de valorar la influencia de la música sobre los estados mentales y la función cerebral. Es esta atribución concreta, y vaga en sí misma a la vez, la que se cuestiona, y no el hecho innegable de que la música es un fenómeno social muy apreciado en las sociedades humanas que influye y afecta directamente a los individuos y los colectivos.

A la vez, prestigiosas autoridades en el estudio de la Camerata y su entorno, expresan sus dudas acerca de que los refinados y cultivados humanistas creyeran literalmente en teorías de este tenor sobre la música perdida, estando en cambio interesados en la búsqueda continua de argumentos que justificasen sus nuevos paradigmas compositivos [25].

Tampoco parece congruente aceptar que aun las nuevas autoridades cristianas percibiesen y se sintiesen tentadas por los placeres derivados de intervalos más allá de la 4ª, es decir, de la "armonía natural" y la serie armónica — p.e., Agustín de Hipona [26] —, pero no que esta capacidad estética estuviese al alcance de sus antecesores paganos grecorromanos. Nosotros hemos intentado mostrar que a todas luces no estaba más allá de su capacidad técnica, como acreditan sus miles de coros profesionales, sus edificios y sus instrumentos.

Nuestro trabajo no entra en consideraciones tonales, modales, armónicas, ni otras similares, por cuanto no las consideramos relevantes para responder a la sencilla cuestión de si los músicos (los humanos) pueden cantar varios a la vez con sonidos diferentes, un hecho que creemos haber mostrado evidente en las sociedades humanas.

La tesis que hemos presentado recientemente en la Facultad de Bellas Artes de la UPV de Valencia nos permitirá seguir explorando estas líneas de investigación sobre bases firmes, y contribuir a ampliar nuestra visión actual de un pasado occidental musicalmente glorioso, milenario y anterior a los cantos monofónicos de los monjes cristianos, algunas de cuyas expresiones más genuinas [su música] están acaso perdidas para siempre.

6. Bibliografía

Aneziri, Sophia. "The Organisation of Music Contests in the Hellenistic Period and Artists' Participation: An Attempt at Classification". Chapter. 3 in: *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, Peter Wilson (Ed.). New York, Oxford University Press, pp. 67-84, 2007.

Bush, Douglas E. & Kassel, Richard. *The Organ. An Encyclopedia*, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, ISBN: 978-0415941747, 2006.

Comotti, Giovanni. La música en la cultura Griega y Romana. Vol. 1 en: *Historia de la Música* (Sociedad Italiana de Musicología), Madrid, Turner Música, 1986.

Fubini, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 2005.

Higgins, Reynold & Winnington-Ingram, Reginald P. "Lute-players in Greek art". *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 85, pp. 62-71, 1965.

[24] Cit. por Comotti (1986, pp. 81-82). / Filodemo (1884). *De musica*, Lipsiae: in aedibus B.G. Teubneri ed., trad. Johannes Kemke. Cit. por Reese (1989, p. 78).

[25] Katz (1984, p. 371). También Palisca (1989), cit. por Katz (1994, p. 61).

[26] *Las confesiones.* Cit. por Fubini (2005, p. 89).

Jordania, Joseph. Who Asked the First Questions? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech. Tbilisi, Tbilisi State University, The publishing program Logos, 2006.

Katz, Ruth. "Collective 'problem-solving' in the History of Music: The Case of the Camerata". En: *Journal of the History of Ideas*, 45, 3, 1984, 361-377.

Katz, Ruth. *The powers of music: Aesthetic theory and the invention of Opera.* London, Transaction Publishers, 1994.

Lafarga, Manuel. "Aulós Doble Grecorromano: posibilidades armónicas". En: *Notas de Paso, Revista Digital del CSM Joaquín Rodrigo de Valencia*, nº 1, ISEACV, 2014a.

Lafarga, Manuel. "El oficio de tañer aulós". En: *Scordatura*. Revista de Investigación Musical del CSM Oscar Esplá, Alicante, 2014b.

Lafarga, Manuel. "Laúdes antiguos en el Mundo Clásico: Posibilidades armónicas". En: *Quod Libet*, nº 58, pp. 7-41, 2015.

Lafarga, Manuel, *Ecos de Grecia: la cuestión pendiente. Bases históricas de la polifonía vocal e instrumental en el Mundo Clásico*, Tesis Doctoral, UPV, 2017.

Lafarga, Manuel, Llimerá, Vicente & Sanz, Penélope. "Tubos Polifónicos Antiguos. I: Gaitas y Órganos de Boca". En: *Quod Libet*, nº 60, pp. 27-52, 2016a.

Lafarga, Manuel, Llimerá, Vicente & Sanz, Penélope. "Tubos Polifónicos Antiguos. II: Tubos triples (launeddas). En defensa de Francesco Ficoroni", *Quod Libet*, nº 62, pp. 8-38, 2016b.

Lafarga, Manuel, Cháfer, Teresa & Llimerá, Vicente. "Órganos grecorromanos: hidráulicos y pneumáticos. Fuentes literarias". En: *Quod Libet*, 2017a, en prensa.

Lafarga, Manuel, Cháfer, Teresa & Llimerá, Vicente. "Órganos grecorromanos: fuentes iconográficas". En: *Quod Libet*, 2017b, en preparación.

Lafarga, Manuel, Cháfer, Teresa, Llimerá, Vicente & Sanz, Penélope. "Aulós doble grecorromano: Fuentes iconográficas". 2017d, en preparación.

Mathiesen, Thomas J. *Apollo 's lyre.* University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1999.

Palisca, Claude V. *The Florentine Camerata. Documentary Studies and Translations.* New Haven C.T., Yale University Press, Music Theory translation Series, 1989.

Perrot, Jean. *The Organ from its Invention in the Hellenistic Period to the End of the Thirteenth Century*. (Norma Deane Transl.), London: Oxford University Press, 1971.

Reese, Gustave. *La Música en la Edad Media.* Madrid, Alianza Editorial, Col. Alianza Música, 1989.

Rehm, Rush. "Festivals and audiences in Athens and Rome". Chap. 10 in: *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre.* M. McDonald & J.M. Walter (Eds.), New York, Cambridge University Press, 2007.

Slater, William. "Deconstructing Festivals". Chap. 1 En: *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, Peter Wilson ed., New York, Oxford University Press, pp. 21-47, 2007.

Vinagre, Miguel A. "Tragedia griega del siglo IV a.C. y tragedia helenística", *Habis*, 32, pp. 81-95, 2001.

DIVULGACIÓN

ARTÍCULOS

Modelos comparados de enseñanzas musicales superiores en el contexto europeo, por Helena Renart 181
Las lesiones asociadas a la práctica profesional en músicos, por José Martínez Colomina.....196

ENTREVISTAS

Daniel Gil de Tejada, Director 207
Cibrán Sierra, Violinista 211
Blas Pi Rodriguez, coordinador del proyecto
TMTD del Conservatori de Torrent 216

RESEÑAS

Libros

La interpretación del violoncello romántico 219
Sinfonías de la mañana 222
Las neuronas encantadas 224

CDs

Obras para flauta de los hermanos Ribas 225
O Pretiosum, Música para el Santísimo Sacramento 229

Canales

Tom Quayle: guitarra 232
Mateus Asato: guitarra 234
Martin Miller: guitarra 236

MODELOS COMPARADOS DE ENSEÑANZAS MUSICALES SUPERIORES EN EL CONTEXTO EUROPEO

Helena Renart Muñoz

Resumen

La sentencia 348/2012, de 13 de enero del TS, relativa a la obtención del Título de Enseñanzas Artísticas Superiores, despertó en la comunidad musical el reclamo de un mayor reconocimiento social. En este artículo de investigación estudiamos el Espacio Europeo de Educación Superior y el Plan Bolonia. Así mismo, examinamos el lugar que ocupa la música en los modelos de enseñanza superior en Europa y en España. La información obtenida nos permite comprobar que existen dos modelos: aquellos en los que la música se imparte en la universidad y aquellos en los que se hace al margen. España sigue el segundo modelo, lo que genera una serie de paradojas respecto a los títulos académicos y abre el debate hacia una posible integración de los Conservatorios de música en la Universidad. Al respecto, se explican los argumentos más relevantes y posibles propuestas de futuro.

Palabras clave: EEES; Bolonia; Conservatorios de música; Universidad

Resum

La sentència 348/2012, de 13 de gener del TS, relativa a l'obtenció del Títol d'Ensenyances Artístiques, va despertar en la comunitat musical el reclam d'un major reconeixement social. En aquest article d'investigació estudiem l'Espai Europeu d'Educació Superior i el Pla Bolònia, Així mateix, examinem el lloc que ocupa la música en els models d'ensenyament superior en Europa i en Espanya. La informació obtinguda ens permet comprovar que existeixen dos models: aquells en el que la música s'impartix en la Universitat i aquells en els que es fa al marge. Espanya seguix el segon model, el que genera una sèrie de paradoxes respecte als títols acadèmics i obri el debat cap a una possible integració dels Conservatoris de música en la Universitat. Al respecte, s'expliquen els arguments més rellevants i possibles propostes de futur.

Paraules clau: EEES; Bolonia; Conservatoris de música; Universitat

Abstract

The Supreme Court Judgement 348/2012, from 12th of January, related to the obtainment of the Higher Education Artistic Qualifications, sparked within the musical community the claim for higher social recognition. In this article of investigation we study the European Higher Education Area and the Bolonia Plan. Moreover, we examine the position of music among the higher education models in Europe and Spain. The information gathered allows us to verify that there are two models: those in which music is taught at University and those that are taught elsewhere. Spain follows the second model which generates a series of paradoxes regarding the academic degrees and opens a debate concerning the potential integration of Music Conservatoires within Universities. In this regard, we explain the most relevant arguments and possible proposals for the future.

Key Words: EHEA; Bolonia; Music Conservatoires; University

Introducción

Este artículo de divulgación pretende dar a conocer los modelos de enseñanza musical superior existentes en Europa y España en la actualidad. El estudio de esta materia nace como respuesta a una serie de acontecimientos políticos y sociales que han tenido lugar en el seno de los conservatorios españoles y han despertado el interés de la opinión pública sobre la configuración y reconocimiento de la educación musical superior.

La sentencia 348/2012, de 13 del Tribunal Supremo, marca un punto de inflexión en el significado que se le da a la titulación que se obtiene al cursar Enseñanzas Artísticas Superiores (EEAASS) en España, así como en el reconocimiento que se otorga a estas enseñanzas dentro del Espacio Europeo de Educación Superior (EEES).

Para adentrarse en el estudio de los modelos comparados, hay que partir de que la pertenencia a la Unión Europea implica que las diferencias existentes entre países europeos, tanto a nivel institucional como académico, se difuminan como consecuencia de una línea de desarrollo común enfocada hacia la convergencia y estandarización de la educación en todos los ámbitos. Por ello, sólo a través del estudio de este proceso, se puede llegar a tener una imagen lo más real posible, en cuanto a las estructuras y tendencias de la educación musical actual.

Los objetivos en los que se centra este artículo son tres:

El primer objetivo es conocer el proyecto de un Espacio Europeo de Educación Superior (EEES) y el papel del Plan Bolonia. Para ello, se exponen los principios sobre los que se cimienta el proyecto de EEES y los objetivos marcados por el mismo, además de los elementos que configuran el Plan Bolonia.

El segundo objetivo es examinar los modelos de los sistemas de enseñanzas musicales.

Se busca fijar los tipos de sistemas de enseñanza musical superior que se aplican en Europa, así como conocer a cuál de los modelos se adscribe España y las particularidades que puedan darse dentro de nuestro territorio.

El tercer objetivo es comprender el rol que juega la Universidad en los diferentes modelos. El debate sobre la posible integración de las enseñanzas musicales dentro de la Universidad es un tema en plena vigencia que despierta enconadas discusiones y sensibilidades. Más allá de las opiniones particulares, se persigue conocer las ventajas e inconvenientes que podría acarrear dicha integración.

Metodología

La metodología empleada para realizar este trabajo ha sido la revisión bibliográfica. Este método consiste en:

> organizar y resumir las referencias, de tal manera que revelen el estado actual del conocimiento sobre el tema elegido y, en el contexto de un nuevo estudio, establezcan una base sistemática para la investigación (Pedraz, 2004, p.2).

Cabe subrayar que es vital que la revisión, no sólo presente las ideas congruentes, sino también las contradictorias e incongruentes. La revisión ha de ser lo más objetiva posible, sin que se omitan deliberadamente fuentes que entren en conflicto con los valores o principios del investigador o con otros autores ya estudiados. El método de revisión bibliográfica se compone en una serie de etapas que podemos dividir en las siguientes, basándonos en los estudios realizados por Guirao-Goris (2008) y Gálvez Toro (2002):

> En primer lugar, se definen los objetivos de la revisión. Éstos conforman la guía para todo el proceso de investigación y análisis. En segundo lugar, se realiza la búsqueda bibliográfica. En esta etapa se establece la estrategia de búsqueda y especificación de los criterios de selección de documentos, para poder realizar la consulta de fuentes documentales. En tercer lugar, se organiza la información obtenida dando así forma a la estructura del trabajo. Y, por último, se presenta la información en forma de síntesis, acompañada de un análisis.

Hay que señalar, que si bien el método de revisión bibliográfica es descriptivo -en tanto que resume o dibuja el panorama que tiene el conocimiento respecto al tema de estudio en ese momento- también tiene rasgos interpretativos, puesto que el investigador que realiza la revisión, aun haciéndolo de la forma más objetiva posible, recurre a ciertos filtros para organizar la información, analizarla y presentarla.

Desarrollo

El Espacio Europeo de Educación Superior

El Espacio Europeo de Educación Superior (EEES) es el proceso a través del cual un conjunto de estados tienden hacia la convergencia de los sistemas educativos con el propósito de fomentar la movilidad y empleabilidad en Europa.

Este proceso nace con la Declaración de Bolonia en 1999 y cuenta en la actualidad con 45 Estados Miembros. La creación del EEES ha consistido en una consecución de conferencias en las que han participado tanto los ministros de educación de los Estados interesados, la Comisión Europea, el Consejo de Europa, la UNESCO así como organizaciones como la Asociación Europea de Universidades (EUA), la Asociación Europea de Instituciones de Educación Superior y el Sindicato Europeo de Estudiantes, entre otras (Comisión Europea, 2010).

El EEES es un ámbito de organización de la UE y se construye sobre tres pilares. El primer pilar lo encontramos en los valores y objetivos que consagra la Unión Europea. La Unión no cuenta solamente con fines de carácter político o económico, sino que también propugna el progreso y la cohesión social así como la diversidad y desarrollo cultural. Estos principios generales vienen recogidos en el Tratado de la UE (en adelante TUE) y en el Tratado de la CE. El segundo pilar reside en el reconocimiento como derecho fundamental del «derecho a la educación» en el artículo 14 de la Carta de los Derechos Fundamentales de la UE. El tercer pilar radica en las competencias en materia de educación que han sido otorgadas a la Unión

por el TUE. Hay que tener en cuenta, no obstante, que estas competencias deben entenderse en consonancia con el principio de subsidiariedad, es decir, las políticas educativas son esencialmente competencia de cada Estado miembro y la Unión cumple una función de soporte y coordinación. El artículo 126 TUE proclama:

> La Comunidad contribuirá al desarrollo de una educación de calidad fomentando la cooperación entre los Estados miembros y, si fuere necesario, apoyando y completando la acción de estos en el pleno respeto de sus responsabilidades en cuanto a los contenidos de la enseñanza y a la organización del sistema educativo, así como de su diversidad cultural y lingüística

El Tratado de Lisboa de 2009 amplía el ámbito de aplicación y subraya la importancia de las políticas educativas a través de la denominada «cláusula social horizontal» establecida en el artículo 9 del Tratado de Funcionamiento de la Unión Europea (en adelante TFUE):

> En la definición y ejecución de sus políticas y acciones, la Unión tendrá en cuenta las exigencias relacionadas con la promoción de [...] un nivel elevado de educación [y] formación

El cuarto pilar, lo constituyen los principios específicos en el campo de la educación que vienen enumerados en el artículo 165 TFUE:

> desarrollar la dimensión europea en la enseñanza; favorecer la movilidad de estudiantes y profesores, fomentando en particular el reconocimiento académico de los títulos y de los periodos de estudios; promover la cooperación entre los centros docentes; incrementar el intercambio de información y experiencias sobre las cuestiones comunes a los sistemas educativos de los Estados miembros, y fomentar el desarrollo de la educación a distancia. (Prutsch, 2015)

Elementos del EEES

Los elementos sobre los que se construye el Plan Bolonia se recogen en un informe publicado por la Comisión Europea (2010) titulado *La educación superior en Europa 2010: el impacto del proceso Bolonia.* Encontramos seis elementos:

1. Sistema de titulaciones fácilmente comprensible y comparable. Una de las principales aspiraciones del Plan Bolonia ha sido lograr el reconocimiento y transparencia de los estudios de formación superior y para ello se han servido de un mecanismo denominado Suplemento al Título que constituye un documento unificado en el que se detalla la naturaleza, el nivel, contexto, contenido y reconocimiento en relación con el título que se posee. Es importante resaltar que esto ha permitido comparar los distintos sistemas y homogeneizar los aspectos generales de los estudios, permitiendo, no obstante, mantener las particularidades propias de los estudios de cada nación. A través de estas características se pretende aumentar la empleabilidad e impulsar la continuación de la formación de segundo ciclo (pp.21-23).

2. Sistema de tres ciclos. El primer ciclo es el Grado, que tiene una duración mínima de tres años y comprende créditos que oscilan entre 180 y 240 ECTS. La adquisición del título de Grado permite el acceso al mercado laboral. Permite también cursar el segundo ciclo (Máster) que cuenta entre 60 y 120 ECTS. La posesión del título de Máster permite acceder al tercer ciclo que configura el Doctorado. (p.16).

3. Sistema de créditos (ECTS). Este sistema nace como medio para permitir la movilidad de los estudiantes mediante el programa ERASMUS en los años 80. Hoy es la herramienta clave del EEES. Este sistema permite no sólo la transferencia de créditos, sino también su

acumulación, siendo su principal objetivo lograr «una mayor transparencia y reconocimiento» (pp.20-23).

4. Movilidad. Una de las principales manifestaciones del EEES es el fomento de la movilidad tanto de estudiantes, como docentes, investigadores y personal administrativo. Se pretende crear una red europea universitaria a través del intercambio de conocimiento, métodos, medios y contenido a nivel académico y, de esta forma, estrechar lazos de cooperación entre países y fomentar la concepción de ciudadanía europea (pp. 39-44).

5. Garantía de calidad. Alcanzar la máxima calidad de la enseñanza superior es el principal objetivo del Plan Bolonia. Las políticas acometidas para lograrlo se han plasmado en tres niveles: institucional, estatal y europeo. A nivel institucional, se utilizan métodos de evaluación interna. A nivel estatal, se sirven de agencias externas para medir la calidad, incidiendo en la colaboración dentro de los propios estados. A nivel europeo, se ha creado la Red Europea de Garantía en la Enseñanza Superior con el objeto de transmitir buenas prácticas para el fomento de la calidad de la enseñanza (Vidal, 2012).

6. Dimensión europea en la educación superior. El Plan Bolonia promueve la dimensión europea especialmente en la cooperación institucional, esquemas de movilidad y programas integrados de estudios, de formación y de investigación. Adicionalmente se le ha concedido a esta acción una perspectiva social mediante el compromiso de incrementar la participación de los colectivos infrarrepresentados dentro de cada Estado partícipe, para que la población de estudiantes de educación superior refleje la distribución global de la sociedad (Comisión Europea, 2010, p.23).

Modelos Europeos de Enseñanzas Musicales Superiores

En cuanto al régimen jurídico-administrativo de las enseñanzas superiores de música en el contexto europeo, encontramos a grandes rasgos dos modelos. Éstos se distinguen según el grado de integración de las enseñanzas en la Universidad.

El primer modelo es aquel en el que las enseñanzas se encuentran integradas en la Universidad. En este modelo están incluidos los países en los que la educación superior musical forma parte de la Universidad o tiene reconocimiento de enseñanza universitaria; pudiendo a su vez, adoptar dos perfiles. Según el primer perfil, las enseñanzas musicales se encuentran integradas directamente en la Universidad generalista, como lo están todas las demás facultades, como sería el caso de Reino Unido, la República de Croacia o Eslovenia. En el segundo perfil se da la existencia de universidades de música o de las artes. Este tipo de instituciones puede verse en Austria, Eslovaquia, Polonia, las Repúblicas Bálticas de Estonia, Letonia y Lituania y, por último, en Rumanía. Por añadidura, hay algunos países en que conviven los dos perfiles, es decir, hay centros que son universidades musicales o artísticas mientras que otros son una facultad más de la Universidad; este sería el caso de países como Hungría, Finlandia, Noruega y Suecia (Prieto, 2009).

El segundo modelo es aquel en que, sin estar las enseñanzas superiores musicales integradas en la Universidad, se imparten en conservatorios, institutos, escuelas o academias. De este segundo modelo se dan, nuevamente, dos perfiles diferenciados. El primero de ellos es aquel en el que si bien los estudios no forman parte de los estudios universitarios, se les reconoce nivel universitario. De este grupo de países formarían parte Alemania y Suiza. El segundo de los perfiles es el de aquellos países en los que los centros que imparten Enseñanzas Superiores musicales no están integrados en la Universidad y tampoco se les reconoce estatus universitario. Prieto (2009) matiza que esto es así,

> sin perjuicio de que a los títulos de música expedidos en tales centros se les reconozca equivalencia con los títulos universitarios, o de que también en la Universidad puedan cursarse estudios de musicología (de primero, segundo y tercer ciclos)

Los países que están caracterizados por este último modelos son Holanda, Francia, Bélgica, Dinamarca, Islandia, Irlanda, Italia, Portugal Turquía, y según afirma Prieto «de modo similar a lo que acontece en España».

Las Enseñanzas Artísticas Superiores en España

Una vez establecido que las EEAASS en España siguen el modelo de no integración en la Universidad, vamos a analizar su régimen jurídico y las diferentes formas que adoptan los centros que imparten titulaciones superiores de música.

En primer lugar, encontramos que la Constitución Española (CE) confiere competencias a las Comunidades Autónomas con relación a los Conservatorios de música en el art 148.1.15º CE. En segundo lugar, la Ley Orgánica de Educación (LOE) aprobada en 2006, que incorpora el Plan Bolonia, sitúa a las EEAASS dentro de la educación superior y, por tanto, dentro del marco del EEES (art.3).

El art 45 de la LOE dispone que «se crea el Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas (CSEA), como órgano consultivo del Estado y de participación en relación con estas enseñanzas». Además, se establece un nuevo marco competencial para la organización de las EEAASS. Así, el art 58.1 enuncia que:

> Corresponde al Gobierno, previa consulta a las Comunidades Autónomas y al Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas, definir la estructura y el contenido básicos de los diferentes estudios de enseñanzas artísticas superiores regulados en esta Ley.

En cuanto a las Comunidades Autónomas, en relación con las Universidades, sostiene que:

> [los] respectivos ámbitos territoriales podrán convenir fórmulas de colaboración para los estudios de enseñanzas artísticas superiores regulados en esta Ley[…]Asimismo las Administraciones educativas fomentarán convenios con las universidades para la organización de estudios de doctorado propios de las enseñanzas artísticas.

En lo que concierne al reconocimiento de títulos el art 54.3 dispone lo siguiente:

> los alumnos y alumnas que hayan terminado los estudios superiores de Música o de Danza obtendrán el título Superior de Música o Danza en la especialidad de que se trate, que queda incluido a todos los efectos en el nivel 2 del Marco Español de Cualificaciones para la Educación Superior y será equivalente al título universitario de grado. Siempre que la normativa aplicable exija estar en posesión del título universitario de Grado, se entenderá que cumple este requisito quien esté en posesión del título Superior de Música o Danza.

En el art 58.2 se otorga la facultad a los centros de ofertar estudios de postgrado que «conducirán a títulos equivalentes, a todos los efectos, a los títulos universitarios de postgrado».

Para ordenar y desarrollar las directrices establecidas en la LOE, se publican una serie de Reales Decretos, regulando: las EEAAS dentro del EEES, (RD 1614/2009) la denominación de los centros de enseñanzas artísticas superiores y su naturaleza pública o privada, (RD 303/2010) así como el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores, (RD 631/2010). Éste último introduce las especialidades del Grado en Música, que son: Composición, Dirección, Interpretación, Musicología, Pedagogía, Producción y gestión y Sonología. También confiere la posibilidad a las Administraciones de crear nuevas

especialidades que se puedan ofertar en los centros.

Cabe mencionar que la Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa (LOMCE) no deroga la LOE sino que modifica e introduce algunos artículos. Así, al art 58 se le añaden dos nuevos apartados. El apartado 7 indica la posibilidad de las Administraciones de adscribir los centros de EEAASS mediante convenio a las Universidades, «según lo indicado en el artículo 11 de la Ley Orgánica 6/2001, de 21 de diciembre, de Universidades» a lo que el apartado 8 añade que se autoriza el establecimiento de «procedimientos para favorecer la autonomía y facilitar la organización y gestión de los Conservatorios y Escuelas Superiores de Enseñanzas Artísticas».

Clasificación de los modelos españoles de EEAASS

El artículo 2 del Real Decreto 303/2010 establece que «los centros docentes de enseñanzas artísticas se clasifican en públicos y privados». Además señala que los centros docentes privados «se denominarán genéricamente centros autorizados» y la Administración deberá establecer «las medidas oportunas para garantizar el ejercicio del derecho a la educación de los alumnos» de estos centros.

Siguiendo esta distinción y la clasificación realizada por Prieto (2009), encontramos en la actualidad, la siguiente organización de las EEAASS en España.

a) Centros Públicos que dependen directamente de las Administraciones Autonómicas

- Conservatorios creados directamente por las Consejerías
- Institutos de Enseñanzas Artísticas: el Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana
- Fundaciones Públicas: Conservatorio de Música de Canarias y el Conservatorio de Música y Danza de les Illes Balears
- Fundaciones Privadas, materialmente públicas: Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC) y el Centro Superior de Música del País Vasco (Musikene)

b) Centros privados autorizados por la Administración:

- Fundación privada: Conservatorios Superior de Música del Liceu de Barcelona, Katarina Gurska- Educación y Fundación (Madrid) y Centro Superior de Música Progreso Musical (Madrid).
- Centros privados de adscripción a universidades públicas: Berklee College of Music, adscrita a la Politécnica de Valencia y Escuelas de Artes y Espectáculos Tai e Instituto Superior de Danza Alicia Alonso adscrita a la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (Luna 2014, p.96)

c) Universidades con grado y/o máster en Música: U. Alfonso X El Sabio (UAX) y U.Europea (UEM, Madrid).

El Título Superior de EEAASS y la Sentencia del Tribunal Supremo 348/2012, de 13 de enero

Los Reales Decretos publicados en mayo de 2010 que desarrollaban las directrices de las EEAASS establecidas en la LOE, fueron objeto de recurso por incluir regulaciones que se encontraban en contradicción con dicha ley.

El primer recurso fue formulado por la Universidad de Granada y dio lugar a la sentencia del Tribunal Supremo nº 348/2012 de 13 de enero de 2012, en recurso 122/09. En la demanda se pretendía que se declarasen nulos de pleno Derecho aquellos artículos del Real Decreto que se referían a título de grado al considerar que los títulos propios de los estudios de las

enseñanzas artísticas superiores no podían ser coincidentes con los títulos universitarios oficiales establecidos en la norma que regulaba los estudios universitarios, a la que se refería el art. 3.7 de la LOE, que era la Ley 6/2001 de 21 de diciembre de Universidades (LOU).

El Tribunal Supremo revisó el contenido de los artículos 54 a 58 LOE e indicó que en ningún momento la Ley se refiere a las enseñanzas artísticas de Grado y estimó que dicha norma no organiza las Enseñanzas Artísticas Superiores para que se obtenga un título de grado, sino para la consecución de los títulos que menciona: Superior de Música o Danza en la especialidad de que se trate, etc. Y consideró que se trataba de una decisión del legislador, no de un mero olvido que pueda corregirse vía reglamento y, expresamente, establece que:

> Lo que pretende la Ley es diferenciar de ese modo el título de grado universitario del equivalente título superior de las enseñanzas artísticas para evitar la presumible confusión entre ambos. Pero sin que ello suponga renunciar a situar esos títulos de las enseñanzas artísticas superiores en el espacio común europeo de enseñanza superior porque la obtención de esos títulos superiores de enseñanzas artísticas constituye el primer ciclo o grado que se exige en el espacio europeo común de educación superior y que conduce a los estudios de postgrado. De ahí que el legislador haya dejado claro que a todos los efectos esos títulos Superiores que se obtienen en las Enseñanzas Artísticas Superiores son equivalentes al título universitario de Diplomado, de Licenciado o de Grado, y ello en el sentido gramatical de igualdad en el valor y estimación de ambos títulos tanto en lo académico como para el ejercicio profesional (p.11).

En línea con esto, declaró nulos aquellos artículos que disponían que los centros de enseñanzas artísticas superiores podían ofertar enseñanzas de Grado. Sin embargo, rechazó la petición de declaración de nulidad del art. 9, que se refería a las enseñanzas artísticas de Máster, señalando que «la superación de las enseñanzas de Máster dará derecho a la obtención del Título de Máster en Enseñanzas Artísticas». Además añade la siguiente aclaración:

> conviene recordar que las Enseñanzas Artísticas Superiores se encuadran como expresa el art. 46.2 de la Ley Orgánica de Educación en el contexto de la ordenación de la educación superior española en el marco europeo, de modo que el contenido de las enseñanzas artísticas superiores ha de ser conforme con lo dispuesto en ese marco para todas las enseñanzas superiores. La consecuencia obligada de esta idea inicial es que como expresa el ya conocido número 2 del artículo 58 de la misma Ley Orgánica, en esas enseñanzas se regularán las condiciones para la oferta de estudios de postgrado y el primero de ellos es el que se conoce como Máster. En este sentido ese mismo precepto artículo 58.2 de la Ley Orgánica de Educación añade que estos estudios conducirán a títulos equivalentes, a todos los efectos, a los títulos universitarios de postgrado (p.12).

Las sentencias posteriores del Tribunal Supremo relativas a los Reales Decretos mencionados, se pronunciaron en idéntico sentido.

Debate sobre los Conservatorios y la Universidad

Existe un sector del ámbito musical español que mantiene la reivindicación de que las EEAASS deberían formar parte de la Universidad. Una de las razones principales que alegan es el proceso externo de evaluación al que son sometidas las universidades mediante agencias externas (Sobrino-Fernández, 2013).

Una de las agencias a las que nos referimos es la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA). Se trata de un organismo autónomo de la Administración que tiene por objeto:

promover la garantía de la calidad del Sistema de Educación Superior en España y su mejora continua mediante procesos de orientación, evaluación, certificación y acreditación, contribuyendo a la consolidación del Espacio Europeo de Educación Superior y su rendición de cuentas a la sociedad (ANECA, 2016).

Para hacerse una idea de la importancia de este tipo de agencia, cabe mencionar algunas de sus funciones. Por una parte, realiza la evaluación del Currículum Vitae de los solicitantes al acceso a profesor universitario contratado y el de los cuerpos de funcionarios docentes universitarios. Por otra parte, se evalúan las propuestas de los planes de estudio diseñados en consonancia con el EEES así como la comprobación de su correcta implantación y resultados. Además, lleva a cabo la renovación de la acreditación, la obtención de sellos europeos y ayuda a las universidades a la elaboración de sistemas internos que garanticen la calidad (ANECA, 2016).

Grados en Música: paradoja

Una vez establecidas las diferencias entre los centros que imparten las EEAASS y las universidades, así como la problemática que suscita el reconocimiento del Título Superior de música respecto de los Grados Universitarios, vamos a tratar la siguiente cuestión: la existencia de Grados Universitarios que se solapan con los Títulos de Superior.

Aunque no es reciente que algunas universidades oferten grados relacionados con la música, en los últimos años son varias las que han ampliado su catálogo académico y han añadido Grados en creación musical, interpretación, musicología, etc.

Se produce así una paradoja según González (2013), puesto que puede obtenerse tanto un Título Superior en música como un Grado Universitario en música. Aunque la ley establece que el primero es *equivalente a todos los efectos* al segundo, el último aparenta poseer un nivel académico mayor. Esto ocurre porque existen grados universitarios sobre determinadas materias a los que puede accederse a través de la obtención de un Título de Grado Superior como por ejemplo: el Grado de Trabajo social. Es paradójico, pues, que en realidad, el nivel que poseen los Grados Universitarios en música queda muy lejos de aquel que se imparte en los Conservatorios superiores.

Ventajas e Inconvenientes de la integración en la Universidad

Este apartado trata de reflejar las distintas perspectivas que se dan en el debate sobre la conveniencia de integrar los Conservatorios en la Universidad. Ha sido relativamente sencillo encontrar fuentes de información que ofrecieran una visión optimista y en defensa de dicha integración. No obstante, para mi sorpresa, no he conseguido hallar ninguna fuente que defendiese la permanencia de los Conservatorios al margen de las Universidades. Es por tanto que, los inconvenientes de la integración que indico, los he obtenido de publicaciones que los exponen para criticarlos, pues son partidarios de aquélla.

Inconvenientes

Son tres los argumentos más utilizados para defender la inconveniencia de la integración de los Conservatorios en la Universidad. El primero es que se produzca discriminación o cierta marginación por parte de las ramas más poderosas del sistema universitario y, de esta manera, se ocasione la pérdida de las singularidades o particularidades propias de las Enseñanzas Artísticas, como puedan ser las ratios bajas de alumnos-profesor y la numerosas actividades o asignaturas prácticas. El segundo argumento saca a relucir las posibles ventajas que puede

tener un sistema ajeno a la Universidad, adaptado a la talla de los Conservatorios, que cuente con los mismos recursos que la Universidad pero sin las «ataduras» que las caracteriza. El tercer argumento pone de manifiesto el éxito de países europeos en los que las enseñanzas artísticas superiores funcionan al margen de la Universidad (Pliego 2012, p. 8).

Crítica a los inconvenientes

Pliego (2014) en su artículo, *Oportunidad y conveniencia de integrar las enseñanzas artísticas superiores en la universidad,* realiza una serie de críticas a cada uno de estos argumentos. En lo relativo a las ratios entre profesor-alumno, se argumentaba que en los conservatorios y centros de EEAASS la ratio es muy baja porque responde a un tipo de enseñanza muy personalizada. No obstante, Pliego afirma que la media de las universidades españolas es de 11,6 alumnos por profesor. Señala además que la comunidad con ratio más baja es Aragón con 5,9 estudiantes por docente y Baleares con la más alta con 18,7. Al respecto, también recalca que unos de los objetivos del plan de educación europeo es el refuerzo de las tutorías personalizadas. Mientras que en los centros de EEAASS las tutorías no devienen obligatorias -sino que es potestativo para cada centro programarlas y depende en última instancia de la decisión de cada docente llevarlas a cabo o no- en el ámbito universitario existe una «función tutorial programada y profesionalizada» (p.8) que permite a su vez «mayor libertad que los centros superiores de enseñanzas artísticas para organizar sus ratios y formatos de enseñanza»(p.111).

En lo referido al enfoque predominantemente práctico de las enseñanzas artísticas frente al supuesto enfoque enteramente teórico del sistema universitario, Pliego apunta que es un «argumento […] alejado de la realidad» ya que «los alumnos de enseñanzas artísticas tienen muchas asignaturas teóricas y el enfoque «práctico» de su formación no siempre guarda relación con las actividades profesionales que puedan ejercerse posteriormente».(p.111) No hay que olvidar que las carreras universitarias de carácter técnico por su naturaleza precisan de actividades prácticas habitualmente.

Respecto a la necesidad de preservar la «singularidad» de las artes, que podría peligrar por la entrada en la Universidad, desde la perspectiva de los que abogan por la integración en la universidad, es el argumento con menor solidez de los enunciados hasta ahora. Pliego se limita a plantear la siguiente cuestión: «¿Acaso ser artista es más singular que ser arqueólogo, neurocirujano o astronauta?» (Pliego 2014, pp.110-112).

Ventajas

Existen cinco cuestiones principales en la defensa del ingreso de las EEAASS a la Universidad española que han sido desarrollados por Pliego (2012 y 2014).

En primer lugar, se obtendría un «estatuto de autonomía» sobresaliente, especialmente en el sentido organizativo, académico y social, que tendría como resultado una revalorización de la labor de las artes en el plano social. En segundo lugar, se alcanzaría la deseada regularización de los títulos de Grado y Máster de manera «absoluta e inequívoca», dentro del Espacio Europeo de Educación Superior, acabando así con la incongruencia respecto de la denominación y reconocimiento de los títulos de Grado Superior y Títulos de Máster de Enseñanzas Artísticas y los grados universitarios (Pastor, 2014, p.16). Así mismo, la regularización de los títulos permitiría la obtención del acceso al doctorado y a los planes de investigación, así como a subvenciones y becas de las que disfrutan las universidades. Además de abrir la «posibilidad de desarrollo de una más amplia carrera para el personal

docente». (Pliego 2012, p.4). En tercer lugar, se produciría un sometimiento a control de agencias de calidad de enseñanza lo que posibilitaría la «evaluación y acreditación de los planes de estudios, de los títulos, de los centros y del profesorado» (p.4). En cuarto lugar, la confluencia de los recursos públicos con un propósito común evitaría agravios comparativos entre Conservatorios y Universidades, como ha ocurrido, y es posible que pudiera repetirse en el futuro. Y, por último, lograr una solución en lo que se refiere a las incompatibilidades que sufren los profesores; entre la docencia y la práctica artística (Pliego 2012, p.4).

Fórmulas posibles

Diferentes autores han ido, a lo largo de los años, desarrollando propuestas para configurar una nueva organización de las Enseñanzas Artísticas Superiores en España. En total existen 5 alternativas. Seguidamente se van a dar unas pinceladas de los distintos planteamientos.

1. Convenio de Colaboración.

Para Pliego, se trata de una aproximación de las enseñanzas artísticas a la universidad mediante convenios de los que resulte la posibilidad de «ofrecer estudios de máster o validar títulos». (2014, p. 113) La universidad tendría autoridad sobre las cuestiones académicas y económicas y se configuraría como la agregación de los recursos de ambas instituciones para ofertar una determinada formación. El coste económico sería muy bajo pero se trataría de una reforma superficial.

2. Instituto Universitario (adscripción)

Este modelo surgiría también de un convenio entre el centro de enseñanza artística y la Universidad, pero en este caso, la inversión dineraria sería mayor, y la adscripción comportaría mayor entidad (Pliego, 2012) aunque «los centros mantendrían un cierto grado de autonomía frente a la Universidad». (Pastor, 2014) Además la decisión dependería de cada comunidad autónoma ya que queda dentro de su marco competencial.

3. Facultad Universitaria (integración)

Pliego advierte de que los centros se incorporan a la universidad como una facultad lo que precisaría de «mayor inversión y un compromiso político por parte de la Administración Educativa y de la Universidad» (2014, p.113).En aquellas universidades en las que la rama de conocimiento en cuestión ya estuviera ofertando formación podrían plantearse dificultades en materia de competencia entre el profesorado de cada institución. Sin embargo, las incongruencias y dudas respecto al reconocimiento de títulos quedarían resueltas. Sobre esta propuesta, Pastor nos revela que, en este caso, el cambio legislativo al afectar a una competencia estatal, correspondería a las Cortes Generales ya que habría que modificar la LOU.

4. Universidad de las Artes (creación).

Este modelo se diferencia del anterior en que podría llevarse a cabo mediante la unión de los «centros de enseñanzas artísticas, en calidad de facultades, y manteniendo sus sedes actuales»(Pliego, 2014).1 Se considera por lo general la mejor alternativa ya que este modelo podría «atender en exclusividad las especificidades de nuestras enseñanzas con las mismas garantías y condiciones que lo hace la Universidad» (Pastor, 2014).No obstante, a efectos

prácticos, la principal diferencia reside en que la creación de una Universidad (como una de las Artes) puede llevarse a cabo tanto por una Ley aprobada por las Cortes Generales como una Ley aprobada por Cortes de una Comunidad Autónoma (LOU, art. 4).

5. Institutos Superiores de Enseñanzas Artísticas.

Estos institutos han sido creados por Comunidades Autónomas como un intento de aumentar la autonomía de las enseñanzas artísticas pero, a ojos de Pliego, «suelen tener más inconvenientes, porque alejan a los centros del modelo universitario, les restan autonomía, externalizan la gestión perdiendo el control público y acentúan su marginación de las enseñanzas artísticas dentro del conjunto del sistema educativo» (Pliego, 2014, p.114).

Conclusiones

Las EEAASS forman parte del Espacio Europeo de Educación Superior y, por tanto, cuentan con los elementos que configuran el Plan Bolonia que son comunes a todas las titulaciones de educación superior.

En Europa existen dos modelos organizativos de las EEAASS: aquel en el que se encuentran integradas en la Universidad y aquel en el que se mantienen al margen de esta institución. El sistema español sigue el segundo modelo aunque ha quedado establecido que el título que se obtiene en los centros que imparten las EEAASS es *equivalente a todos los efectos al de graduado universitario,* como esclareció el Tribunal Supremo en la sentencia 348/2012 de 13 de enero.

Sin embargo, que los estudios superiores de música no formen parte de los universitarios provoca que parte de la sociedad no tenga en alta consideración a la carrera musical. Con frecuencia los músicos tenemos que soportar comentarios como: «ah, entonces, ¿música es una carrera?» y «¿estudias música... no estudias algo más?» Este tipo de situación provoca, inevitablemente, gran indignación en la comunidad musical lo que lleva a demandar un mayor reconocimiento social.

A esto se añade el hecho de que algunas universidades españolas ofertan grados relacionados con la música como es el grado en Musicología. Esto lleva a la incongruencia de que exista una doble oferta de ciertas disciplinas: grados en música impartidos en la Universidad y títulos superiores de música en los Conservatorios. Es, sencillamente, una paradoja puesto que un grado universitario parece tener más prestigio que un título superior (especialmente para aquellas personas ajenas al ambiente musical) cuando es ampliamente aceptado que la dificultad y calidad de los estudios musicales en los conservatorios es mucho mayor que los que se imparten en la Universidad.

Esta coyuntura ha llevado a que diversos autores planteen posibles fórmulas para modificar la organización y gestión de los Conservatorios, dentro del EEES y que se conduzca hacia una integración o incorporación en la Universidad.

En este artículo se han presentado las alternativas que más calado tienen. La mayoría de autores abogan, de una manera u otra, por una incorporación a la Universidad -bien a través de la integración como una facultad más o mediante la creación de una Universidad de las Artes- si con ello se puede mantener la idiosincrasia de las enseñanzas musicales.

Se han enumerado y explicado los argumentos a favor y en contra de la integración de la música en la Universidad y, aunque pueda sorprender, no se ha encontrado ninguna fuente genuina que muestre las desventajas de incorporarse a la Universidad, por lo que todos los argumentos negativos que se encuentran en este trabajo surgen de fuentes que han sido capaces de rebatir cada uno de ellos.

Los autores confluyen en la idea de que la creación de una Universidad de las Artes sería la mejor opción. Una de las razones es que ello podría lograrse a través del ejercicio de las competencias de cada Comunidad Autónoma y, de este modo, no sería necesaria una reforma a nivel estatal que, sin duda, requeriría de mayor impulso político. No obstante, a mi parecer, las EEAASS requieren una reforma estructural que sea efectiva en todo el territorio. Considero que dejar esta decisión a cada Comunidad Autónoma por separado implicaría el riesgo de que algunas lo llevasen a cabo y otras no. Si esto ocurriera, no sólo estaríamos renunciando a obtener ese ansiado reconocimiento social de la música a nivel estatal, sino que podría vulnerar el derecho a la igualdad de aquellos alumnos de música que cursaran sus estudios en CCAA que no hubieran apostado por esta reforma. Por tanto, considero que lo más conveniente sería reformar la LOU para integrar la música dentro de la Universidad como una facultad más.

En general, la mayoría de autores reivindica que es necesario que los conservatorios gocen de autonomía. Bajo mi punto de vista, esa demanda de autonomía, lejos de dar prestigio y reconocimiento a la comunidad musical, la aísla del resto de estudios superiores. Si somos parte del EEES y vamos encaminados hacia una convergencia, ¿en qué medida las diferencias de currículo docente entre CCAA tienen cabida? Hay que mantener las peculiaridades, tradiciones y rasgos culturales de cada comunidad, de eso no hay duda. Tampoco hay duda de que los Conservatorios deben disfrutar de esa «autonomía» que le reconoce la Constitución a las Universidades. Sin embargo, si queremos fomentar el intercambio cultural y adaptarnos como es debido al EEES, debemos alzar la vista de lo cotidiano y apostar por una dimensión universal.

Bibliografía

Agencia Nacional De Evaluación De La Calidad Y Acreditación; Misión, http://www.aneca.es/ANECA/Mision. [última consulta: 6 de enero 2017]

Carta de los Derechos Fundamentales de la Unión Europea (2000): C 364/6. *Diario Oficial de la Unión Europea* [en línea] 18 de diciembre de 2000. http://www.boe.es/doue/2010/083/Z00389-00403.pdf

Comisión Europea (2010): La educación superior en Europa 2010: el impacto del proceso Bolonia. Agencia Ejecutiva en el Ámbito Educativo, Audiovisual y Cultural. Eurydice. España: Ministerio de Educación.

Constitución Española (1978). *Boletín Oficial del Estado.* 29 de diciembre de 1978, 311: 29313-29424. Versiones xml, pdf, con texto consolidado. https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1978-31229. [última consulta:10 de enero 2017].

Gálvez Toro, Alberto (2002): «Revisión bibliográfica: usos y utilidades» Matronas Profesión. 10, diciembre, 25-31.http://www.enfermeriaypodologia.com/wp-content/uploads/2012/06/Rev-bibliografica-Matronas.pdf [última consulta:10 de enero 2017].

González, Francisco (2013): «La Universidad y los Conservatorios Superiores de Música» MAR Música de Andalucía en la Red nº extraordinario ISSN 2172-9336 http://www.mar.ugr.es/static/MAR...universidad-y-los-conservatorios-superiores-de-musica.../es [última consulta:10 de enero 2017].

Guirao-Goris, Josep Adolf (2008): «El artículo de revisión» Revista Iberoamericana de Enfermeria Comunitaria.http://revista.enfermeriacomunitaria.org/articuloCompleto.php?ID=7 [última consulta:10 de enero 2017].

Ley Orgánica de Educación (2006): 106. *Boletín Oficial del Estado.* 4 de mayo de 2006. Disponible en: https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2006-7899

Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa. (2013) *Boletín Oficial del Estado* 10 de diciembre de 2013, 295, pp. 97858-97921. Versiones html, pdf, epub, con texto consolidado. https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2013-12886 [última consulta:10 de enero 2017].

Luna, Celestino (2014):«La adscripción de los centros de enseñanzas artísticas superiores a una universidad, la única solución factible a todos los problemas del alumnado, profesorado y de los propios estudios superiores de música, danza y arte dramático en Andalucía.» Revista Danzaratte. 8: 94-103. ISSN 1886-0559. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=527048. [última consulta:10 de enero 2017].

Pastor, Vicente (2014): «El proceso de adaptación de los estudios superiores de música en España al Espacio Europeo de Educación Superior» ARTSEDUCA. enero,7: 1-21https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4734009.pdf. [última consulta:10 de enero 2017].

Pedraz, Azucena (2004): «La revisión bibliográfica»Nure Investigación. febrero, 2:3 ISSN 1697-218. http://www.nureinvestigacion.es/OJS/index.php/nure/article/view/127. [última consulta:10 de enero 2017].

Pliego, Víctor. 2012: La integración en la universidad de las enseñanzas artísticas superiores: Oportunidad y conveniencia para emprender una iniciativa.http://www.profesdemusica.es/INTEGRACION_EEAA_UNIVERSIDAD.pdf[última consulta:10 de enero 2017].

Pliego, Víctor. 2012: «Los debates sobre la integración o no de la música en la universidad española y los ejemplos europeos 2012» II Encuentro Hipano-Alemán de Educación Musical. 23 de febrero de 2012. Universidad de Granada. Doce notas: música y Danza. http://www.docenotas.com/pdf/DebatesntegracionMusicaUniversidad.pdf [última consulta: 10 de enero 2017].

Pliego, Víctor. 2014: «Oportunidad y conveniencia de integrar las Enseñanzas Artísticas Superiores en la Universidad.» Revista Danzaratte, 8: 104-119. ISSN 1886-0559. http://www.fe.ccoo.es/comunes/recursos/25/1860742articulo_de_Victor_Pliego_en_Revista_Danzaratte.pdf[última consulta: 10 de enero 2017].

Prieto, Eunate (2009): «Las enseñanzas superiores de Música en el marco del proceso de convergencia europeo» Revista de Administración Pública, 178: 423-458. ISSN: 0034-7639 https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2979945.pdf [última consulta:10 de enero 2017].

Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, 27 de octubre de 2009, 259, 89743-89752. Versiones html, pdf, epub, con texto consolidado. https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2009-

17005. [última consulta: 10 de enero 2017].

Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*,5 de junio de 2010,137, pp. 48480-48500Versiones html, pdf, epub, con texto consolidado. https://www.boe.es/diario_boe/txt.php [última consulta: 10 de enero 2017].

Real Decreto 303/2010, de 15 de marzo, por el que se establecen los requisitos mínimos de los centros que imparten enseñanzas artísticas reguladas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, 9 de abril de 2010, 86:1-15. https://www.boe.es/buscar/pdf/2010/BOE-A-2010-5662-consolidado.pdf[última consulta: 10 de enero 2017].

Tratado de la Unión Europea (1992). *DOUEC*, 10 de noviembre de 1997, 340 pp. *Boletín Oficial del Estado*, 13 de Enero de 1994, en vigor desde 1 de mayo 1999. https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1994-626 [última consulta: 10 de enero 2017].

Tratado de Lisboa por el que se modifican el Tratado de la Unión Europea y el Tratado Constitutivo de la Comunidad Europea (2007) C 306/1. *Diario Oficial de la Unión Europea*, en vigor desde 1 de diciembre 2009. https://es.wikipedia.org/wiki/Tratado_de_Lisboa [última consulta: 10 de enero 2017].

Sentencia núm. 348/2012 de 13 de enero de 2012. Tribunal Supremo, Sala de lo Contencioso.

Sobrino-Fernández, Mª (2013): «Las Titulaciones de música en el EEES: Adaptación de los nuevos planes de estudios al nuevo panorama educativo.» Musicrearte digital2, abril. http://revista.musicrearte.com/musicrearte_digital_numero02_2013_files/musicrearte_digital_02_2013_art0.pdf ISSN 2254 - 3600. [última consulta: 10 de enero 2017].

Vidal, Carlos (2012): «El Espacio Europeo de Educación Superior y su implantación en las universidades españolas. Revista catalana de dret públic.» 44: 253-283. http://www.raco.cat/index.php/RCDP/article/downloadSuppFile/259954/81 [última consulta: 10 de enero 2017].

LAS LESIONES ASOCIADAS A LA PRÁCTICA PROFESIONAL EN LOS MÚSICOS EL MASAJE CIRCULAR PROFUNDO

Por JOSÉ MARTÍNEZ COLOMINA

Resumen

Este artículo pretende analizar las repercusiones negativas que supone la actividad mecánica repetitiva diaria que sufren los músicos todos los días a la hora de enfrentarse con su instrumento, ya que son muchas las horas que dedican para conseguir un dominio técnico suficiente y poder dedicarse profesionalmente a la música

El problema principal que presentan los músculos afectados por sobrecargas provocadas por movimientos repetitivos efectuados durante muchas horas de prácticas, como es el caso de la mayoría de las lesiones que presentan los músicos, es que estas sobrecargas que no se tratan adecuadamente y por tanto no se han curado, las toxinas que generan se van acumulando en el seno muscular

En la clínica Marrama-fisioterapia, ubicada en la calle Vicente Peirats, nº 21 de la localidad castellonense de la Vall d´Uixó (Comunidad Valencia, España), los cuales utilizan la técnica del masaje circular profundo, explican que normalmente con los métodos médicos o fisioterapéuticos convencionales, se obtiene la normalidad también a las fibras profundas.

El verdadero motivo por el cual fracasan todas las terapias que pretenden curar una lesión muscular o tendinosa crónica es que la única solución que tiene un músculo o un tendón afectado por apoptosis consiste en la destrucción o muerte de las células enfermas, con lo cual son inmediatamente reemplazadas, y ello se consigue en todos los casos, con el masaje circular profundo

El éxito se basa principalmente en tres conceptos fundamentales:

1º- En la aplicación directa en el punto origen.

2º- En el acceso a las fibras profundas.

3º- En la respuesta adecuada del organismo.

En los últimos 5 años en la clínica de Fisioterapia Marrama de Vall d´Uixó (Castellón), se ha tratado y curado un sinfín del problemas de instrumentistas.

Con el estudio llevado a cabo se ha podido demostrar cómo después de tratar con el masaje circular profundo una selección de diferentes casos, todos ellos, se han curado con éxito, y todos los pacientes músicos han podido continuar con su carrera musical sin ningún problema.

Resum

Aquest article pretén analitzar les repercussions negatives que suposa l'activitat mecànica repetitiva diària que pateixen els músics tots els dies a l'hora d'enfrontar-se amb el seu instrument, ja que són moltes les hores que dediquen per a aconseguir un domini tècnic suficient i poder dedicar-se professionalment a la música.

El problema principal que presenten els músculs afectats per sobrecàrregues provocades per moviments repetitius efectuats durant moltes hores de pràctiques, com és el cas de la majoria de les lesions que presenten els músics, es que aquestes sobrecàrregues que no es tracten adequadament i per tant no s'han sanat, les toxines que generen es van acumulant en el si muscular.

En la clínica Marrama-fisioterapia, ubicada en el carrer Vicent Peirats, nº 21 de la localitat castellonenca de la Vall d´Uixó (Comunitat Valencia, Espanya), els quals utilitzen la tècnica del massatge circular profund, expliquen que normalment amb els mètodes mèdics o fisioterapèutics convencionals, s'obté la normalitat també a les fibres profundes.

El verdader motiu pel qual fracassen totes les teràpies que pretenen curar una lesió muscular o tendinosa crònica es que l'única solució que te un múscul o un tendó afectat per APOPTOSIS consisteix en la destrucció o mort de les cèl·lules malaltes, en lo qual són immediatament reemplaçades, i això s'aconsegueix en tots els casos, amb el massatge circular profund.

L'èxit es basa principalment en tres conceptes fonamentals:

1º- En l'aplicació directa en el punt d'origen.

2º- En l'accés a les fibres profundes.

3º- En la resposta adequada de l'organisme.

En els últims 5 anys en la clínica de Fisioteràpia Marrama de Vall d´Uixó (Castelló), s'ha tractat i sanat molts del problemes d'instrumentistes.

En l'estudi portat s'ha pogut demostrar com després de tractar en el massatge circular profund una selecció de diferents casos, tots ells, s'han sanat amb èxit, i tots els pacients músics han pogut continuar amb la seua carrera musical sense cap problema.

Introducción

El músico es un profesional que dedica muchas horas de esfuerzo físico para poder alcanzar un gran rendimiento en la ejecución de las piezas que interpreta. Además de no estar protegidos dentro de las habituales patologías laborales, se cree por lo general que los músicos están al margen de los problemas físicos, grave error, ya que una simple sobrecarga o tendinitis impide una buena ejecución de una obra.

El músico es un trabajador que se ve sometido a esfuerzos mantenidos en el tiempo,

repetitivos y sin evaluación previa de las bases ergonómicas en que desarrolla su actividad. La suma de riesgos laborales desembocará, sin duda, a medio o largo plazo en patologías que al comienzo empezarán con dolor y después con incapacidad o merma de su actuación artística.

Este artículo pretende analizar las repercusiones negativas que supone la actividad mecánica repetitiva diaria que sufren los músicos todos los días a la hora de enfrentarse con su instrumento, ya que son muchas las horas que dedican para conseguir un dominio técnico suficiente y poder dedicarse profesionalmente a la música. Ante la falta de una terapia adecuada a este tipo de lesiones propias del músico profesional, propone una terapia desconocida llamada masaje muscular profundo, la cual ayuda a solucionar todas aquellas afecciones más comunes que sufren a diario los músicos al dedicar tantas horas a la práctica con su instrumento.

Las lesiones musculares del músico. Patologías comunes del músico profesional.

Un músico puede pasarse más de cuatro horas al día ensayando. Para conseguir 20 o 30 notas precisan de 400 o 600 actos motores y una serie incontable de tareas en diferentes áreas cerebrales. Los músicos profesionales "Son como deportistas de alto rendimiento, aunque no son conscientes de ello", explica Jaume Rosset, director del Instituto de Fisiología y Medicina del Arte de Terrassa, el hospital de los músicos.

Casi el 75% de los músicos sufren problemas en el sistema músculo-esquelético en algún momento de su vida a consecuencia de una excesiva actividad, del estrés o de la utilización de una técnica inadecuada. Dado el desconocimiento que de ellas tiene la medicina general, muchas veces son mal diagnosticadas de forma tardía. Al igual que los deportistas, la repetición continuada de determinados movimientos puede provocar agotamiento y desgaste muscular o esquelético. Es imprescindible, por lo tanto, contrarrestar los efectos negativos de dichos movimientos mediante una serie de ejercicios y hábitos que prevengan de dichas dolencias.

El dolor físico, es una señal de alarma que nos avisa de que algo no está funcionando correctamente. Por lo tanto es importantísimo atender a esta llamada de nuestro propio cuerpo, cuando aparezca, para corregir o evitar lo que la produce. A la más mínima señal de alerta, se debe informar al profesor o al médico de confianza. Ningún dolor, por pequeño que sea, debe acompañarnos en el estudio. Si al empezar a tocar no se prepara y calienta bien la musculatura, ésta puede forzarse innecesariamente al exigirle movimientos y contracciones violentas. Es un principio que los deportistas tienen muy claro. Existen muchos tipos de ejercicios y estiramientos para cuerpo, brazos y manos, pero el principio fundamental que se debe tener en cuenta es que los movimientos evolucionen de lentos a rápidos, y de muy suaves y relajados a más firmes y fuertes.

El problema principal que presentan los músculos afectados por sobrecargas provocadas por movimientos repetitivos efectuados durante muchas horas de prácticas, como es el caso de la mayoría de las lesiones que presentan los músicos, es que estas sobrecargas que no se tratan adecuadamente y por tanto no se han curado, las toxinas que generan se van acumulando en el seno muscular. El organismo, aunque al principio sitúa las toxinas en las fibras superficiales, que es donde empieza a lesionarse el músculo, con el tiempo las va acumulando donde menos le puedan molestar, que será en lo más profundo de cada músculo afectado, porque las fibras profundas son las que menos trabajan en los movimientos habituales no forzados, trabajando o practicando, aunque sí que llevan el mayor peso en los movimientos más o menos repetitivos y más o menos rápidos, (pero nunca forzados), como

son los movimientos que efectúan los músicos.

Por tanto, si estas sobrecargas continúan acumulándose, al final las toxinas que generan, además de asfixiar (fenómeno conocido con el nombre de hipoxia) a las células que componen estas fibras superficiales, provocan en ellas apoptosis, enfermedad celular en la cual la célula pierde la capacidad de alongarse, permaneciendo en contracción permanente hasta su muerte. Por ello, si el problema continúa sin solucionarse, la apoptosis se introducirá en el interior del músculo y empezará a afectar a las fibras semiprofundas. Al final, el músculo pierde más elasticidad y poder de contracción, por lo que aumentan tanto las molestias como el dolor, que pasará de ser de discontinuo a continuo. Esas molestias y el dolor continuarán aumentando si la persona afectada continúa acumulando sobrecargas, hasta que se afecten también las fibras profundas, con lo cual el músculo puede llegar a perder toda su funcionalidad y el músico ya no podrá tocar su instrumento.

Al llegar a esta fase final, lo primero que se necesita es poder recuperar la funcionalidad a este músculo o grupo de músculos que resulten afectados. Se puede conseguir parcialmente con los métodos médicos y fisioterapéuticos convencionales, ya que éstos en algunos casos sí que consiguen restablecer la movilidad y eliminar bastante el dolor de las fibras superficiales con la ayuda de fármacos y fisioterapia, aunque tienen bastante más dificultad para conseguir lo mismo en las fibras semiprofundas.

Inefectividad de los métodos terapéuticos tradicionales

En la clínica Marrama-fisioterapia[1], ubicada en la calle Vicente Peirats, nº 21 de la localidad castellonense de la Vall d´Uixó (Comunidad Valencia, España), los cuales utilizan la técnica del masaje circular profundo, explican que normalmente con los métodos médicos o fisioterapéuticos convencionales, ni con ningún otro método terapéutico que resulte conocido actualmente, se obtiene la normalidad también a las fibras profundas, con lo cual, la persona afectada no mejora nunca del todo, pues siempre queda un dolor profundo y permanente además de una falta de movilidad extrema. Como consecuencia, y según cada caso, el músico puede percibir que le falta la habilidad o la rapidez necesaria para una perfecta ejecución de las piezas musicales y lo que es mucho peor, que vuelve a recaer fácilmente. Con todo esto vuelve el dolor fuerte y la falta de movilidad adecuada para realizar su profesión.

Las sobrecargas repetitivas, según describen los doctores Jesús Vázquez Gallego y María Rosario Solana Galdámez, provocan en el músculo micro traumas en las fibras superficiales, y estos micro traumas del ejercicio favorecen la acumulación de productos de desecho que se originan en el músculo, particularmente de iones de ácido láctico y potasio que reducen de forma drástica la capacidad de oxigenación del mismo, al reducirse el flujo de sangre (Vázquez y Solana, 2009, p. 46). Todo ello implica un acortamiento de la fibra muscular que origina tensión en el músculo y en consecuencia dolor cada vez que se le obliga a trabajar y así sucesivamente hasta llegar al dolor crónico, lo cual ocasiona aumento de la vulnerabilidad del músculo y agotamiento prematuro, que conlleva pérdida de fuerza y aumento del periodo de recuperación muscular.

Los doctores Robert P. Nirschl y Barry S. Kraushaar han realizado diversas publicaciones sobre los problemas tendinosos publicando sus trabajos en 1999 por la University medicad Center Washington. D.C. Estos doctores explican que la razón por la cual no existen

[1] Esta clínica fue fundada por el experto en fisioterapia deportiva Iván Marrama.
Véase: http://www.ivanmarrama.es/experiencia.html

métodos conocidos que puedan restablecer el movimiento total en las fibras profundas de una forma rápida y efectiva al 100%, es sencillamente porque en muchos de los casos, siempre dependiendo del músculo afectado, con las terapias convencionales es muy complicado acceder a ellas. Por tanto, el músculo afectado nunca se encuentra bien del todo, es decir, que no se encuentra en su tono vital normal. Ésta es una de las razones más importantes por la cual no se curan muchas de las distintas lesiones que a lo largo de la vida profesional sufren muchos músicos, aunque se visiten a varios médicos traumatólogos o se apliquen distintas terapias curativas. Para poder desarrollar al máximo su función vital cualquier músculo se tiene que encontrar en plenas facultades, tanto de contracción como de distensión; esto no se logra nunca, ni con los métodos médicos tradicionales ni con otros tipos de masajes o terapias, sobre todo cuando el músculo arrastra una lesión crónica instaurada en sus fibras profundas. Estas dolencias se pueden producir en principio por pequeñas lesiones agudas mal curadas, por lesiones graves no suficientemente recuperadas, por exceso de sobrecargas, posiciones viciadas, contusiones fuertes, o por movimientos muy repetitivos, sean estos más o menos forzados.

El quiromasajista José Ramón Marrama de Vall d´Uixó, (Castellón) quien primero desarrolló durante 25 años y más tarde patentó la técnica del "masaje circular profundo" en 2003, y posteriormente con su hijo fisioterapeuta Iván y su hermano Alberto Marrama, han sido los que han dado solución a los problemas físicos de muchos músicos, utilizando la citada técnica terapéutica. Con la aplicación del masaje circular profundo se consigue la curación de estas lesiones, sean musculares o tendinosas. Además con este masaje específico se evita que el músico tenga que detener su trabajo, ya que el músico puede seguir tocando su instrumento a la vez que se va tratando su lesión.

La relación que existe entre la práctica de los instrumentos musicales y la Medicina es un tema que ha tenido poca divulgación en la literatura médica. La cuestión hubo sido planteada por los doctores María Campo y Marcelino Feal (2016), que, sin embargo, no rebasa los límites propedéuticos preliminares.

Mayor enjundia posee el estudio de los galenos Navia, Arráez y Álvarez, quienes realizaron un test entre los músicos de dos orquestas profesionales, cuyos resultados se analizaron posteriormente mediante el método de Rasch. Ha menester precisar que las 48 encuestas que se practicaron atienden al síndrome cervical (Navia, P., Arráez, L. A., y Álvarez, P., 2006). Empero, es un estudio escueto.

El grupo de investigación "Análisis del Movimiento Humano", de la Universidad de Granada, conformado por Juan Granda Vera, María Loreto Lledó Sempere y José Carlos Barbero Álvarez llevaron a cabo una investigación (2011: 1-17) para conocer las patologías más comunes que sufren los clarinetistas. Recurrieron también al método del muestreo entre los profesionales de ese instrumento de viento-madera. Entre los resultados a los que llegaron cabe mencionar las dolencias en el torso, de espalda, y las tendinitis carpianas de la mano derecha, extremidad a la que se encomienda un mayor número de articulaciones musicales. La etiología es similar a nuestra hipótesis de trabajo, en donde se contemplan los incorrectos hábitos posturales.

Pero también desde el orbe de la Fisioterapia ha habido contribuciones a las enfermedades profesionales de los músicos. Así, Koen De Vicente Ketele, fisioterapeuta de la Fundació Universitària del Bages, adscrita a la Universitat Autònoma de Barcelona, ha estudiado (2016) la distonía focal del músico; esto es, la "rampa ocupacional". En rigor, es un síndrome caracterizado por contracciones musculares involuntarias mantenidas, las cuales generan movimientos repetitivos de torsión o posturas anormales. Es un estudio bibliográfico.

Desde un prisma más global y generalista, es interesante recordar aquí la monografía de Luís Orozco Delclós y Joaquim Solé Escobar (1996), acerca de las lesiones entre instrumentistas y cantantes; pues sabido es que también en el orbe canoro existen patologías ab intrínseco, derivadas en buena medida del incorrecto uso de las cuerdas vocales.

Causas de las lesiones

Las sobrecargas que dan lugar a las lesiones en los músicos se pueden producir por tres causas: Primero por el exceso de horas de práctica repetida con el instrumento, como se ha explicado anteriormente, ya que el músico necesita invertir muchas horas para obtener un rendimiento óptimo en su trabajo. Segundo por la adopción de posturas inadecuadas e innecesaria, problema común en muchos músicos aprendida desde muy pequeños por no practicar con su profesor técnicas específicas que desencadenen con el tiempo en problemas crónicos, y por defectos estructurales debidos normalmente al físico particular de cada músico adaptados al instrumento en cuestión, que además puede ser agravado por una tensión psíquica excesiva.

Con el paso del tiempo y la acumulación de horas de prácticas con movimientos y posturas siempre repetidas, se produce la lesión, por atrofia de las fibras profundas; en estos casos por falta de nutrición celular adecuada, con lo cual los dolores que provocan se vuelven fijos, fuertes, continuos e insoportables. Estos tipos de lesiones son muy comunes en muchos músicos, sea cual sea el instrumento que interpreten. El problema que tienen todas estas lesiones crónicas, es la mínima o nula respuesta curativa que tienen con los métodos médicos y terapéuticos tradicionales.

Todos estos tipos de lesiones tienen un tratamiento y una respuesta plenamente satisfactoria con el masaje circular profundo, ya que este masaje consigue en el 100% de los casos solucionar totalmente estos tipos de problemas musculares o tendinosos, aunque esto no impide que se vuelvan a producir si no continúan efectuándose algunas sesiones periódicas de masaje para el mantenimiento del tono muscular normal. Todo ello queda demostrado en los pacientes que se han tratado en la clínica Marrama de Vall d´Uixó.

Con el tratamiento adecuado para cada caso, desaparece totalmente el dolor y vuelve la movilidad funcional plena. Como el músico profesional tiene que continuar tocando y si tiene vicios adquiridos continuará efectuándolos, después de eliminarle el dolor y la falta de movilidad será conveniente efectuarle un mantenimiento; este se puede conseguir con una gimnasia específica para cada caso en particular o con sesiones periódicas de masaje circular profundo. Por supuesto se debe aclarar que con la técnica del masaje circular profundo se consigue superar los problemas musculares del músico, pero si estos problemas son ocasionados por la práctica viciada de malas posturas con el instrumento o la práctica diaria de demasiadas horas, los problemas físicos volverán a generarse.

Generalmente, según cada caso, será suficiente con efectuar un masaje al mes, para mantener plenamente de manera permanente la funcionalidad antiálgica muscular, sin peligro de involución.

El masaje circular profundo

El verdadero motivo por el cual fracasan todas las terapias que pretenden curar una lesión muscular o tendinosa crónica es que la única solución que tiene un músculo o un tendón afectado por apoptosis consiste en la destrucción o muerte de las células enfermas, con lo cual son inmediatamente reemplazadas, y ello se consigue en todos los casos, con el masaje circular profundo. Anteriormente ya se ha explicado que estas células con el tiempo se

instauran en las partes profundas del músculo, y solo con el masaje circular profundo se alcanza esta zona del músculo ya que se utiliza el nudillo del dedo índice.

El tono vital de un músculo es la capacidad que tiene este para poder desarrollar todas sus funciones, tanto de nutrición y desarrollo, como las de su movimiento básico de contracción y distensión con total normalidad. Con la pérdida de tono vital, por culpa de la sobrecarga, el músculo se endurece, es decir, como todo ser vivo el músculo afectado se contrae para defenderse; por tanto, se endurece cada vez más. Este endurecimiento es lo que dificulta la libre circulación del líquido intersticial del que las células musculares extraen su alimento, con lo cual las células no se alimentan adecuadamente, por lo que reducen su volumen y su capacidad de función; en estas circunstancias son las células más profundas las que tienen más dificultad que las superficiales para alimentarse, motivo por el cual se produce en primer lugar la apoptosis progresiva de las mismas.

Según las investigaciones publicadas en artículos médicos y libros especializados, las lesiones tendinosas en los cuatro estadios del doctor Matín E. Blazina, descritos y aceptados mundialmente desde el año 1973 gracias al libro que los explica (Blazina, 1973), se pueden producir de tres maneras: por contusión directa sobre un tendón; por sobrecargas repetitivas o por sobreuso excesivo. Estas investigaciones determinan que las lesiones tendinosas por sobreuso representan del 30 al 50% del total en la práctica deportiva, y del 90% en el caso de los músicos (Jurado y Medina, 2008, p. 78).

En esta clase de lesiones es cuando este tipo de masaje consigue grandes y espectaculares resultados. Comúnmente se cree que las tendinopatías son lesiones de muy difícil curación con las técnicas terapéuticas médicas o fisioterapéuticas convencionales, ya que se considera por error como tendinopatía una inflamación de un tendón.

Las tendinopatías en general (antes conocidas con el nombre de tendinitis) son un tipo de lesiones, que tratadas adecuadamente con el masaje circular profundo, tienen un índice de curación, siempre que no vengan determinadas por enfermedades o patologías traumáticas graves, del 100% de los casos, algo que es prácticamente imposible conseguir con cualquier otra técnica curativa. El masaje circular profundo siempre se aplicará en todos los casos de tendinopatías sobre el músculo, porque siempre es el que está afectado, incluso en los casos en que la lesión original se produzca por una contusión directa sobre un tendón, puesto que si este tendón no se cura siempre terminará afectado a su propio músculo y viceversa.

En cuanto a las tendinopatías crónicas se refiere, a veces con años de afectación, este tipo de masaje consigue resolverlas siempre, por dos motivos que son fundamentales: primero, porque se aplica directamente sobre el responsable directo (el músculo), y segundo, porque este tipo de masaje es capaz de penetrar en las fibras profundas musculares, por interno que se encuentre el músculo afectado o por voluminoso que sea. Esto se produce por la técnica que se utiliza, la cual es capaz de disolver y por tanto soltar todas las células enfermas o muertas y restos de toxinas situadas entre las fibras atrofiadas que puedan encontrarse en el seno muscular; restos necrófilos entre fibras que están impidiendo el crecimiento normal de las nuevas células que las puedan regenerar.

Se puede afirmar que incluso un músculo que este afectado en todas sus fibras, después de ser tratado con el masaje circular profundo, quedará totalmente regenerado y por tanto dispuesto para cumplir con su función vital que no es otra que la del movimiento antiálgico[2]. Naturalmente, este tipo de tendinopatías crónicas tardarán mucho más en resolverse que las menos crónicas, puesto que estas últimas se suelen resolver en muy pocas sesiones, por afectado que se encuentre el tendón y esté instaurada en el tendón que sea. Igualmente se

[2] Movimiento antiálgico se refiere al movimiento sin dolor.

solucionan siempre perfectamente aplicando correctamente este tipo de masaje, en los casos de tendinopatías múltiples, epicondilitis[3] también llamado "codo de tenis", epitroquealitis[4], comúnmente conocido con las expresiones de "codo de golf" o "hombro del lanzador", etc.

Aplicación y efectos del masaje circular profundo

El efecto que sobre el organismo produce este tipo de masaje, aplicado directamente en el punto o zona origen de la lesión, se puede comprender por qué se curan todas las lesiones tan rápidamente en relación con los demás métodos de curación. El organismo siempre se defiende de cualquier agresión y no olvidemos que una lesión al igual queuna enfermedad es una agresión que sufre el cuerpo, y éste siempre responde luchando contra ella.

Naturalmente en estos casos el cuerpo también se basa en la economía. Es decir, que si a una lesión o enfermedad le pudiéramos poner números, por ejemplo, del uno al diez, el organismo siempre se defendería en relación a estos números. Esto quiere decir que si la lesión es del número cuatro, el organismo se defiende sobre un cinco, porque considera que con esto es suficiente. Pero si no paramos de movernos o de forzar la zona afectada, esta lesión grado cuatro, sin duda que la subiremos a grados superiores, por lo que aumentará el dolor y las molestias que produce. Por tanto, obligaremos al cuerpo a que se defienda en relación a estos nuevos parámetros. De igual modo, si esta misma lesión grado cuatro la cuidamos no moviéndonos, poniéndole calor o tomando fármacos, etc. sin duda que le ayudaremos al organismo y éste la bajará a grados más inferiores, consiguiendo curarla en algunos casos y en otros no, ya que esto siempre dependerá del grado de la lesión original, de la cronicidad de la misma, de la edad de la persona, del tipo de trabajo, del peso, de la genética de cada cual, etc.

Se debe explicar que las lesiones que se curan por sí mismas o con la ayuda de fármacos u otras terapias, no son las que se describen en este artículo, ya que con este estudio se pretende dar a entender por qué las lesiones graves se curan en mucho menos tiempo y por qué se curan todas aquellas lesiones que no se han podido curar después de mucho tiempo de padecerlas y después de probar todos los métodos, tanto tratamientos médicos o fisioterapéuticos tradicionales como los alternativos. Este tipo de lesiones son las que suelen padecer la mayoría de músicos.

Volviendo a esta lesión explicada de grado cuatro, si le aplicamos el masaje circular profundo en el punto origen de la misma, el efecto doloroso que le transmitimos al organismo es el máximo posible. Por tanto este organismo agredido tiene la percepción de que esta lesión es del grado diez, grado máximo. Por ese motivo, desde este preciso momento se defiende en relación a la percepción que siente, es decir ya no se defiende con un grado más, si no que se defiende con toda la fuerza y utilizando todos los medios de que dispone, porque para él, en estos momentos la lesión pasa al grado máximo. Esto implica que el organismo libere todas las sustancias antiálgicas y relajantes de las cuales dispone en el momento, tales como la histamina, las encefálicas, endorfinas, etc. Al mismo tiempo también liberará enviando directamente al punto agredido todas las sustancias reparadoras y curativas que pueda disponer de forma inmediata, y empezará a fabricar de nuevo de manera acelerada células madre reparadoras ricas en colágeno, tejido conjuntivo, etc.

Todo esto lo efectúa al máximo rendimiento que puede. No olvidemos que la percepción que tiene el organismo de la lesión al tiempo que le estamos efectuando el masaje, es de grado

[3] Epicondilitis es un término usado para referirse al dolor en el epicóndilo, tanto en la palpación como en el estiramiento de sus músculos correspondientes.
[4] Epitroquealitis significa dolor en el epitroquea, tanto en la palpación como en el estiramiento de sus músculos correspondientes.

máximo y lo que es más importante, para acelerar la curación, que todas estas sustancias las estará enviando directamente sobre la zona afectada durante horas, volviendo a enviarlas con total intensidad nuevamente en la siguiente sesión de masaje y así cada vez hasta la curación total de la lesión. Esto también explica por qué se curan las lesiones mucho antes que con los métodos médicos o fisioterapéuticos tradicionales.

Esta explicación es el motivo por el que se le pide al paciente que se está tratando con el masaje circular profundo, que no tome fármaco alguno, ya que si por un lado se le estimula mediante el dolor al organismo para que se defienda y por el otro lado el paciente se toma fármacos, analgésicos, relajantes o antiinflamatorios, frenará la acción del organismo, por lo que la lesión tardaría más en curar de lo que sería normal.

También se debe explicar por qué los fármacos no ayudan a curar este tipo de lesiones crónicas. El motivo no es otro que si al organismo le facilitamos las sustancias que necesita, sencillamente deja de fabricarlas, ya que al dárselas las distribuye por todo el cuerpo, por lo que a la zona afectada solo le llega una mínima parte, que es a todas luces insuficiente para poder solucionar el problema. Además, en toda lesión termina instaurándose la apoptosis, primero en las fibras superficiales y posteriormente en las profundas, por tanto jamás se podrá solucionar por muchos fármacos que se tomen.

Como resumen final a esta explicación se podría afirmar, que el éxito que se consigue en la curación de las lesiones explicadas en este estudio con la aplicación correcta del masaje circular profundo, en relación con todos los demás métodos de tratamientos, se basa principalmente en tres conceptos fundamentales:

1º- En la aplicación directa en el punto origen.

Para poder efectuar una aplicación directa se necesita averiguar y saber sin ninguna duda, en todos los casos de afecciones dolorosas del aparato locomotor, con la observación, la palpación y las preguntas adecuadas, de donde proviene el origen del problema, para empezar allí el tratamiento, siempre que este problema sea posible tratarlo con este tipo de masaje.

2º- En el acceso a las fibras profundas.

No existe ningún tipo de masaje, al menos no se tiene constancia documental, que sea capaz de llegar a lo más profundo de un músculo, como ya se ha explicado anteriormente. Con la aplicación del masaje circular profundo esto es posible porque se utiliza el nudillo del dedo índice de la mano, de forma circular y profunda.

3º- En la respuesta adecuada del organismo.

En cada acción sobre el organismo se produce una reacción, y por tanto hay una repercusión. Ésta es una constante del organismo, por tanto para que esta reacción sea la adecuada en cada tipo de lesión, la acción tiene que ser la justa, ni un poco más ni un poco menos, lo que se consigue en todos los casos, con la aplicación correcta de este tipo de masaje.

Datos obtenidos de la aplicación de esta terapia a músicos en un centro de salud

En los últimos 5 años en la clínica de Fisioterapia Marrama de Vall d´Uixó (Castellón), se ha tratado y curado un sinfín del problemas de instrumentistas. Para la realización del trabajo de investigación han sido seleccionados algunos de los músicos pacientes de dicha clínica de los que se han realizado unas fichas explicativas, donde se relacionan datos del instrumento, edad y sexo del paciente. Más tarde se ha explicado el historial clínico, la patología en cuestión que afectaba al paciente junto con su diagnóstico. Para finalizar la

ficha se ha marcado los días de masaje en cuestión y los días que se han necesitado de recuperación.

Aunque se ha pedido permiso a todos los pacientes para indicar y explicar cada caso, se ha creído conveniente preservar sus datos personales, ya que no era objeto importante en la investigación. Se ha realizado un resumen de casos tratados, para conseguir tener una gran variedad de instrumentos. No se ha tenido en cuenta la diferencia de edad, instrumento o sexo entre los distintos pacientes para poder contrastar si influía a la hora del tratamiento y la curación de alguno de estos aspectos básicos.

Los pacientes fueron informados que iban a formar parte de la investigación, y todos ellos colaboraron positivamente, al entender que ese estudio en un futuro va a ayudar a un sinfín de instrumentista a curar sus posibles afecciones musculares por la práctica con su instrumento.

Conclusiones. Resultados de la terapia

Con el estudio llevado a cabo se ha podido demostrar cómo después de tratar con el masaje circular profundo una selección de diferentes casos, todos ellos, se han curado con éxito, y todos los pacientes músicos han podido continuar con su carrera musical sin ningún problema. Se eligieron esos casos entre otros muchos, para poder demostrar que la diferencia de edad, distintos instrumentos y distintas lesiones, todas podían ser tratadas de la misma manera por el mismo tipo de masaje con un índice total de curación.

El principal motivo de la investigación fue demostrar que el masaje circular profundo tiene un éxito absoluto en las lesiones más habituales que padecen los músicos, y que si son tratados a tiempo su curación es casi inmediata.

Conviene continuar en esta línea de investigación y hacer estudios comparativos con resultados de otras terapias más convencionales para ver exactamente el grado de eficacia del masaje circular profundo aplicado a las lesiones musculares de los músicos con respecto a esos otras terapias que se hayan utilizado para este tipo de dolencias.

A mi entender, es imprescindible dar a conocer al gremio de los músicos que existe esta terapia curativa y así no perder el tiempo cuando no se encuentra solución a un problema muscular, que terminará más tarde con posteriores problemas emocionales, por no encontrar solución a los problemas típicos y propios de los músicos.

Referencias bibliográficas

Blazina, M. E. et al. (1973): “Jumper’s knee”. *Orthop Clin North Am* 4, 665, 1973.

Campo, M. y M.Feal: “Enfermedades de los músicos”. En: http://www.sld.cu/galerias /pdf/sitios/rehabilitacion-arte/enfermedades_de_los_musicos.pdf [última consulta: 5 de noviembre de 2016].

De Vicente Ketele, K.: “La distonía focal en el músico. Aproximación a la clínica de la patología”. *6ª Edición del Certamen Internacional de artículos de Fisioterapia en Internet*. En: http://www.efisioterapia.net/articulos/distonia-focal-musico [Última consulta: 20 de octubre de 2016].

Granda Vera, J., M.L.Lledó Sempere y J.C.Barbero Álvarez: “Un análisis de las patologías musculoesqueléticas en clarinetistas”. En: *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical,* Volumen 8, Número 3, 2011, pp. 1-17.

Jurado Bueno, A. y Medina Porqueres I. (2008): *Tendón. Valoración y tratamiento en fisioterapia*. Editorial Paidotribo.1ª Edición.

Kraushaar, B. S. y Nirschl R. P. (1999): "Tendinose ou Tendinite?" *Nirschl Orthopedic Sportmedicine Clinic*, Arlingtong and Gerorgetow University Medical Center, Washington, D.C. Source JBJS, 81-A, Nº 2, 259-278, 1999 February.

Orozco Delclos, L. y J.Sole Escobar: *Tecnopatías del músico: prevención y tratamiento de las lesiones y enfermedades profesionales de instrumentistas y cantantes. Introducción a la medicina de la danza.* Bilbao, Haritza, 1996.

Vázquez Gallego, J. y Solana Galdámez, R. (2009). *Liberación miofascial: Síndrome de dolor miofacial y puntos gatillo*. Mandala Ediciones. (Madrid)

JOSÉ MARTÍNEZ COLOMINA

Ha sido en los últimos 11 años encargado de la cátedra de trompeta del Conservatorio Superior "Salvador Seguí" de Castellón.

Licenciado en dirección de Banda de Música y también de Orquesta por la Royal School de Londres.

Es director de la Asociación Musical de Canals, donde ha conseguido 6 premios nacionales e internaciones. A la vez es director de la Orquesta de la Vella Setabense de Xàtiva y director titular de la Universal Symphony Orchestra, realizando en la actualidad una gira por diversos auditorios importantes de nuestro país.

ENTREVISTA A DANIEL GIL DE TEJADA.

Por Maria Mateu Blau.

Antiguo alumno del Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia, actualmente dirige la Ópera de Sabadell y próximamente dirigirá en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona y en el Teatro Real de Madrid.

Muy brevemente: ¿Cómo empieza su afición por la música?

Mis padres me apuntaron a música con 7 años y, aunque al principio lo tomaba como un juego, poco a poco me fui dando cuenta de que me gustaba. Todavía recuerdo cuando junté las dos manos en el piano en una obra de Bach, iba dando botes por mi casa.

¿Cómo recuerda su paso por el conservatorio de Valencia?

Fueron años felices. Cuando estaba estudiando COU tenía muy claro que quería ser músico, así que al año siguiente de acabar el bachillerato poder dedicarme enteramente a la música fue un alivio para mí porque todavía no sé cómo hacía para estudiar las asignaturas de COU y a la vez piano, armonía y todas las demás materias de música. También en esa etapa fui a muchos conciertos en el Palau de la Música y empecé a fijarme en los grandes directores que pasaban por allí.

¿Cómo vivió su estancia en Londres? ¿Y su experiencia dirigiendo agrupaciones allí?

Fueron dos años que pasé inmerso las 24 horas del día en música porque Londres es una ciudad con un abanico cultural impresionante. Cada semana escuchaba cuatro o cinco conciertos con grandes orquestas y directores. En el Royal College of Music todos los días había conciertos de cámara, tenían una biblioteca con miles de discos y partituras y cada día podía descubrir música nueva. Las orquestas de alumnos eran muy buenas y se aprendía mucho dirigiéndolos y además venían directores famosos a trabajar con nosotros. Fue una experiencia inolvidable.

Durante su formación ha estudiado en muchos sitios y ha aprendido de grandes profesionales. ¿Qué lugar ha sido el más especial para usted?

Cuando acabé mi estancia en Londres estuve unos meses buscando trabajo y me salió la oportunidad de ser asistente en el Coro del Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Al poco tiempo empecé a trabajar en la Ópera de Sabadell, primero como director de coro y luego como director de orquesta y creo que ésta ha sido una verdadera escuela para mí. Cuando sales del Conservatorio tienes muchas ganas y energía pero apenas experiencia y el apoyo que me dio en su momento y me sigue dando Mirna Lacambra, directora general y artística de la Ópera de Sabadell, junto a su marido Xavier Gondolbeu y toda la junta ha sido imprescindible en mi formación como director.

¿Destacaría sus estudios con algún profesor en especial?

En Valencia aprendí mucho con el catedrático de Dirección de Coros Eduardo Cifre. Yo cantaba en el Orfeón Universitario que dirigía Cifre y en cada ensayo disfrutaba muchísimo con él. Un día le pregunté si podía asistir a sus clases y me dijo que por supuesto. Estuve yendo de oyente dos años porque todavía no había terminado los estudios necesarios para poder empezar Dirección de coros y luego me examiné de los tres cursos en uno. Debo decir que Eduardo Cifre es uno de los músicos más impresionantes que he conocido. Con uno de los gestos más elegantes y claros que he visto nunca se añade una musicalidad innata y una pasión por la música que se me contagió enseguida. También aprendí mucho de John Carewe en el Royal College de Londres. Carewe fue profesor de Simon Rattle, director de la Filarmónica de Berlín y gracias a esto podíamos ver siempre los ensayos de Rattle cada vez que venía a Londres.

¿Cuál es su opinión, desde el punto de vista del director, sobre la música de vanguardias?

En el Royal College dirigí y escuché bastantes obras contemporáneas y había una variedad increíble de estilos. A mí personalmente, me atraen más aquellas composiciones en las que puedo ver el trabajo melódico sin renunciar al estilo compositivo contemporáneo.

¿Cuáles son según usted los mejores directores de orquesta de la actualidad?

Me gustan mucho Riccardo Chailly y Mariss Jansons. Creo que los dos son muy eclécticos y dan a sus conciertos otra dimensión. Levine es otro de los directores que me gustan porque dirige mucho repertorio diferente y todo lo hace bien. Entre la nueva generación destacaría al nuevo director del Metropolitan de Nueva York, Yannick Nézet-Séguin, al nuevo director de la Filarmónica de Berlín, Kirill Petrenko y al director de la Filarmónica de Los Ángeles Gustavo Dudamel.

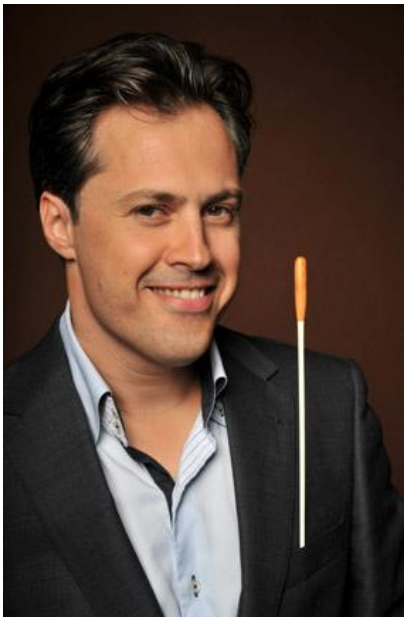
¿Cuál es el compositor con el que se siente más cómodo dirigiendo?

Siempre es difícil escoger a un compositor, aunque dirigir Mozart siempre es un placer. He dirigido muchas de sus óperas y siempre disfruto mucho. Puccini puede ser otro de los compositores que más cómodo estoy.

¿Qué recomendaciones daría a los alumnos de dirección con respecto a estos estudios?

La dirección de orquesta es una profesión difícil y larga de aprender. Tienes que combinar aspectos técnicos, teóricos y psicológicos y eso no se aprende en un día. Se adquiere con la experiencia y ésta es difícil de conseguir. ¿Cómo se hace entonces? Para mi es importante ir a todos los ensayos que se pueda para ver a distintos directores y cómo trabajan. El ensayo es un aspecto indispensable que se enseña poco en los conservatorios. Se enseña mucha técnica pero poco de cómo gestionar y hacer un buen ensayo. Luego cada uno tiene que buscar oportunidades por todas partes. Pondré un ejemplo: el último concurso al que me he

presentado fue en Constanta, Rumanía. Miré el jurado y vi que uno de ellos era Vincenzo de Vivo, que ha sido director artístico de la Ópera de Bologna y Nápoles, entre otras. Pensé: si voy y gano igual se fija en mí y cuando lo hagan director artístico de alguna ópera igual me llama. Así lo hice. Fui al concurso, lo gané y se fijó en mí. A los tres meses lo hicieron director artístico de la Ópera Ancona- Jesi y me llamó para dirigir Cavalleria Rusticana y Pagliacci. Acabo de volver de Italia y ha sido un éxito. Eso que yo hice, y que he hecho en numerosas ocasiones, se llama buscar la oportunidad. A veces sale bien y otras veces sale mal pero hay que llamar a muchas puertas para que se abra alguna. Por último, les diría que no dejen nunca de estudiar e investigar nuevas obras y sobretodo que no se rindan y peleen por lo que les gusta.



Tiene un extenso recorrido en concursos. Háblenos de su camino recorrido y qué consejos daría a los que se quisieran presentar.

Los concursos son una herramienta más para el director de orquesta. Me he presentado a muchos y he tenido premios en cuatro de ellos. Sobre todo a mí me han servido para mejorar y coger confianza. La única pega de los concursos es que tienes que ganar el primer premio para que tenga repercusión. Yo he ganado el primer premio en el Concurso Fondazione Capuana de Spoleto y dirigí dos años allí dos óperas y dos conciertos sinfónicos y el concurso de Rumanía, al que me refería en la pregunta anterior, me sirvió para volver de nuevo a Italia. Pero los otros dos concursos que he ganado un segundo premio y un tercero sólo me han dado dinero.

Díganos cuáles son sus próximos proyectos.

Los proyectos más inmediatos son en enero en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Allí dirigiré el concierto final del Concurso Internacional de Canto Tenor Viñas. En febrero iré a Madrid al Teatro Real a dirigir el Concierto de ganadores del Viñas con la Orquesta Sinfónica de Madrid y luego en febrero-marzo tengo una gira por Cataluña con la ópera “Manon Lescaut” de Puccini con la Ópera de Sabadell.

Entrevista:
CIBRÁN SIERRA: “SOMOS UNOS PRIVILEGIADOS”

Por Lidia Patricia García Rojas

Nacido en Ourense, Cibrán Sierra Vázquez es violinista y miembro del reconocido *Cuarteto Quiroga*, es la persona a la que he decidido entrevistar tanto por su trayectoria profesional como por su carácter afable y humano. En la actualidad es profesor de la cátedra de cuarteto de cuerda en el CSMA (Aragón) tras haberse formado en lugares como la Musikschule de Basel, la Universidad de Gotënborg o el Oberin College entre otros. Así mismo ha trabajado con directores de la talla de Frans Brüggen, Gustavo Dudamel, Sir Colin Davis, Lawrence Foster… Su actividad como músico es incesante y pasa de la música de cámara a la orquesta, así como toca diversos estilos.

-¿Qué es lo que más le llena de ser violinista?

Bueno, en mi caso particular, el violín no es más que un medio, mi herramienta para hacer música. Sin embargo, evidentemente, la relevancia histórica del instrumento hace que tengamos acceso a un repertorio inigualable. En ese sentido, tocar el violín es indudablemente una puerta privilegiada a una vida poblada de infinidad de músicas de gran diversidad y belleza.

-La vida de un músico no es un camino de rosas, ¿podría nombrar alguna(s) dificultad que le haya pasado durante su trayectoria?

No creo que la vida de un músico sea más difícil que la de otras profesiones. Somos unos privilegiados que trabajamos diariamente con la belleza, con un lenguaje capaz de emocionar universalmente hasta niveles indescriptibles. Pero no tenemos que bajar a la mina, pescar en alta mar, recoger basuras o limpiar letrinas. Esos sí son trabajos duros, ejercidos diariamente por héroes anónimos a los que no agradecemos suficiente su labor. Por otro lado, nuestra actividad requiere, si se quiere practicar con excelencia, una gran disciplina, un rigor intelectual serio, y un entrenamiento mental y físico considerables. Consecuentemente, la mayor dificultad que creo que presenta la profesión de músico tiene que ver con el hecho de enfrentarse a uno mismo para no ser conformista, para mantener la constancia y cultivar el gusto por las cosas bien hechas. El día a día es el gran reto de este oficio. Si te duermes en los laureles, si dejas de buscar, de escuchar, de exigirte más, de creer en tu capacidad de mejora, de ofrecer lo mejor de tí mismo a los demás, entonces se acabó. En la zona de confort no nace nada. O, como decía Harnoncourt, el verdadero arte sólo se manifiesta en la periferia del desastre. Vivir buscando ese límite es el auténtico reto

-¿Qué significa para usted hacer música de cámara?

Lo más hermoso y fascinante que puede hacer un músico, porque recoge los ideales más nobles de convivencia democrática e ilustrada y porque propone una manera de relacionarse con la música que, por su exigencia y su profundidad, saca lo mejor de cada intérprete y lo enfrenta con la verdadera esencia de este arte y el verdadero sentido de este oficio.

-¿Qué le impulsó a formar parte de un cuarteto y no otra formación camerística?

Un cuarteto es un microcosmos social fascinante y un laboratorio musical de posibilidades infinitas. Propone una relación de igual a igual entre sus miembros, obliga a cada miembro a asumir con valentía y generosidad una responsabilidad estética total con el proceso interpretativo, exige mimar y cuidar la técnica instrumental de modo extremadamente cuidadoso y ambicioso, y crea una pequeña sociedad donde el diálogo, la escucha, el apoyo mutuo y la búsqueda de la belleza y la armonía son imperativos. Es una máquina artísticamente incomparable y una herramienta socioeducativa potentísima. Además, la literatura para cuarteto está llena de las páginas más íntimas, audaces y emocionantes de todos los compositores que se acercaron a él, que son la mayoría de los grandes autores de los últimos 250 años.

Cuarteto Quiroga

-¿Cree que la música de cámara *"la hermana pobre"* , como la ha nombrado en alguna entrevista, ha mejorado en los últimos años?

No sustancialmente. Se infravalora su potencial educativo en los planes de estudio, en las escuelas de música y en los conservatorios; no se estimula en las programaciones culturales, siendo como es extremadamente sostenible económicamente, accesible y fácil de hacer llegar a cualquier espacio o

lugar; y finalmente, no se la considera como debiera como herramienta musicosocial para la democratización del disfrute y del conocimiento del lenguaje de la música. Dicho esto, si los propios músicos, docentes e intérpretes no la reivindican, las instituciones educativas y culturales no van a ser iluminados por las musas para ello. Debemos ser más proactivos. Está en juego el futuro: el modelo de público que queremos estimular, el modelo de escucha que queremos transmitir, el modelo de accesibilidad sobre el que queremos basar la cultura

musical del futuro y, en definitiva, el modelo de sociedad que queremos construir. Porque olvidamos que, como decía Bertolt Brecht, “el arte no es el espejo donde se refleja la sociedad, sino el martillo con el que se esculpe”. Así que deberíamos ser más conscientes de cómo manejamos el cincel que como músicos tenemos en nuestras manos.

-¿Desde su óptica, el alumnado debería fomentar más el panorama camerístico?

Es fundamental que el alumnado entienda que no todo ocurre dentro de un aula. Es más, lo que ocurre dentro de un aula es el resultado de lo que se imaginó primero y se luchó después fuera del aula. Un sistema educativo, como un sistema político, es sólo el resultado de una sociedad determinada. Hay que tener iniciativa propia, hay que buscar fuera de los espacios académicos. Se copian demasiados apuntes y se leen pocos libros. Se estudian demasiados métodos de técnica instrumental y se escucha muy poca música. La música de cámara se debe hacer también en casa, con los amigos, tomando una cerveza y unos pistachos. ¡Y también llevarla allí donde no llega! Si los jóvenes en edad universitaria no tienen iniciativas revolucionarias de democratización musical, ¿cómo van a tenerlas los mayores o los burócratas? Un alumno que espere que el impulso que va a cambiar el modelo educativo surja de un despacho de la administración puede esperar sentado... mientras no se hunda el barco.

-¿Qué cosas ha aprendido de cada una de las formaciones por las que ha pasado y que para usted han sido trascendentales a la formación como músico (orquesta sinfónica, orquesta de cámara, cuartetos…) ?

Participar en una gran orquesta te descubre el valor de ser parte de un gran equipo, la increíble sensación de formar parte de una movilización social masiva; te emociona de un modo épico. Una orquesta de cámara ya te hace sentir más las individualidades que conforman ese equipo, te exige mayor compromiso, mayor escucha. Y eso se eleva a le enésima potencia en un cuarteto. Todos los géneros son igualmente necesarios y hermosos, pero en el plano socioeducativo, nada tiene tanta fuerza como la cámara y, en especial, el cuarteto de cuerda.

-Sabemos que tocar cualquier instrumento requiere mucha práctica, ¿podría decir algunas claves para organizar un buen estudio?

Hay que aprender a conocerse. Y para eso hay que ser muy metódico. Perdemos una cantidad de tiempo increíble en las cabinas de estudio, repitiendo cosas sin pensar, sin analizar, siguiendo patrones aprendidos que muchas veces son absurdos y contraproducentes. Lo importante es saber en cada momento, en cada segundo, qué estamos haciendo. Estudiar es un proceso un tanto clínico: primero se decide observar algo (la afinación de un arpegio, o el fraseo de una melodía, o el cambio de arco en el talón para un determinado legato, por decir algo), luego se debe diagnosticar qué es lo que no funciona, y finalmente se debe recetar una serie de

tratamientos para mejorar aquello que observamos y llegar allí donde deseamos. Y ese tratamiento puede ser equivocado, o contraproducente, así que debe ser también revisado, escrutado y cambiado. Sólo así se obtienen resultados. Además cada persona debe saber cuánto tiempo puede estar concentrado, cuántas pausas necesita, etc. No estamos todos cortados por el mismo patrón y por eso debemos encontrar métodos de estudio que nos hagan optimizar nuestro tiempo y nuestra energía. La vida es demasiado

hermosa como para perderla encerrado en un aula sin ventanas dándose golpes contra la pared hasta que nos sangre la calavera... algo que es práctica más que habitual en los pasillos de los conservatorios.

-¿Piensa que los estudiantes deberían formarse fuera del conservatorio, es decir, cursos, concursos, bolos…?

Insisto: la educación ni empieza ni acaba en un aula. Es responsabilidad, fundamentalmente, de uno mismo. Las instituciones académicas deben proporcionar el mejor marco posible para guiar, aconsejar, encaminar y estimular los talentos de cada uno, pero es fuera de ellas donde está el verdadero trabajo de formación. La curiosidad es la única cosa que uno no puede permitirse el lujo de descuidar. El cerebro no tiene más límites que los que nosotros mismos nos ponemos. Un músico, si ama la música, no debería parar de aprender nunca... conciertos, cursos, libros, internet, museos, orquestas jóvenes, grupos de cámara... si te quedas quieto esperando a que te metan la cuchara en la boca, mal vas.

-¿La pedagogía actual recoge bajo su punto de vista los valores de un músico?

Hay de todo. Hay grandes maestros que son verdaderos humanistas, y que enseñan a niños, adolescentes y universitarios, a través de la música, a comprender el sentido de esta profesión. Pero sí que es cierto que en una sociedad tan utilitarista como la actual, se tiende a fomentar un sistema educativo que forma tuercas para una máquina y no cerebros que se replanteen las máquinas existentes y sueñen e inventen nuevos paradigmas. Y si eso ya es peligrosísimo en cualquier disciplina del conocimiento, en el arte es directamente letal.

-¿Cree que se enseña a los alumnos a desarrollar su profesión posterior?

Ahí también flaqueamos, sin duda. Los conservatorios deberían preparar a los músicos al mundo que les espera tras abandonar las seguras paredes del centro escolar. Fuera hay un mercado del que van a ser parte y deben entenderlo para participar de él exitosamente y para proponer una lectura crítica del mismo. Hay que saber comunicar tu trabajo como músico, manejar el lenguaje audiovisual, entender cómo encontrar tu público, como navegar en el océano mediático, como crear una empresa, un festival, una orquesta, como solicitar una subvención, crear una sociedad limitada o sin ánimo de lucro, entender el régimen fiscal,

escribir un buen currículum, hacer una buena web y unas buenas fotos que comuniquen tu personalidad, tu proyecto y tu idiosincrasia, etc. Salir de un conservatorio pensando que por conocer tu repertorio básico ahora van a venir a buscarte a casa ofreciéndote trabajo es estar muy perdido. Hoy, en una sociedad tan líquida, como diría el recientemente fallecido Z. Bauman, más perdido que nunca.

- Bajo su óptica, ¿Qué debe albergar un músico para ser completo (lectura, teatro, filosofía…)?

Un músico es, para empezar, un ciudadano y debe entender la sociedad en la que va a desempeñar su labor. Como no lo haga, no va a saber proponer proyectos con una mínima capacidad de éxito profesional o que supongan un revulsivo crítico para hacer avanzar el mundo que le ha tocado vivir. Para eso hay que leer mucho y de todo, viajar, empaparse de todas las manifestaciones artísticas posibles... La imaginación no es un regalo de las musas. La imaginación que nos permite crear, soñar una melodía o un fraseo e interpretar una partitura, se tiene que cultivar día a día. Es un jardín, como diría Voltaire, que hay que cultivar con mucho mimo.

PROYECTO "TOTS MÚSICS, TOTS DIFERENTS" (TMTD) EN EL CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA DE TORRENTE

Entrevista al Coordinador del Proyecto, Blas Pi Rodríguez.

Por Laura Triviño

1. ¿En qué consiste el proyecto TMTD?

En la ordenación anterior al proyecto TMTD, el alumnado con necesidades educativas especiales no podía acceder a los conservatorios de música ni siquiera intentarlo. Se organizaban pruebas a las que concurren todos los aspirantes compitiendo por un número de puestos escolares limitados.

Las pruebas organizadas con carácter general se basaban en test de aptitudes musicales que no contemplan adaptaciones para los diferentes tipos de discapacidad lo cual directamente las inhabilitaba.

Por primera vez, y tras nuestra experiencia como ejemplo, en la normativa correspondiente a enseñanzas musicales en Conservatorios con la aprobación del Decreto 159/2007 de la Conselleria de Educación, por el que se establece el currículo de las enseñanzas elementales de música, en su Disposición Adicional Única, hace referencia al alumnado con discapacidad y atención a la diversidad.

Nuestra principal finalidad como Conservatorio siempre ha sido muy clara: abrir las puertas de los conservatorios de música a los discapacitados y facilitar su acceso a las enseñanzas de música por primera vez en nuestro país. De este modo, superaríamos una situación injusta y avanzaríamos en terrenos tan importantes como la igualdad de oportunidades y de enseñanza.

2. ¿Cuál fue el motivo por el cual se llevó a cabo esta iniciativa?

El primer contacto del conservatorio con el universo de la discapacidad tuvo lugar, en la organización desde el año 2001 del concierto interactivo "En navidad: música y solidaridad", concierto que el Conservatorio realiza conjuntamente con el alumnado de los colegios de educación especial de la ciudad de Torrent.

A partir de esta experiencia un grupo de profesores del claustro elaboraron un anteproyecto que el Consejo Escolar y el Claustro aprobaron por unanimidad y se presentó a la Dirección General de Enseñanza de la Consellería de Educación.

El Director General de Enseñanza, configuró una comisión de trabajo que se encargó fundamentalmente de resolver las cuestiones relativas a la ordenación académica, las necesidades de formación del profesorado y los recursos necesarios.

Esta acción se desarrolló durante el año 2003, Año Europeo de la Discapacidad. El título del proyecto "Tots músics, tots diferents" es una derivación del lema de la atención a la diversidad "todos iguales, todos diferentes" que entiende la discapacidad no como una anomalía o anormalidad sino como una simple diferencia que no impide que todos podamos ser músicos.

3. ¿En qué año se inició?

El Director General de Enseñanza firmó la Resolución de 16 de febrero de 2004 por la que se autoriza la experimentación del proyecto educativo "Tots músics, tots diferents" para la incorporación de alumnado con necesidades educativas especiales a la enseñanza elemental de música en el Conservatorio Profesional de Música de Torrent.

Desde ese mismo año, empieza la andadura de este maravilloso proyecto que une a profesorado y alumnos con una misma ilusión.

4. ¿Cuántos alumnos han pasado por este proyecto y de qué especialidades?

El alumnado con discapacidad beneficiado del proyecto desde su aprobación y puesta en marcha (2004) hasta la actualidad (2017), ha sido un total de 39 alumnos/as.

Las especialidades instrumentales ofertadas son las que tienen autorizadas el conservatorio y depende, en todo caso, de las plazas vacantes existentes, permitiendo la reserva de hasta 14 puestos escolares de la oferta general del centro.

Las especialidades cursadas por dichos alumnos hasta el momento son principalmente: Flauta travesera, Guitarra, Percusión, Piano, Trompeta, Trombón, Bombardino, Violín y Viola.

5. ¿Qué aporta TMTD a los alumnos que participan en el proyecto? ¿Y al profesorado que se ve implicado?

Más allá de la situación académica particular de cada uno, podemos afirmar sin ningún género de dudas que estos alumnos han encontrado dentro del CPMT un elemento de amplificación en cuanto a la mejora de su situación de integración y a la adquisición de nuevas habilidades sociales.

Cabe remarcar también que este centro está en contacto con los colegios educación primaria que atienden a estos alumnos. De las evaluaciones realizadas con estos centros educativos podemos inferir que el paso por el conservatorio de estos alumnos les comporta muchos beneficios en campos como la autoestima y la socialización. Se observa también que en la mayoría de los casos el rendimiento escolar aumenta, entre otras razones porque el estudio de la música aumenta la disciplina y el mejor manejo de la administración del tiempo.

Al profesorado implicado, el proyecto aporta una visión mucho más amplia de lo que es la enseñanza musical, a parte de la experiencia personal y satisfacción de poder trabajar con un grupo de alumnos que, como he dicho antes, llena de vida y nuevas experiencias nuestro día a día.

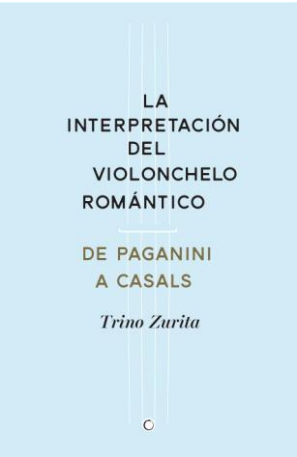
6. ¿Qué aporta dicho proyecto al resto de alumnos y al centro en general? ¿Cómo es la acogida de este alumnado por parte del resto de la comunidad educativa?

Para nuestro alumnado es un hecho natural, el contar con alumnos de estas características, tanto en las clases individuales como en las colectivas. El día a día, hace que compartan educación y vivencias, siendo un nexo de cohesión y “marca personal” dentro de nuestra comunidad educativa.

RESEÑAS

La interpretación del violonchelo romántico. De Paganini a Casals.

Por Irene Simbor Lozano



Título: La interpretación del violonchelo romántico. De Paganini a Casals.

***Autor*: Trino Zurita**

***Editor*: Antoni Bosch Editor**

***Año:* 2016**

***ISBN*: 978-84-941595-3-4**

Trino Zurita nos presenta en este libro una versión depurada de su tesis doctoral, donde se adentra en el campo de la interpretación histórica y estudia los principales rasgos expresivos propios de los violonchelistas de la segunda mitad del siglo XIX.

La investigación se enmarca entre dos figuras clave en la historia de la música: Nicolò Paganini marca el inicio de la escuela de interpretación dramática y el estilo virtuoso, y Pau Casals representa el final del período tardorromántico.

El autor se sirve de los primeros documentos sonoros existentes para fundamentar sus hipótesis y establecer comparativas entre las diferentes escuelas interpretativas, centrándose en las cuestiones estilísticas y los recursos expresivos más empleados.

El libro se estructura en cinco bloques diferenciados:

Los primeros dos capítulos tienen un carácter introductorio. En ellos se abordan cuestiones generales sobre la interpretación musical durante el el período que nos ocupa. Zurita define las diferentes escuelas interpretativas que coexistieron, las tendencias y rasgos que definieron a cada una, el modelo de intérprete que buscaban los compositores, la manera en que los músicos abordaban el estudio de la partitura, y otras cuestiones similares. Se hace un especial hincapié en la estética de los virtuosos encabezada por Paganini, que alcanzó una popularidad enorme entre los intérpretes y cosechó el desprecio de críticos y representantes de la escuela más clásica. Al final de este primer bloque, Zurita nos proporciona una visión general del panorama estético-interpretativo y nos presenta a sus principales representantes, que serán los protagonistas durante el resto de capítulos.

El autor dedica cada uno de los bloques siguientes a un aspecto estilístico en concreto. El primero de ellos es la influencia de la escuela vocal. Zurita se propone en este segundo bloque ahondar en la influencia del modelo vocal en la interpretación instrumental. Para ello, se remonta a los principios por los que se regía el arte dramático y la declamación, analizando los rasgos definitorios de los poetas y oradores que sirvieron de modelo a los músicos.

El tercer bloque se ocupa del carácter prosódico, continuando con la línea marcada en el anterior capítulo. Zurita define el carácter prosódico como el rasgo más fascinante que caracteriza a la interpretación tardorromántica e intenta descubrir las reglas que regían su aplicación. Después de comprender el origen de este recurso, Zurita se basa en la contribución del violonchelista Hugo Becker para proponer una metodología de análisis del carácter prosódico en la interpretación, demostrando así el enfoque práctico de su investigación.

El *vibrato* se estudia en el cuarto bloque. Zurita nos introduce en los diferentes tipos de *vibrato* que coexistieron y los usos variados que cada intérprete hacía de este recurso. El análisis de grabaciones de diferentes violonchelistas servirá para replantearse la concepción romántica del *vibrato* y observar las contradicciones que pueden encontrarse entre las fuentes que nos han llegado.

El último bloque se centra en el *portamento*, siendo la sección más amplia de todo el estudio. Este recurso expresivo llegó a ser distintivo de los instrumentos de cuerda, y en especial del violonchelo. Zurita estudia las características estéticas de este recurso y su relación con la escuela vocal, para proporcionar a continuación una detallada taxonomía del *portamento*. Basándose en una grabación de la pieza *Salut d'amor* de Elgar interpretada por Casals, Zurita consigue desglosar todos los tipos de *portamento* y explicarlos al detalle, de forma que el lector se hace una idea bastante clara de la enorme importancia y versatilidad que este recurso tenía para los intérpretes tardorrománticos.

Una de las conclusiones a las que uno podría llegar cuando lee las hipótesis de Zurita es que los intérpretes románticos (especialmente los enmarcados dentro del estilo dramático virtuosístico) tenían muy poco respeto por la partitura y por las intenciones del compositor. Sin embargo, el autor desmiente que estas prácticas fueran fruto de una actitud informal hacia el texto musical, sino que deben entenderse desde el punto de vista estético romántico: la concepción de la música asumía un modelo expresivo dramático, basado en la oralidad de la palabra y en una gran carga emocional. Para ellos, el texto musical requería ser declamado y se entendía como un arte oral. Para Zurita, los propios compositores pensaban su música con carácter prosódico, y así lo demuestran los testimonios sonoros.

En conclusión, Zurita reivindica con su investigación la interpretación de la música romántica de acuerdo con la estética bajo la cual fue concebida. Según el autor, la creciente tendencia que existe en los estilos barroco y clásico hacia la interpretación histórica debería extenderse también al período romántico. Es evidente que la aplicación de los recursos estudiados en su tesis generaría gran controversia, puede que incluso más que en el caso de los estilos barroco y clásico. Supondría cuestionar todos los parámetros que rigen la interpretación moderna a la que estamos acostumbrados, cambiando por completo la manera de entender la música romántica.

En resumen, Trino Zurita nos brinda en su libro una investigación de gran nivel, abriendo un área de estudio desconocida y suscitando dudas acerca de los criterios interpretativos bajo los

que todos nosotros abordamos las obras románticas. La aportación musicológica de la tesis que nos ocupa es innegable y, tal como el propio autor afirma, queda mucho por hacer en el terreno práctico y pedagógico.

Es evidente que no estamos ante una obra de lectura ligera, sino que se trata de un documento para el estudio y la consulta, que requiere una lectura atenta y pausada. Uno de los elementos más interesantes del libro es la posibilidad de escuchar todos los documentos sonoros y grabaciones históricas a las que se hace referencia, ya que el autor las pone a nuestra disposición en su página web: www.trinozurita.com/historicalrecordings.zip.

No hay duda de que todo musicólogo e intérprete de cuerda, en especial los violonchelistas, que deseen adentrarse en la interpretación romántica con fundamento histórico encontrará aquí una obra de referencia. Está por ver la acogida que las investigaciones de Zurita tengan entre los intérpretes, puede incluso que nos encontremos ante un redescubrimiento del repertorio romántico bajo una concepción estética totalmente distinta.

Trino Zurita

Antequera, 1976. Trino Zurita comenzó sus estudios de violonchelo a los once años. Formado en Málaga con Antonio Campos y Urmas Tammik, amplió sus estudios en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú con Dmitri Miller. En música de cámara ha tenido a maestros como Alexander Bonduriansky, Alexander Galkovsky, Dmitri Shebalin o Bretislav Nobotný.

Con preocupaciones muy diversas en el ámbito de la interpretación musical, su actividad se circunscribe tanto al marco del violonchelo moderno como del violonchelo histórico. Fruto de su interés por el estilo interpretativo del periodo romántico, concretamente por el que se practicó en la segunda mitad del siglo XIX, es su tesis doctoral 'Estética de la interpretación violonchelística en la era pre-Casals', y su trabajo discográfico 'Liszt: Complete cello and piano works' (Columna Música), realizado junto al pianista Antonio Simón, en el que aborda con criterios históricos la obra integral para violonchelo del maestro húngaro.

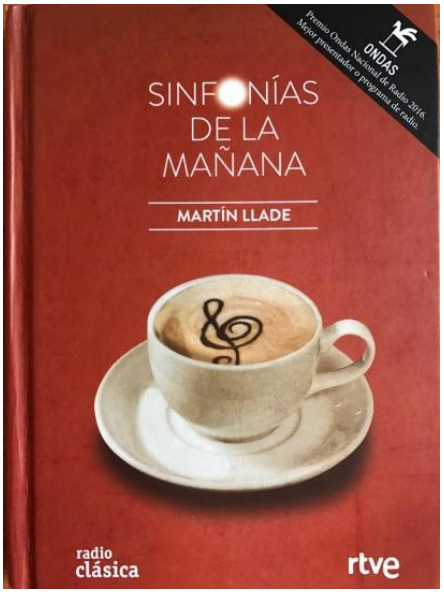
El interés por la creación de vanguardia siempre ha estado presente en su trayectoria. Consolidado como un especialista en la interpretación de música contemporánea en sus diversas expresiones, numerosos compositores han escrito para él.

Es doctor por la Universidad Alfonso X El Sabio de Madrid. Actualmente es profesor de violonchelo en el Conservatorio Superior de Málaga.

Toca un violonchelo Francesco Lazzaretti construido en Vicenza en 1893.

SINFONÍAS DE LA MAÑANA

Por Laura Pastor



Título: Sinfonías de la mañana

Autor: Martín Llade

Editorial: Warner Music Spain S.L. y Corporación de Radio Televisión Española S. A.

1ª edición: diciembre 2016.

Incluye 2 CDs.

Sinfonía de la mañana es un programa de Radio Clásica presentado por Martín Llade y Ana Cortijo que se emite de lunes a viernes de 8 a 9:30 de la mañana. El año 2016 su presentador recibió el Premio Onda al mejor presentador de radio hablada.

Cada día, en este programa se cuenta una anécdota, un relato popular basado en algún episodio de la vida de un compositor concreto y esto es precisamente lo que se recoge en esta antología, la primera que hacen sacada en 2016. El libro cuenta con 35 historias narradas en una prosa muy familiar que cuentan historias de compositores tan variados como Dvorak, Albéniz, Wagner, Alfonso X, Haydn o Dowland, entre otros, escritas por el mismo presentador del programa Martín Llade. Historias reales que se entremezclan con la ficción que añade el presentador para hacerlas más entretenidas, pero que incluyen, al final, la aclaración de los detalles variados de la historia real.

En la antología también se incluyen dos CD's que acompañan la lectura de aquella. De cada compositor mencionado se ha seleccionado una obra característica que refleje de algún modo el sentido de la historia.

El libro es de una lectura fácil, muy amena. Cada historia tiene una duración de 5 o 6 páginas que hace querer saber más sobre la vida de los compositores, y más en los casos en los que no se desvela de quien se está hablando hasta al final del relato, cuando se le da coherencia a todo lo narrado.

En cualquier caso, es un material que tanto para los expertos como para los que no conocen nada sobre la historia de la música puede ser algo interesante. En el caso de

los estudiosos hace ver la vida de los compositores desde otro punto de vista, más humano, más familiar, en un tono que no se emplea en las clases y en los libros, mientras que en el caso de los no ilustrados es un perfecto libro para acercarse la vida de los compositores, a la historia de la música por quien que quiera iniciarse, lo que con las audiciones todavía se facilita más. Una obra perfecta para todo aquel que quiera disfrutar de unos fragmentos de la historia del arte.

Título: **Las neuronas encantadas.** El cerebro y la música.

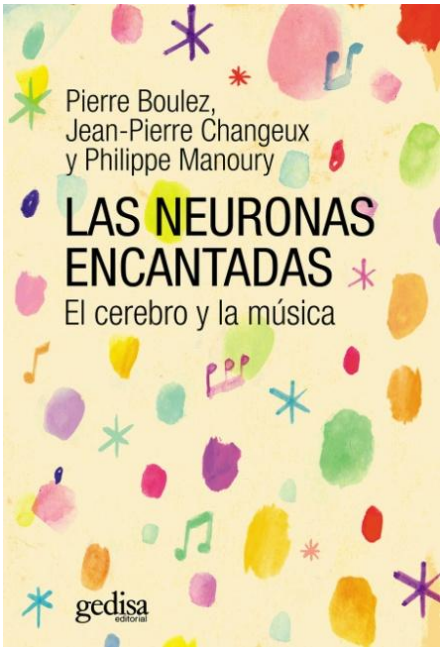
Autor: Pierre Boulez, Jean-Pierre Changeux y Philippe Manoury

Edita: Gedisa Editorial

Año: 2016 edición española

ISBN: 978-84-9784-958-6

Número de páginas: 222



Por Carmen Mayo

"¿Es posible la comprensión de lo que se desarrolla en el cerebro del compositor cuando escribe *La consagración de la primavera o Le Marteau sans maître*? ¿Qué es la música? ¿Cuál es la relación entre esta máquina extraordinariamente compleja que es nuestro cerebro y la belleza?"… Estas y otras interesantes preguntas son las que se debaten en este sugestivo libro a través del diálogo entre tres excepcionales interlocutores: Jean–Pierre Changueux, reconocido neurobiólogo, Pierre Boulez, compositor de referencia en la vanguardia del siglo XX –recientemente fallecido en 2016– e interesado siempre por las cuestiones teóricas y el también compositor y musicólogo Philippe Manoury.

Tratar de comprender las bases neuronales de la música y entender los mecanismos que ponen en marcha el proceso de la creación musical es el núcleo central de esta inteligente conversación a tres bandas. Al hilo de ella, surgen atractivas desviaciones por cuestiones controvertidas como: el concepto de "lo bello" en música, asociado a lo armonioso o agradable, en contraposición a lo "feo" o desagradable, precisamente por no ser armónico. Como señala J. P. Changeux: "La paradoja de acuerdo con la cual lo bello puede ser feo y lo feo puede ser bello no simplifica, sin duda, la tarea del científico ocupado en intentar definir la obra de arte en términos objetivos".

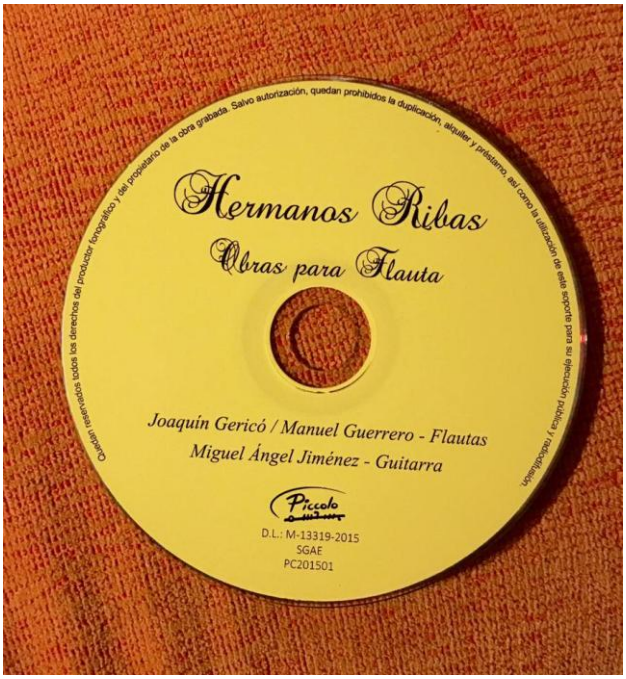
Sugestivas resultan también las observaciones respecto a la música como lenguaje y, por tanto, portadora de un mensaje y un significado, así como la diferencia entre oír, escuchar y analizar la música en relación a la percepción musical y los circuitos cerebrales que la permiten. La profunda relación entre materia y forma se expone en palabras de P. Boulez a través de su propia experiencia personal como compositor.

Especialmente interesante resulta el capítulo dedicado al consciente y no consciente en la creación musical, reflexionando sobre la intuición estética y el acceso a la conciencia a través de la búsqueda en la creación sonora.

Finalmente, los autores ponen de relieve la importancia de la educación musical en la educación general y el efecto estimulador de la música sobre las capacidades mentales de cada individuo, especialmente sobre el desarrollo de la atención.

Un libro altamente recomendable tanto para profesionales como para curiosos del hecho creativo musical.

OBRAS PARA FLAUTA DE LOS HERMANOS RIBAS



Título CD: ***Hermanos Ribas – Obras para Flauta.***

Intérpretes: **Joaquín Gericó y Manuel Guerrero – Flautas**

Miguel Ángel Jiménez – Guitarra

Publicación: **Editora Piccolo y con la colaboración de la Fundación SGAE, Madrid, 2015.**

Por Cristina Hernández

El catedrático de flauta del Conservatorio Superior de Música de Valencia, el **Dr. D. Joaquín Gericó Trilla,** nos presenta su último CD con obras de José María del Carmen y Juan Antonio Ribas. Los hermanos Ribas no son conocidos para el gran público, sin embargo, la labor de investigación del Dr. D. Joaquín Gericó ayuda a dilucidar obras que nos esbozan y dan una idea de la actividad de este instrumento en un periodo de agitación política y social en la España del siglo XIX.

Los hermanos Ribas

> **"(…)Loor eterno merece un artista que impulsado tan solo del amor patrio, ha emprendido un viaje a su patria, tan solo porque es especial, y para hacer ver lo que un español de talento vale en el extranjero."**
>
> **Joaquín Espín y Guillem, 1842**

Con estas palabras de elogio se delinea la figura del virtuoso flautista **José María del Carmen Ribas** en el que fue el primer periódico musical español, *La Iberia musical.* J. M. Ribas nace en Burgos el 16 de julio de 1768 dentro de una saga de músicos; su padre regentaba la plaza de maestro de banda del regimiento, siendo éste su primer instructor musical y quien le iniciaría en el flautín, el oboe y el clarinete. Pronto el joven Ribas consigue la plaza de clarinetista en la banda del regimiento siguiendo los pasos de su padre. España atravesaba un período de confusión política, y en plena guerra de la Independencia termina prisionero de los franceses y convicto en la isla de Fünen. Liberado por los británicos, sirvió a las tropas del Duque de Wellington hasta cesar la guerra, marchando a Oporto donde tomaría lecciones en 1820 del célebre flautista y clarinetista João Parado. Tras consolidar y completar su formación académica, desempeñó la plaza de primer flautista de la Ópera de Lisboa y más tarde de primer clarinete de la reconocida Sociedad Filarmónica de Oporto. En 1825 decide marchar a Inglaterra donde conseguiría diez años más tarde el cargo de segunda flauta en el King's Theatre, ya que la primera era presidida por el prestigioso Charles Nicholson, quien

serviría de inspiración al virtuoso Theobald Boehm en la creación de un novedoso sistema de llaves para flauta, el sistema Boehm. Al fallecer en 1837 Nicholson, Ribas pasa a ser el solista, ganándose el reconocimiento del público londinense y llegando a ser uno de los mejores flautistas del momento. En la Exposición Universal de 1851, T. Boehm muestra su instrumento al igual que José María Ribas, siendo este último premiado por sus flautas "sistema Ribas" de ocho llaves, las cuales se caracterizaban por ampliar la parte superior del taladro y aumentar el espesor de las paredes del tubo, mejorando la afinación y fuerza sonora. José María acostumbraba a realizar esporádicas visitas por España, y en una de ellas es condecorado con el broche de diamantes por la mismísima reina Isabel II en reconocimiento a su irreprochable carrera como virtuoso. Tras una dilatada vida entregada a la interpretación y la composición, saboreará las mieles del éxito sobretodo fuera de su amada patria, España. Falleció en Oporto el 1 de julio de 1861.

> **"(…) Su violín solista nos autoriza esta alabanza, e impone la regla de creer en los que le habían escuchado. En general, se aplaudió: el público salda una deuda"**
>
> **Camilo Castelo Branco, 1849**

Juan Antonio Ribas nace en Ferrol en 1799**.** Al igual que su hermano José María continuará con la tradición musical de la familia al ejercer como músico militar por influencia de la iniciación musical de su padre, estudiando el flautín, oboe, fagot, clarinete y violín. Debutará a la temprana edad de ocho años como flautista en el Teatro de Hamburgo. También acabará como prisionero junto a su padre, al formar parte de la campaña de Rusia durante la guerra de la Independencia. Tras su liberación marcha a Oporto y en 1818 estudia violín con João Machado y más tarde será instruido en el violonchelo por el italiano Giuseppe Fenzi. Consigue trabajar como cuarto contrabajo en la orquesta del Teatro Real de Madrid hasta conseguir un merecidísimo primer puesto. Debida a su gran calidad musical es nombrado el 4 de octubre de 1830 profesor de violonchelo del Real Conservatorio de María Cristina de Madrid. Camilo Castelo, uno de los literatos portugueses más representativos del romanticismo tardío, describe con alabanzas a Juan Antonio por su exquisitez interpretativa de grandes logros y reconocimiento social. Publicará un método para dicho instrumento que terminará siendo método oficial del Conservatorio de Madrid. En 1835 regresa a Portugal para dirigir la orquesta del Teatro de San Joao, hasta 1857 que renuncia al cargo debido a desavenencias tanto de índole familiar como con algunos de los integrantes de la plantilla orquestal.

La flauta en el Romanticismo experimentará toda una serie de mutaciones y cambios técnicos con los sistemas de llaves, por ello muchos virtuosos, como los hermanos Ribas, decidirán componer sus propias obras, ya que conocerán el instrumento a la perfección, hasta el punto de construirlos ellos mismos, como es el caso de José María. Los grandes compositores no se inclinarán por este instrumento, siendo esta una de las razones por las que obras compuestas por compositores de segundo orden cayeron en el olvido.

Contenido del CD

Gran Dúo para dos flautas / José María del Carmen Ribas

1) Allegro Brillante 19'38
2) Andante quasi Allegretto 5'51
3) Minuetto 3'25
4) Rondó 8'29

Sonata 1 / Juan Antonio Ribas

1) Allegro Moderato 4’30
2) Andante Sostenuto 5’30
3) Allegro non Troppo 3’11

Sonata 2 / Juan Antonio Ribas

1) Allegro Vivace 4’45
2) Andante con Variatoni 4’46
3) Rondó Allegreto 4’47

José María del Carmen Ribas, *Gran Dúo para dos flautas:* Joaquín Gericó / Manuel Guerreo – Flauta.

Esta pieza de gran complejidad cuenta con la veteranía de dos ilustres flautistas que consiguen realizar una irreprochable interpretación con gran maestría. Estructurada en cuatro movimientos al estilo sonata, hay un claro predominio del contrapunto imitativo que exige una depurada técnica. En el primer movimiento aparece un ritmo anacrúsico de semicorchea y corchea con puntillo acompañados con mordentes que nos recuerdan al más puro estilo beethoveniano. El uso de las séptimas disminuidas y las dominantes secundarias nos muestra un lenguaje armónico más atrevido que evidencia un gran dominio de las modulaciones y las progresiones. Combinado con pasajes de gran dificultad técnica y brillante articulación, nos rememora el virtuosismo característico del romanticismo musical.

Juan Antonio Ribas, *Dos Sonatas para Flauta y Guitarra*: Joaquín Gericó – Flauta y Miguel Ángel Jiménez – Guitarra.

Las dimensiones reducidas de las dos sonatas nos evocan las sonatinas propias del clasicismo musical, que posteriormente resurgirán a finales del siglo XIX. Ambas en tonalidades mayores (sol mayor y do mayor) realizan toda una serie de modulaciones tanto cercanas como lejanas, que otorgan mayor expresividad a la obra de tinte romántico. Vuelve a aparecer los pasajes de dificultad técnica para conseguir el lucimiento del flautista, como son las escalas y arpegios de semicorcheas, diseños de dos semicorcheas ligadas y dos picadas que exigen una puntillosa articulación, dado que ambas sonatas fueron compuestas por un consagrado virtuoso.

Los intérpretes

INTÉRPRETES

Joaquín Gericó, nació en Alcásser (Valencia). Flautista, investigador y compositor. Estudios en Valencia y Madrid que amplía en Francia e Inglaterra. En 1982 gana por oposición plaza de flauta en la Orquesta Sinfónica de Asturias. En 1989 consigue la cátedra de flauta travesera en oposiciones convocadas por el Ministerio de Educación y Ciencia. Ha sido profesor en Bilbao y Salamanca, desde 1987 hasta 1999 catedrático en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y actualmente en el Superior de Valencia. Como intérprete ha actuado con la Orquesta Sinfónica de Bilbao, Filarmónica de Gran Canaria, Sinfónica de Valencia, Capilla Real, Comunidad de Madrid y Orquesta Nacional de España. Ha grabado para RNE, Radio 9 y Radio Euskadi, y para el sello discográfico Piccolo una colección de música española para flauta del siglo XIX, resultado de sus tareas de investigación. Ha revisado y editado esta música en distintas casas editoriales de Madrid y Valencia. Es Doctor por la Universitat de Valencia y Académico de la Muy Ilustre Academia de la Música Valenciana. Imparte cursos de perfeccionamiento y conferencias y continúa con su tarea de concertista. Fue presidente fundador de la Asociación Española de Flautistas en 1989. En enero de 2008 fue elegido por el jurado, mejor director del festival de orquestas de viento de Praga.

Manuel Guerrero, estudió flauta en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, obteniendo Premio de Honor Final de carrera. Recibió clases de perfeccionamiento de Aurele Nicolet, William Bennett y Peter Lukaß Graf. Ha sido Catedrático de Flauta Travesera durante 22 años en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y Director Titular de la Banda Sinfónica de dicho centro. Manuel, ha sido invitado por las mejores Orquestas Españolas (Orquesta de Valencia, Sinfónica de Tenerife, Nacional de España, Sinfónica de Madrid, Orquesta de Radio Televisión Española, etc.), y colaborado en numerosas grabaciones para RNE y diversas casas discográficas, destacando dos CD con el nombre genérico de La Flauta y su Música. Como concertista, ha actuado en Europa: Bonn, Basilea, Roma, Trieste, Lyon, Londres etc. En EEUU: Dallas, New Orleans, La Vegas, San Antonio. Su dedicación a la música de cámara siempre ha tenido una presencia constante en su actividad profesional y su amor por la pedagogía ha justificado su importante carrera como profesor. Imparte cursos por diversas ciudades españolas y en 2009 fue Presidente fundador de la AFE (Asociación de Flautistas de España).

Miguel Ángel Jiménez Amáiz estudió guitarra en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con José Luis Rodrigo. Recibió clases de José Tomás y Andrés Segovia. Ha dado conciertos e impartido cursos por Europa, África y Asia. Ha realizado grabaciones para RNE, TVE, BBC y diversos sellos discográficos. Ha colaborado con los grupos Koan, LIM, Proyecto Gerhard, Sax Ensamble y otros, estrenando obras de autores como F. Donatoni, G. Crumb, L. de Pablo, T. Marco, Z. de la Cruz, G. Fernández Álvez, S. Marina, E. Igna, E. Muñoz, A. Nuñez, R. Mosquera, J. Vila Rojo, etc. Ha trabajado bajo la dirección de directores como A. Zeda, A. Ros Marbá, E. García Asensio, J. M. Eusebio, J. R. Encinar, A. Tamayo, etc. Miembro fundador del Cuarteto Asiaras, también ha formado dúo con Manuel Estévez, con José Luis Rodrigo, con Helé Mäitlä y con el flautista Joaquín Gericó. Al presente forma el Duo Consequtum (guitarra barroca y clave) con Isabel Lozano, dedicado a la música renacentista y barroca y especialmente interesado en la recuperación de obras para guitarra y continuo. Actualmente es catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Joaquín Gericó, nace en Alcàsser (Valencia) en 1962. Comienza sus estudios de flauta a temprana edad, finalizándolos con el maestro Jesús Campos en el Conservatorio Superior de Música de Valencia con brillantes calificaciones. Ampliará y perfeccionará sus estudios en Madrid, Francia e Inglaterra con flautistas de la talla como Raymond Guiot, Geoffre Gilbert y Trevor Wye. En 1982 gana la plaza de flauta para la Orquesta Sinfónica de Asturias y en 1986 consigue la cátedra de flauta travesera del Ministerio de Educación y Ciencia; Cátedra que actualmente ocupa en el Conservatorio Superior de Música de Valencia. También imparte cursos de perfeccionamiento y conferencias compaginándolos con su labor de concertista. Doctor por la Universidad de Valencia y Académico de la Muy Ilustre Academia de Música de Valencia, ha realizado una importante labor de investigación sobre la música española para flauta del s. XIX así como otras de carácter más popular sobre la música y cultura tradicional de su tierra natal.

Manuel Guerrero, nace en Buñol (Valencia) en 1951. Comienza sus estudios de viola a la edad temprana de cinco años hasta que años más tarde se decanta por el píccolo. Termina sus estudios en 1972 en el Real Conservatorio Superior de Madrid con el Premio de Honor de flauta, teniendo como profesores a Jesús Campos, Andrés Carreres y Francisco Maganto. Perfecciona sus estudios en Francia, Alemania y Suiza con flautistas célebres como Alain Marion, William Bennet o Geoffrey Gilbert entre otros. Es catedrático de flauta travesera desde 1990 en el RCSMM. En 1986 fue condecorado por su virtuosismo por la reina de Holanda con el máximo galardón, *The Order of Orange.* También ocupará importantes puestos de solista y participará en prestigiosas orquestas como la Orquesta del Teatro de la Zarzuela, la Orquesta de la Ópera de Madrid o la Orquesta Siglo XXI. Compagina su actividad pedagógica con la de intérprete, realizando numerosas grabaciones para RNE y diversas casas discográficas.

Miguel Ángel Jiménez Arnáiz, nace en Madrid en 1956. Comienza a estudiar guitarra a una edad temprana, finalizando sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid de la mano de José Luis Rodrigo. Amplia sus estudios con José Tomás y Andrés Segovia. Ha realizado grabaciones para RNE, TVE, BBC y otros sellos discográficos. Actualmente es catedrático del RCSMM, compaginando su labor de docente con la de intérprete por todo el mundo, formando dúo con Manuel Estévez, con José Luis Rodrigo, con Heiki Mätliky y con Joaquín Gericó entre otros.

O PRETIOSUM
MÚSICA PARA EL SANTÍSIMO SACRAMENTO

Por Cristina Hernández

Título CD: ***O Pretiosum,*** *Música para el Santísimo Sacramento.*
Intérpretes: Coro Amystis
Director: José Duce Chenoll
Publicación: Discográfica Brillant Classics
95231 Valencia, 2016.

su último trabajo discográfico *O Pretiosum* bajo el *nt. D*e la mano de José Duce como director, nos r valenciano Juan Bautista Comes procedentes del Colegio Corpus Christi, realizando una considerable labor de recuperación del patrimonio musical valenciano de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII.

> ***"Es para la música valenciana el buque insignia, es de los compositores españoles de la época que más obras en romance se conservan y además, llegó a ser de los más destacados del primer barroco español, muchos le atribuyen la fijación de la estructura del villancico del siglo XVII"***
>
> ***José Duce Chenoll***

Juan Bautista Comes (Valencia, 1582- 1643). Podemos considerarlo como el padre de la escuela valenciana de polifonistas junto a Mateo Romero, uno de los primeros en escribir obras policorales para varias voces. Con un pleno dominio de la polifonía clásica renacentista y aportando innovaciones expresivas propias ya del Barroco, la música de J. B. Comes representa la conexión entre el último Renacimiento musical español y el primer Barroco: *"(...) el espíritu eminentemente religioso en que están inspirados y la pureza escolástica, sin incluir ciertos arranques o atrevimientos geniales y expresivos*" (Francisco Asenjo Barbieri, 1888).

Consigue la plaza de infantillo en la Catedral de Valencia a temprana edad, siendo este su primer contacto con el mundo musical. Comienza sus primeros estudios en el conocido Colegio de Seises o infantillos bajo la dirección de D. Juan Ginés Pérez, de quien heredaría el estilo contrarreformista de Palestrina, y Ambrosio Cotes. En 1605 acepta el cargo de vicemaestro para la capilla musical de la iglesia del Colegio Corpus Christi, componiendo cuatro años más tarde las bellas danzas para la Octava del Corpus. En 1611 muere el Patriarca pero continúa al frente de la capilla del colegio hasta 1613 que es nombrado Maestro de Capilla de la Catedral metropolitana a la muerte del anterior maestro, D. Jerónimo Felipe. Debido a su gran prestigio como compositor, es titulado el vicemaestro de la Capilla Real de Felipe III en 1618, aunque prosigue con numerosos encargos para Valencia, volviendo en 1628 al Real Colegio del Corpus como maestro de capilla, y en 1632 será nombrado segundo Maestro de Capilla de la Catedral de Valencia hasta su muerte. Legó todas sus partituras para saldar las deudas ocasionadas por sus problemas de salud, siendo redescubiertas en el siglo XIX por el musicólogo Juan Bautista Guzmán. Toda su producción artística gira en torno a estos dos enclaves, la Catedral y el Real Colegio Seminario, siendo dos puntos estratégicos relacionados con la Eucaristía, la Catedral como custodia del Santo Cáliz desde 1437 y el

Colegio de San Juan de la Ribera como ejemplo de piedad católica hacía la Eucaristía, de hecho, la mayor parte de la obra religiosa de J. B. Comes estará dedicada a los Santos Sacramentos.

CONTENIDO

Motetes:

1. *O Pretiosum** 5,53
2. *Quid hoc Sacramento mirabilius* 6,37
3. *O Sacramentum pietatis** 5,06
4. *Inmensa divine largitatis** 5,55

Villancicos:

5. *El amor que todo es fiestas* (a doce *voces)** 6,52
6. *Pues matas de amores* (a seis voces)* 6,52
7. *Del cielo es este pan* (a cuatro voces)* 3,03
8. *Bien te puedes alegrar* (a seis voces) 5,46
9. *Hombre, pues eres soldado* (a ocho voces)* 8,06
10. *A la sombra estáis* 7,29

*Primera grabación

Motetes a 8 voces: J. Duce selecciona cuatro motetes a ocho voces, de los cuales tres son para la festividad del Corpus Christi. Con textos extraídos del *Officum Sacerdos et Misa Cibarit* atribuido a Santo Tomás, y de *In Evangelium Ioannis tractatus* de San Agustín, resultan ser un paradigma del espíritu contrarreformista encarnado en la figura del San Juan de la Ribera. Se trata de obras policorales con magníficos diálogos entre los dos coros donde las voces agudas ejercen de coro solista, concediendo la majestuosidad y la solemnidad propia del evento. Comes muestra un claro dominio del estilo contrapuntístico de influencia franco-flamenca que, alternando con pasajes homofónicos, consigue que la música esté al servicio de la palabra, es decir, del mensaje litúrgico, el cual gira alrededor del Sacramento central, la Sagrada Eucaristía. En *O Pretiosum* resulta interesante el uso del cromatismo como recurso para aumentar la expresividad y el dramatismo de las pasiones del texto al servicio de la liturgia. El segundo motete *Quid hoc Sacramento mirabilius* muestra un estilo más depurado con un espléndido final, "integer perseverat" de un contrapunto más complejo y virtuosístico con la presencia de armonías más atrevidas que se aproximan al Barroco musical. Los dos últimos motetes, *O Sacramentum pietatis* e *Inmensa divine largitatis* se colman de distinción con un exquisito trabajo del contrapunto imitativo, creando una atmósfera idónea para el recogimiento cristiano pero sin dejar de lado las pasiones del mensaje litúrgico y la magnificencia del Patriarca.

Villancicos: Podemos considerarlo como el creador de un nuevo estilo de villancicos de carácter religioso y en lengua vernácula. El uso de la policoralidad, como es el caso de *El amor que todo es fiestas* a doce voces, concede a los villancicos el mismo sentido teatral y monumental de los motetes, siendo representados en su mayoría en la Catedral de Valencia como escenario. Consigue complementar el carácter más popular de los villancicos con la inteligibilidad de la liturgia. Interesante el uso de los instrumentos para acompañar a algún solista o reemplazar algunos de sus coros. El carácter rítmico de sus villancicos y su novedosa estructuración se adelanta al nuevo villancico del siglo XVII; En primer lugar el estribillo, que se subdivide en una tonada como parte introductoria del tema musical y el texto literario de temática religiosa o popular y en un responsión, que no es más que el desarrollo polifónico del tema principal anunciado anteriormente en la tonada. En segundo lugar las coplas, de

melodías sencillas que contrasta con la complejidad de la policoralidad del estribillo. Sin duda alguna, nos encontramos ante uno de los compositores más importantes del Barroco español que representa la maestría del contrapunto del último renacimiento musical con el nuevo gusto compositivo propio del Barroco.

INTÉRPRETES

Dirección – José Duce, Coro - Amystis, Sara Águeda (arpa), Lixania Fernández (viola da gamba), Ignasi Jordá (órgano), David Antich (flauta de pico), Israel García (cornetto), Javier Martos (sacabuche) y Ovidio Giménez (bajón).

José Duce Chenoll, comienza sus estudios en el Conservatorio Profesional José Iturbi de Valencia, titulándose en piano y música de cámara en el Conservatorio Superior de Música de esta ciudad y realizando posteriormente en la misma el máster de música de la Universidad Politécnica. Ampliará su formación con cursos de perfeccionamiento musical con profesores de gran prestigio como Wolfram Rieger, Miguel Zaretti, Víctor Alonso o Ignaci Jordà entre otros. Trabaja como profesor del Conservatorio Municipal José Iturbi además de trabajar como pianista repertorista en diferentes cursos como Francisco Krass, Carlos Chansson y cursos internacionales de perfeccionamiento para cantantes como el de Callosa d'En Sarrià. También trabajó como pianista repetidor del *El barbero de Sevilla* de G. Rossini con Obvio Producción Musical, continuista de la Orquesta Sinfónica del Mediterráneo y pianista repetidor como organista de la Coral Catedralicia de Valencia, grabando varios discos con la fundación "La Luz de las Imágenes" en Valencia. En el 2009 forma parte del Dúo Alamire junto a la soprano Eli Casanova, realizando numerosos conciertos por toda la geografía española. En el año 2010 funda el coro de Cámara Amystis Sociedad Musicológica, iniciando una importante labor de investigación y de recuperación del patrimonio musical valenciano. Destaca la grabación de su ópera *Mortales que amáis* de Juan Bautista Cabanilles como fruto de su tesis doctoral bajo la supervisión de Luis Antonio González Marín, miembro del C.S.I.C. Desde el año 2015 ocupa el cargo de director en la Coral La Lírica de Silla.

Coro Amystis Sociedad Musicológica, es fundado en el año 2010 por José Duce Chenoll con el deseo de recuperar y difundir el repertorio del Barroco musical valenciano al gran público. Sus miembros de gran calidad profesional, tanto a nivel solista como coral, conceden a sus ejecuciones una gran calidad interpretativa como resultado de su amplia carrera profesional, sabiéndose adaptar a las diferentes necesidades como es el caso de la zarzuela inédita de Ruperto Chapí, *El Duque de Gandía.* También han participado en montajes como *Intermezzo producción música, Obvio producción, Victoria Musicae* y la orquesta *Estil C*oncertant entre otros.

Canal del guitarrista Tom Quayle

Por Jaime Medrano

Tom Quayle es uno de esos guitarristas que está en primera línea mundial de guitarra. O, al menos, de las técnicas más modernas en lo que a guitarra eléctrica se refiere y que, lamentablemente, muy poca gente conoce. Pertenece a ese grupo de guitarristas que se dieron a conocer a través de YouTube u otras redes sociales y que dominan la guitarra en casi todos sus aspectos.

Tom Quayle nació en 1980 en Bristol en el seno de una familia de músicos, y desde los 15 años empezó a aficionarse a la guitarra. Empezó de manera autodidacta hasta que empezó a tomar clases de jazz. Enseguida empezó a dominar técnicamente el instrumento y destacó sobre todo por su *legato*. La chispa de la fusión se inició cuando escuchó, en casa de un amigo suyo, un CD de Greg Howe. Desde entonces, Tom ha trabajado hasta convertirse en uno de los mejores (si no el mejor) guitarristas con *legato fusión* del mundo.

El *legato* es una técnica de guitarra que consiste en que la primera nota se pulsa, mientras que las notas posteriores se obtienen mediante *hammer-ons* (ligadura de expresión ascendente) o *pull-offs* (ligadura de expresión descendente), para lograr un sonido continuo y fluido. En su canal hay varios ejemplos del mismo.

Tom Quayle tiene actualmente en su canal de YouTube un apartado llamado "Guitar Hour" (https://www.youtube.com/playlist?list=PLEyIH5efYNYBjB3mTNirnvAhHw4LnI-aV). En dicho apartado se encuentran vídeos emitidos semanalmente en *streaming* desde Twitch, donde Tom (solo o acompañado de otros guitarristas) da una clase online de manera

interactiva con su público. En estas clases habla, entre otras cosas, sobre cómo ve el mástil, cómo trabaja las escalas en el instrumento o cómo perfeccionar la técnica.

Tom, al igual que otros muchos guitarristas como Luca Mantovanelli o Jack Gardiner tuvo éxito, aparte de por su evidente virtuosismo, por ser ganador de un conocido concurso de YouTube llamado Guitar Idol.

Así pues, la siguiente generación de guitarristas está, obviamente, en los escenarios, pero también se mantiene activo gracias a las redes sociales. Tom es uno de los mejores ejemplos del presente y del futuro de las seis cuerdas.

Canal de Tom Quayle: https://www.youtube.com/user/tq105

Página web de Tom Quayle: http://www.tomquayle.co.uk/lessons.html

Canal de MATEUS ASATO

Por Jaime Medrano

Mateus Asato es otro de esos guitarristas que no sólo vive de los conciertos que da, sino que se nutre diariamente del calor del público gracias a sus redes sociales, en especial a su canal de Youtube. Aunque también se mueve con frecuencia en Twitter e Instagram:

https://www.youtube.com/user/Mautaus/videos
https://www.instagram.com/mateusasato/?hl=es
https://twitter.com/mateusasato?lang=es

Mateus Asato nació en Campo Grande, un municipio brasileño, y en seguida empezó a mostrar interés por la guitarra. A una edad muy temprana ya tenía muy buen manejo de las seis cuerdas y comenzó a presentarse diferentes concursos de guitarristas. En septiembre de 2010 con la edad de 16 años, ganó su primer concurso llamado “Double Visión” frente a más de 500 participantes.

Asato siempre ha dicho que este concurso le dio la inspiración necesaria para seguir su vida musical y sus sueños. Y se marchó a vivir a Los Ángeles dejando atrás Brasil y entró en una prestigiosa escuela de músicos allí, el Musician Institute.

En seguida cogió reputación allí y su fama empezó a extenderse; Suhr, una de las marcas de guitarristas eléctricas más reputadas del mundo le patrocinó y a partir de ahí su canal se extendió más y más.

Jamtrackcentral, una página conocida por *tracks* de diferentes estilos y por hacer vídeos de *licks* (Un *lick* es una frase melódica que puede estar dentro de una técnica o estilo concreto) de guitarristas y para guitarristas también comenzó a contar con su ayuda y publicó *packs* de sus mejores *licks*:

https://jamtrackcentral.com/artists/mateus-asato

Sus influencias provienen desde guitarristas del rock más clásico como Eric Clapton o Marc Knopfler.

La música y las composiciones de Mateus no destacan tanto por su complejidad técnica sino por su belleza. Su cambio de afinación en varias ocasiones, le permite crear diferentes sonoridades que no son tan "guitarrísticas" y hacer *voicings* que no estarán disponibles con un *Drop* (Afinación) normal.

Mateus es otro de esos guitarristas desconocidos para la gente que no indaga en internet. Seguir su canal aporta, además de tener una fuente de música de guitarra con muchísimo nivel, encontrar una forma de tocar diferente y moderna, que mezcla sus raíces brasileñas con sus estudios musicales americanos.

Canal de MARTIN MILLER

Por Jaime Medrano

Martin Miller es un guitarrista alemán destacado por su capacidad de diversidad frente a las seis cuerdas: Es capaz de tocar todos los estilos y todos con un nivel altísimo. Domina casi todas las técnicas en la guitarra y, de hecho, tiene diferentes *packs* de *licks* y de explicación de muchas de ellas (*Hibrid – picking, legato, economy pikcing*, etc.) en su canal de forma gratuita, o, de pago en su página oficial o en Jamtrackcentral

http://www.martinmillerguitar.com/index.html
https://www.youtube.com/user/ElWischi
https://jamtrackcentral.com/artists/martin-miller/

Martin Miller siempre ha estado rodeado de música desde la infancia, empezó a una edad muy temprana con la guitarra en la escuela primaria, en su adolescencia empezó el conservatorio y se puso más serio con la guitarra y pasados unos años entró en el prestigioso centro "Carl-Maria-von-Weber college of music" ubicado en Dresden (Sajonia, Alemania).

En este colegio empezó a rodearse de músicos de alto renombre del momento en Alemania y estuvo grabando en diferentes estudios de allí y tocando en diferentes bandas; allí cogió un nivel muy alto, guitarrísticamente hablando, y tras cinco años adquirió su titulo tanto en guitarra moderna como en pedagogía.

Actualmente se dedica a hacer tours de *clinics* (*Masterclass*) por el mundo, es guitarrista de grabación y sigue haciendo paquetes de *licks* y didácticas de estudio para Jamtrackcentral. Su primer Album, sacado en 2013 gracias a los estudios de JTC

(Jamtrackcentral) obtuvo muy buena crítica y asentó las bases de música gracias a diversos músicos que contribuyeron en él (Rick Quaguiliato, Federico Malaman).

Actualmente conforma con Tom Quayle (ya conocido por nosotros) un dueto de guitarra eléctrica que empezó a realizar conciertos en 2014, haciendo gira por Europa, Japón etc., y son capaces de mezclar estilos con una capacidad descomunal. Aquí un vídeo en el que cogen un *standard* típico de Jazz "All the things you are" como si fuera una fuga

https://www.youtube.com/watch?v=3W-DIVsj9gQ

Martin toca diferentes guitarras y tipos, pero es *endorser* de Ibanez y de Laney principalmente, aunque en muchos vídeos aparece con una Shur, que parece ser su guitarra predilecta (Es con la que graba sus discos) Seguir a Martin en sus redes es rodearse de todo tipo de músicas en un solo canal y aprender de muchas de las técnicas que se precisan a la hora de tocar.

ACTUALIDAD

NOTICIAS

El coro de la Escuela Superior “Artevelde” de Gante (Bélgica) actúa en el CSMV 240
Conferencia bianual “Música y escena” en Londres 241
Setmana de Santa Cecília en el CSMV 244
El coro de Cámara Ad Libitum ganador del IV premio Firacor
bajo la direccción de Francesc Gamón 249
Gira de la Film Symphony Orchestra 251
Ceci n’est pas un Concerto, nueva obra de Paco Coll..... 255
La Sibil·la en la actualidad..... 257
Curso de formación en metodologia Gordon en Valencia 261
Interseccions. Congreso de musicología 263
El CSMV participa en *Mozart, Nacht und Tag*..... 267
Ópera *The Fairy Queen,* de Purcell en el auditorio del CSMV 269
Conferencia *Libérate del miedo escénico* 273
Ensemble de Trompas del CSMV 275
Premios extraordinarios fin del título curso 2015-2016..... 277

TERMINO, ¿Y AHORA QUÉ?

Sergio Rodrigo, clarinetista 295
Miriam Jiménez, chelista 301

COMPAÑEROS POR EL MUNDO

PROFESORES

Alberto Odone, Conservatorio “Giuseppe Verdi” de Milán 304
Maria Rita de Matteis, Conservatorio “Francesco Celina” de Calabria 307
Antonio Fraioli, Conservatorio “Giuseppe Matrucci” de Salerno 310
Mauro Russo, Conservatorio “San Pietro a Majella” de Nápoles 314
Çağlayan Ünal Sümer de la Universidad Dokuz Eylül en Turquía. 316
Luisa Sello, Conservatorio “Giuseppe Tartini” de Trieste 318
Simon Lepper, Royal College de Londres 321
Jim Rotondi, Conservatorio de Gratz 324

ALUMNO

Pablo Menor, en Estonia 327

App’s para músicos

http://www.appsparamusicos.com/

NOTICIAS

EL Coro de la Escuela Superior "Artevelde" de Gante (Bélgica) actúa en el CSMV

El pasado 4 de octubre de 2016 visitó el CSMV el Coro Endless Voices que está compuesto por estudiantes de Pedagogía de la Música, que se preparan para ser los profesores de música en la Educación Secundaria de Bélgica.

Este coro mixto, miembro de la Asociación Universitaria de Gante, ofreció un concierto en el auditorio del CSMV recibiendo una cálida acogida por el nutrido grupo de espectadores.

La actuación comenzó con un grupo de piezas agrupadas bajo el título de "amor cortés" y compuestas por autores de diferentes épocas: H. Waelrandt, O. Lassus, L. Claessen, K. Bikkembergs y S. van Steenberge.

El siguiente bloque de obras recibía el título de "los cuatro vientos" y presentaba piezas de Sea Shanty, A. Copland, A. Carter, Fl. Foxes, S. Leek, S. Milloy y B. Dyland, acompañadas de coreografías, el despliegue de los participantes por todo el auditorio y el empleo de instrumentos musicales.

El programa finalizó con un bloque dedicado a "¡viva Valencia!" en el que presentaron piezas de J. Domínguez, J. del Encina, P. Hunt y A. Piazzolla.

Al finalizar el concierto, alumnos y profesores de Pedagogía de ambos centros tuvieron ocasión de tomar contacto, manteniendo un diálogo sobre sus respectivos estudios y experiencias educativas.

Serie de Conferencias Bianual "Música y Escena" del Rose Bruford College de Londres

Por Daniel Blanco[1]

El pasado fin de semana del 22 y 23 de Octubre se celebró la VI conferencia bianual sobre Música y Escena de la Escuela Internacional de Drama "Rose Bruford College" de Londres. Principalmente, este evento de investigación se centra en ópera, pero también se celebran conferencias sobre otros géneros, especialmente teatro y musical.

Como parte del Conservatorio de Birmingham tuve la oportunidad de co-presentar una ponencia junto a la directora de teatro y directora del Máster de Interpretación de la Escuela de Arte Dramático de Birmingham (Birmingham School of Acting), Lise Olson. Al estar ambos centros ligados a una misma universidad, la Birmingham City University, ésta colaboración fue posible.

Con el título "The Sins of Sor Juana: Collaborative Interaction", hablamos sobre el proceso de composición de la música para el estreno europeo de la obra de teatro "Los pecados de Sor Juana" de la escritora mexicana Karen Zacarías. En ésta, relatamos cómo, desde una perspectiva de trabajo diferente a la composición habitual para teatro, basada en la interacción constante con la directora y el reparto, se consigue imbuir el texto con música de una forma más orgánica. De ésta manera, conseguimos respetar la idea inicial de Lise Olson, la directora, en la que la música había de ser un elemento vehicular para la narración de la historia de la poetisa mexicana Juana Inés de la Cruz,

[1] Daniel Blanco es alumno del CSMV a la vez que está haciendo un Máster en Composición y Trompeta en el Conservatorio de Birmingham.

en la que los *flashbacks* al pasado eran un elemento recurrente junto a momentos cruciales de realismo mágico.

En la misma línea siguió la siguiente ponencia, presentada por Millie Taylor y titulada "Analizando la Música Teatral en la Royal Shakespeare Company". En ésta, se presentaban puntos clave de uno de los capítulos del libro del mismo nombre, sobre el estilo compositivo de la música para las producciones de la famosa compañía de teatro de Stratford-upon-Avon (pueblo natal de Shakespeare). Se comparó el proceso compositivo con el de la música de cine, aunque señalando las principales diferencias, entre las cuales se encontraban los elementos de colaboración interactiva con el reparto y miembros de la dirección de la obra, puntos defendidos en nuestra anterior ponencia.

En general, entre las 25 ponencias, destacaron principalmente las que trataban sobre ópera, punto clave de la investigación en este centro educativo y mayoritarias en ésta serie bianual de conferencias. Tim Carter, profesor de la North Carolina University fue el invitado especial con su ponencia "De vuelta a donde pertenecen? Arias dentro y fuera de escena", donde analizó el uso histórico de arias operísticas fuera de su hábitat natural y cómo han ayudado a la divulgación de la ópera. También destacaron "Iluminación en Ópera", con la participación de la diseñadora de iluminación Hansjörg Schmidt, miembro del panel principal de la conferencia; "Buen inicio y casi todo solucionado: análisis comparativo de números corales iniciales" en la que se defendió el uso de números corales para explicar la situación inicial de la trama en las óperas y operetas de finales del siglo XIX; entre otras. Fue una agradable sorpresa la ponencia "Violeta deshecha: acercarse a la ópera sin hacer ópera" de Daniel Somerville de la Wolverhampton University, presentando el acercamiento a la ópera como elemento de formación para estudiantes de drama a través de la disección temática de La Traviata y del personaje de Violetta.

En la otra sala principal se presentaban ponencias más centradas en teatro y afines, entre las cuales se habló, por ejemplo, de la evolución de los sistemas de amplificación de sonido entre 1967 y 1973, años clave para el desarrollo de industria musical cuando los principales criterios estéticos sobre el escenario se centraron principalmente en la potencia y el número y tamaño de los altavoces. También se habló de la "Este"-ética del grupo esloveno "Laibach" y su exploración artístico-musical, del desarrollo del letmotif wagneriano en la música de cine o de la creación de atmósferas visuales a través de elementos musicales en teatro.

Conchita Piquer y la copla

Entre las ponencias no operísticas, Alejandro Postiga, profesor de arte dramático en la Anglia Ruskin de Cambridge, presentó una ponencia titulada "La imposición de un sistema de estrellato: influencia política en la popularización de roles de género en la España franquista". Se analizó el uso partidista de cantantes de copla en ambos bandos de la Guerra Civil como elemento de motivación (Miguel de Molina –república-, Celia Gámez –ejército franquista-) y el posterior uso como paliativo psicológico en la posguerra. También se analizó su uso para la "andaluciación" cultural de España por medio de éste género y un sistema de estrellas de cine. Figura central de ésta ponencia fue la coplista valenciana Conchita Piquer, de quien se explicó su proceso de conversión en estrella nacional de la copla.

Fin de la conferencia

En el posterior debate, moderado por el panel principal de ponentes, se discutió sobre la importancia de los elementos visuales como canalizadores de acción o entorpecedores del mensaje musical. Se puso el ejemplo de interpretaciones musicales que respetan el elemento musical de manera histórica, pero luego en escena se pueden estar desarrollando en un tiempo/lugar incongruentes con la "veracidad histórica" musical. Fue un punto caliente de debate, ya que se defendieron ambos puntos de "interpretación histórica" y de modernización de la acción dramática. También se alabó la gran cantidad de temas expuestos y especialmente la gran cantidad de ponencias fuera de lo que se considera "canon", refiriéndose a estudios fuera de los temas más genéricos.

Parte de las ponencias serán publicadas por Cambridge Scholars Publishing en el libro "Music on Stage Vol. 3" que saldrá en 2017.

SETMANA DE SANTA CECÍLIA EN EL CSMV

Per Joanfer Teruel i col·laboradors[1]

Amb ocasió de l'onomàstica de la seua patrona, el món musical troba tots els anys el pretext que no hauria de necessitar per llançar propostes escenaris amunt, ocupar entaulats, salons i places i organitzar activitats allà on el silenci campava impune. A no molt del començament del curs però ja suficientment posats en matèria com per tenir al cap la conveniència d'un descans o el desig de reincidir en els efectes agradables que ens depararen les ja llunyanes vacances d'estiu, aquesta data dota el mes de novembre d'un discret optimisme musical. Els despertars de la letàrgia són la norma, els protagonistes, també per norma, són diferents: en ocasions el Palau, de vegades les Societats Musicals, seran les agrupacions corals o de cambra auspiciades per alguna de les Universitats públiques o correspondre el torn a associacions d'aficionats sense altra cobertura institucional, amb quasi total seguretat algú prendrà la veu cantant en aquests dies i farà un vot de confiança en el públic. Aquest curs, més enllà dels rigors del descans lectiu imposat per l'efemèride, el Conservatori Superior de Música de València ha tingut l'encert d'organitzar un cicle de d'activitats musicals que arrancaren la vespra del dia assenyalat i que s'havien d'allargar tota la setmana.

Dilluns 21, a les 16 hores i de la mà de la directora del centre es féu la presentació: començava la programació setmanal i el primer dels concerts del cicle a càrrec del **Quintet Casulana.** Amb la formació de cambra tornava al centre la professora i pianista Renata Casero per a oferir-nos una mostra de l'obra de Sofia Gubaidulina. Casero, junt a les seues companyes, Esther Vidal (violí), Sabrina

Pacucci (violí), Pilar Parreño (viola) i Cristina Aguilera (violoncel), defensaren el quintet de la compositora russa amb convicció, rigor artístic i una voluntat de divulgació expressada en els comentaris a les peces coherent amb la línia programàtica de la formació de posar en valor l'obra de dones compositores.

Passat el dia festiu, l'activitat es reiniciava amb força en forma de dues actuacions destinades a plenar de varietat l'oferta de dimecres. A les 11:30 del dia 23, professors i alumnes de l'Aula de Percussió oferiren al rebedor del Conservatori una jovial **Batukada.** Sota direcció de Albert Llobell i amb contagiosa alegria, l'actuació reuní ritme, coreografia i cants. L'aire informal i festiu de l'acte no passà inadvertit i les polirrítmies brasileres i l'energia que desplegava el grup, tan atrevidament contradictòria amb l'oratge autumal d'aquells dies, aviat sumaren al seu voltant assistents incapaços de resistir-se a la provocació i que participaren del bon ambient amb palmes i oferint la rèplica en els cants grupals.

[1] Col·laboradors: Laura Pastor, Irene Simbor, Abigail Bravo i Marina Sarrió.

El contrapés líric i introspectiu vingué aqueixa vesprada amb el concert de **Música per a oboé i piano de R. Schumman**. Ens l'oferien Jesús Fuster (oboé/oboé d'amor) i les pianistes Isabel Soler i Carmen Mayo. El repertori incloïa obres habituals en la formació d'un instrumentista com (dos de) les Romances Op.94 o les Peces de fantasia Op. 73 per a clarinet i piano del compositor alemany. Habituals, sí, però no per això deixen de ser peces nascudes de la imaginació d'un dels grans forjadors de melodies de tots els temps. Jesús Fuster, en donar-los vida de forma tècnicament irreprotxable i amb veritable implicació emocional, obté un resultat que, més enllà del gran resultat artístic, és per a l'oient una valuosa oportunitat de reviure les experiències i els moments que han anat definint la seua particular història sentimental i de descobriment estètic. Són aquestes poques obres, tantes vegades escoltades i en moments tan diversos de la nostra experiència personal, les que construeixen l'espai d'intimitat compartida. Un espai que acaba configurant-nos, fent-nos secretament afins als qui hem estimat llargament aquestes músiques, marcant una parcel·la de nosaltres externa al nostre jo però que ens identifica profundament perquè perdura inalterable més encara que les idees o el caràcter d'un jo intern inaprehensible; un espai definidor d'una dimensió de l'escolta autènticament en retrocés en el camp de la música culta de nova creació. Junt a les obres citades, l'Adagio i Allegro, Op.70, original per a trompa, els números 3 i 4 de les 5 Peces en estil popular Op. 102 per a violoncel (o violí) i piano, en versió d'oboé, i la primera de les tres Romances Op. 22 de Clara Schumann.

Per la seua banda, tant Isabel Soler com Carmen Mayo es mostraren com a pianistes sensibles, molt més que com a unes meres acompanyants, al servei de les intencions poètiques d'un compositor tan íntimament lligat a la dicció d'aquest instrument.

Com a únic però al recital, no podem deixar de parar esment en la inacurada confecció dels programes de mà. La referència de les transcripcions com si es tractés de peces originals pot considerar-se un detall, que sense dubte ha de ser tingut per menor. Deturpa, en canvi, la recepció del producte artístic el fet de obviar el nom de Clara Schumann en el títol del recital.

Independentment de com es valore la producció de la virtuosa o el fet que se la programe sistemàticament a l'ombra del cònjuge, resulta estrident introduir-la al programa (s'entén que com a reconeixement o homenatge) i silenciar-la en el títol del concert al punt que l'assistent desprevingut puga passar per alt l'autoria de la seua peça. Segur que cabia una formulació més igualitària, més comprehensiva i, de pas, més precisa, del contingut del recital.

L'endemà dijous 24 fou el torn de l'avanguarda: els professors de la recentment implantada especialitat de Sonologia Gregorio Jiménez, Carlos David Perales, Pere Vicalet i Brian Martínez ens oferiren una sessió de **Música Electrónica** en viu. El format de la sessió fou el de la improvisació en grup, on els integrants dialogaren entre sí creant sonoritats inèdites i llançant i manipulant en temps real junt a mostres pre-gravades, les configuracions sonores arreplegades de la pròpia improvisació. Per a la seua tasca cadascun dels músics mostrà les seues preferències amb el programari: Max, Ixi Lang o SuperCollider són els noms d'algunes de les ferramentes dels músics informàtics del present. Un moment de gran impacte per a l'audiència el brindà Pere Vicalet comandant un sensor Kinect mitjançant el qual captava els moviments corporals per transmutar en so dels paràmtres espacials de posició i velocitat. No només l'originalitat de les propostes sinó també el seu acabat tècnic i la mestria amb que van anar traçant la línia de tensió deixaren emprempta en tots els presents.

Amb el concert és reté memòria a la figura de Jean Claude Risset, pioner de la creació electrònica, que havia faltat tres dies abans. Al mateix temps, el traspàs del tòtem fundador posava en valor la perdurabilitat d'aquesta àmbit d'activitat musical que es feia evident en la unió de generacions en i per la música amb mitjans electrònics que s'estava produint a l'aula 109 del conservatori. L'electrònica era una esfera de la música novedosa fa poc més de 20 anys quan el catedràtic G.Jiménez impulsà la creació del primer laboratori públic de música electroacústica de València. Ara, i amb la implantació de l'especialitat de Sonologia, consolida l'experimentació com a una de les línies del *mainstream*. Tan evident era la sintonia de la col·laboració que els quatre docents es comprometeren a revalidar la ja tradicional setmana dedicada a la música electroacústica i fixaren data per al segon trimestre del curs.

Divendres 25 tornàrem a viure una sessió doble. A les 12, l'actuació de la pianista Marisa Blanes qui interpretà a l'Auditori un repertori de tangos i havaneres amb el títol "**Tangos y habaneras en la música española**". Sota la fòrmula de la conferència-concert la catedràtica ens anà desgranant les grans línies del context històric i cultural que véu nàixer la selecció de partitures escoltades on s'arreplegaven creacions en ritme d'havanera de Juan María Guelbenzu (Mamita), Esplà (Lírica española Vol.5), Palau (Ritmo de Habanera), E. Halfter (Dos Danzas Cubanas), Torrandell (Recuerdos de España), Monsalvatge (divertiment nº2, Dolce dels Tres Divermentos) i Milà (Habanera op.52 nº2) i els tangos España d'I. Albéniz, Homenaje a Debussy, de Falla o el Tango de la casada infiel d'Asencio. El sevillà Turina fou el compositor més ben representat. D'ell són l'havanera corresponent al nº 2 de Recuerdos de la antigua España op.48 i la segona de les Tres dances andaluses Op. 8, Tango. En paral·lel a les grans línies històriques, curiositats plenes d'encant i significat com ho és la dedicatòria de l'havanera de Leonora Milà a la seua ciutat, Vilanova de la Geltrú, al·lusiva a l'adopció en terres catalanes del gènere portat per la immigració cubana, perfilaren al detall un llenç colorista, proper, veraç, sobre el que músiques i paisatge humà es comentaven mútuament. I a més, l'encert afegit d'incorporar al programa de mà una nota de la citada autora.

Ritmes de dansa i lirisme intemporal per a una música d'anada i tornada i la sort de rebre-la de mà d'una artista que ha anat teixint una familiaritat íntima amb elles a força d'anys d'estimar i fer valdre aquestes xicotetes joies.

El mateix divendres 25, **el grup de cambra Oboissimo** ens regalava una vesprada de retrobaments i sorpreses musicals com a punt i final al cicle de concerts commemoratius de la festivitat de Santa Cecília. En programa, el Doble concert per a violí i oboé, BWV 1060R, del que destaquem la grata sorpresa de l'Adagio, una delícia musical no tan freqüent en les sales de concerts,el segon i tercer moviments (Menuetto i Rondo) de la Petita serenata nocturna KV 525 de Mozart, contrast estilístic i de color tímbric entre dues mostres de l'ofici bachià, el Concert en per a oboé i cordes BWV 1053R de Bach, la llepolia musical de la Sonata nº4 de G. Rossini i, per cabar, l'intens i líric Concert per a oboé i cordes en re menor d'A. Marcello.

El concert constituïa la presentació de l'agrupació Oboissimo, integrada per músics valencians o establerts a València, i que té per objectiu difondre el repertori per a oboè, troba en el solista de l'agrupació (el catedràtic Vicent Llimerà) un valedor excepcional. Junt a Llimerà, el també solista en el citat concert doble de Bach (el violinista Mikhail Spivak, ajudant de solista de l'Orquestra del Palau de les Arts) i la resta del conjunt, es revelaren músics entregats i estilísticament impecables al servei d'una interpretació vibrant.

Acabada la setmana amb un balanç que difícilment podria haver estat més positiu en quant a capacitat per engrescar instrumentistes i públic, no podem menys que concloure que l'element més necessari per a millorar-la passa perquè la iniciativa es repetesca en properes edicions.

El Coro de cámara Ad Libitum ganador del IV Premio Firacor bajo la dirección de Francesc Gamón

Por Laura Triviño

El Coro de cámara Ad Libitum perteneciente a la Escola Coral de Quart de Poblet, bajo la dirección de Francesc Gamón, se proclamó vencedor, el pasado 12 de noviembre en el Centro Cultural El Teular de la localidad de Concentaina en la 36ª edición del Certamen Coral Fira de Tots Sants, del IV Premio Firacor y el Premio del público.

Francesc Gamón, actual profesor de Repertorio con piano para cantantes del Conservatorio Superior de Música de Valencia y director del Coro de cámara Ad Libitum de la Escola Coral de Quart de Poblet, y alumno del CSMV hasta el pasado año, vio recompensada su gran labor al frente de dicha agrupación coral el pasado 12 de noviembre con la consecución de este reconocido galardón. Dicho docente de origen saguntino, cursó los estudios superiores de dirección de orquesta, dirección de coro y piano en el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Actualmente realiza estudios de música antigua en la ESMUC de Barcelona. Su formación en el ámbito de la dirección ha sido complementada a través de un gran número de cursos de perfeccionamiento y clases magistrales con prestigiosos profesores.
En el año 2005 debutó como director, pasando desde este momento a sostener la batuta de di versas formaciones tanto vocales como instrumentales, entre las cuales cabe destacar, la Orquesta de la fundación Bulgaria Classic de Sofia, la Joven Orquesta Provincial de Málaga y la Banda Sinfónica, la Orquesta Sinfónica y el Coro de la Unión Musical de Llíria. En la actualidad se encuentra al frente del Coro de cámara Ad Libitum de la Escola Coral de Quart de Poblet, a través de la cual ha conseguido numerosos galardones.

Por su parte, **el Premio Firacor** es una convocatoria que tiene lugar cada cuatro años, en la cual los participantes son los ganadores de las tres ediciones ordinarias celebradas en años previos. Así pues, estos vencedores compiten por el Premio Firacor, dotado por 6.000€ y proclamando el "ganador entre ganadores".
Las agrupaciones participantes en la actuación fueron el Coro de cámara Ainur de Las Pamas de Gran Canaria, el Grupo vocal Kromátika de Guadalajara y el Coro de cámara Ad Libitum de la Escola Coral de Quart de Poblet. En una interpretación de 30 minutos de duración, debían incluir repertorio libre y la obra obligada con la que participaron anteriormente.

Tras la interpretación, Ad Libitum se proclamó vencedor del Premio del público con la obtención de 202 votos de los espectadores. Asimismo, el Presidente de la Generalitat Valenciana, Ximo Puig, fue el encargado de proporcionar el premio Firacor a esta misma agrupación coral, al contar con una puntuación del 78,92%.

En cuanto a la **Escola Coral de Quart de Poblet**, esta agrupación inicia su trayectoria pedagógica en la formación vocal en el año 1983. En la actualidad, cuenta con más de

350 integrantes repartidos entre sus siete grupos corales.

Por su parte, **Ad Libitum** es el coro de cámara de dicha escuela coral, el cual integra a jóvenes con una gran formación en el plano vocal y musical, contando con una gran cantidad de alumnos del CSMV.

Desde el año 2007, Francesc Gamón ocupa el cargo de director de dicho coro de cámara, abarcando un repertorio que comprende diversas épocas. Entre sus interpretaciones podemos encontrar *El Mesías* de Händel, la *Pasión según San Mateo* de Bach, *Vesperae solennes de Confessore* de Mozart y el *Magnificat* de Rutter.

Por su parte, el Premio Firacor, les proclama una de las agrupaciones con mayor proyección coral en la actualidad, y se suma a su gran lista de galardones, entre los que podemos encontrar el Segundo premio *Lira de Plata* en el Certamen de la Canción Marinera de San Vicente de la Barquera en el año 2014, otro Segundo premio en el Certamen Nacional de Corales Antonio José de Burgos en 2015, la obtención en el 35º Certamen Coral Fira de Tots Sants del Primer premio y Premio del público en 2015, un Segundo premio en la *Lira de Plata* en el Certamen de la Canción Marinera de San Vicente de la Barquera en 2016, y también en este año la Mención de Honor en el Certamen Internacional de Habaneras y Polifonía de Torrevieja.

Gira de la Film Symphony Orchestra

Una aventura musical por la historia del séptimo arte

Por Manuel Serrano Lledó

Auditorio de Sevilla. Foto: Raúl Veintimilla

La Film Symphony Orchestra es la primera orquesta sinfónica europea especializada en realizar giras de conciertos de música de cine, cuyo director y alma del proyecto es Constantino Martínez Orts. La FSO es un emprendedor proyecto artístico y empresarial que nació en 2011 con el objetivo de llevar la música de cine a todas partes de España y el extranjero. Una orquesta sinfónica profesional de la máxima calidad que, con más de 75 músicos, ofrece exclusivamente conciertos de música de cine o de autores estrechamente ligados al séptimo arte.

Auditorio de Burgos.
Foto: Raúl Veintimilla

Desde su creación, la FSO realiza una gira anual de conciertos a lo largo y ancho de la geografía española, interpretando la mejor música de cine allá por donde va. Con el paso de los años el volumen de cada *tour* ha ido aumentando hasta el actual FSO TOUR 2016 que cuenta con más de 25 conciertos repartidos en diferentes localizaciones del país, tales como: Valladolid, Barcelona, Vigo, San Sebastián, Mallorca, Valencia, Madrid, Sevilla, Granada, Málaga, Burgos, Plasencia, Alicante y Zaragoza, entre otros.

Con la calidad como estandarte, la FSO ha realizado conciertos por los mejores auditorios de toda la geografía española, entre los que figuran el auditorio Nacional de Música de Madrid, L´Auditori de Barcelona, Auditorio de Zaragoza, El Palau de la Música de Valencia, El auditorio Kursaal de San Sebastián, Palacio Euskalduna de Bilbao entre otros. Además, ha actuado en diferentes eventos singulares fuera de su "hábitat" como los macroconciertos realizados en 2014 y 2015 en la Plaza de Toros de Las Ventas de Madrid con más de 10.000 emocionados espectadores.

La FSO ha realizado también diversos eventos relacionados con el cine como la *première* de El Hobbit 3, donde la orquesta ofreció música inédita de la película. Anécdotas brillantes y divertidas han sido por otra parte los graciosísimos momentos compartidos con actores de la talla de Harrison Ford, Hugh Grant, Paz Vega, Nerea Barros, Raúl Arévalo, Carlos Arguiñano, Pablo Motos y Jandro, todos ellos dentro del programa de televisión de Antena 3: El Hormiguero.

Palau de la Música, Valencia. Foto: Raúl Veintimilla

El año pasado, con el proyecto de "Regreso al futuro, en concierto" la FSO abrió una nueva cita obligatoria para los más cinéfilos, en la que disfrutar de la proyección de una exitosa película y donde la orquesta interpreta su banda sonora en riguroso directo.

Actualmente, está preparando un nuevo ɔectáculo que verá la luz en mayo de 2017: "La ísica de las Galaxias¨, que seguramente se ɲvertirá en una apasionante gira por las principales dades del país en la que el público podrá disfrutar lo mejor de la música de la saga "Star Wars" ɲo nunca lo ha escuchado.

Una nueva experiencia cinematográfica musical. Foto: Raúl Veintimilla

El FSO tour 2016

25 conciertos llenos de magia por toda España

El FSO tour 2016 empezó a lo grande esta temporada con un gran cambio respecto a la anterior edición en 2015, este año el primer concierto se realizó dentro del marco del Auditorio Nacional de Madrid, donde la orquesta ofreció el programa totalmente nuevo y exhaustivamente elegido por su director Constantino Martínez Orts. La orquesta se exhibió en un escenario propicio para ello y con un lleno hasta la bandera, caso que se ha repetido en sus otras 3 visitas a lo largo de la gira de Madrid. En esta ocasión el programa interpretado abarca desde bandas sonoras más antiguas o clásicas hasta las más novedosas e incluso las nominaciones al Oscar en 2016.

La aventura comienza con una breve presentación a cargo del director, seguida de la interpretación de una breve y bella melodía de Harry Gregson-Williams que da música al logo de "Dreamworks". Sin respiro alguno, la orquesta ataca con la majestuosa obertura de Bruce Broughton para "Silverado", donde la orquesta y,

sobre todo, las trompas hacen alarde de su poderío. La segunda pieza que interpretan, nos transporta a aquel motel de carretera donde nos espera Norman Bates. Hablamos de "Psicosis" de Bernard Herrmann, banda sonora que se compuso para orquesta de cuerda, debido al bajo presupuesto de la película. Acabado el tema macabro, es momento para la melodía acaramelada de "Cinema Paradiso", con esos violines llorando en el tema principal de la película.

Le sigue una marcha militar que todos recordamos, la marcha de "La Gran Evasión" de Elmer Bernstein, en la que todos tarareamos esa melodía inconfundible. A continuación y dando paso a uno de los platos fuertes del menú de este año, la banda sonora ganadora de un Oscar en 2016 de E. Morricone para "Los Odiosos Ocho", en ella se escuchan los primeros 7 minutos de la película donde se presenta a los personajes. En esos siete minutos no sucede nada pero se prevé lo que va a suceder siendo una película de Q. Tarantino. Otro compositor que no podía faltar a esta cita es Hans Zimmer que nos deleita con una banda sonora llena de energía, la de "Sherlock Holmes: un juego de sombras". Después de este respiro llegamos a uno de los pilares en la música de cine, la saga "Star Trek".

Alma de cine. Foto: Raúl Veintimilla.

En la entrega de esta saga ("Star Trek: Into Darkness) es el turno del que posiblemente ha heredado actualmente el testigo de los grandes compositores de cine: Michael Giacchino, el cual hace alarde de su gran inventiva musical. Se dice de él que será el nuevo compositor de "Star Wars" puesto que John Williams deja el puesto. Será un gran reto para él. Y finalizamos la primera parte con una suite preciosa de Jerry Goldsmith para "Gremlins" que, con temas delicados y ese maravilloso ragtime del final, nos enseña cómo son esas pequeñas criaturas. Después de esta pieza la orquesta se retira a su merecido descanso.

Tras unos 15 minutos reparadores, nos metemos de lleno en la segunda parte, donde este año se realiza una iniciativa nueva. La FSO ha creado una nueva APP que se puede descargar gratuitamente, donde se puede tener toda la información sobre la orquesta y sus conciertos. Además de ello, este año se ha incluido un concurso, dentro de la aplicación, donde los espectadores deben acertar 10 bandas sonoras en 100 segundos. El ganador se llevará un viaje para dos personas a Hollywood. La segunda parte se inicia precisamente con la interpretación de este *popurri* para que la gente pueda participar.

Continúa el concierto con música cargada de emociones de la mano de Basil Poledouris con "Conan", para muchos la mejor banda sonora de la historia. Tras la música bárbara de Poledouris llegamos a una de las joyas de la noche, la banda sonora de John Williams para "La Lista de Schindler" en su tema ¨*Recuerdos*¨, que interpretada por su concertino de manera magistral, a más de uno nos eriza la piel la belleza y al mismo tiempo la carga emocional que conlleva esta música. Le sigue la fresca música de "Chocolat", de Rachel Portman y "Chicken Run" de H.G-Williams.

Estas dos piezas nos sirven de preparación para una de los otros platos fuertes de la velada, la música de John Williams para "Star Wars: el despertar de la fuerza", donde escuchamos a un compositor mucho más maduro que en otros títulos.

Más maduro que, por ejemplo, la que le sigue, también de John Williams, pero mucho más colorista y efectista, la banda sonora para "Harry Potter y la piedra filosofal" en la cual los violines demuestran su técnica. La siguiente es para Hans Zimmer de nuevo, pero esta vez una música mucho más densa y oscura, como su título: "El Caballero Oscuro".

Y finalizamos esta aventura con una marcha fresca y enérgica de Alan Silvestri para "Capitán América: el primer vengador". Tras los largos aplausos y bravos, la orquesta interpreta dos bises. En uno de ellos la luz se apaga y emergen en la oscuridad unos arcos láser para la cuerda, con los cuales interpretan la famosísima marcha imperial de "Star Wars". Un magnifico cierre para esta maravillosa aventura por la música del cine. Es un espectáculo al que cualquier cinéfilo no debería faltar. Cien por cien recomendable.

Constantino Martínez Orts (director) con los fans. Foto: Raúl Veintimilla

Ceci n'est pas un Concerto, nueva obra de Paco Coll, estrenada por el Birmingham Contemporary Music Group

Por Daniel Blanco

Imagen promocional de BCMG con Thomas Adès dirigiendo la BCMG

El pasado 10 de Diciembre, el Birmingham Contemporary Music Group, uno de los más célebres conjuntos de música contemporánea de Europa, celebró el 25 aniversario de su programa de mecenazgo "Sound Investment" con un concierto especial que contó con el estreno absoluto de la nueva obra del valenciano Paco Coll, encargada especialmente para la ocasión.

En este concierto dirigido por el compositor Thomas Adès, antiguo director artístico del *ensemble*, se hizo hincapié en el programa de mecenazgo, con un concierto íntegro de obras financiadas por este esquema. Éste, se caracteriza por promover la música de nueva creación a través de una especie de *crowdfunding* en el cual por una cierta cantidad de dinero los mecenas pueden conocer al compositor, seguir el proceso de composición, asistir a los ensayos y conciertos, y tener una dedicatoria en la partitura. De esta manera se fideliza el público y se promueve la creación de nuevas obras. Más de 400 mecenas y una recaudación conjunta de más de un cuarto de millón de libras respaldan este esquema nacido en 1991.

El concierto destacó por su variedad, interpretando piezas muy diferentes por cinco figuras destacadas del panorama musical contemporáneo de Inglaterra. También destacó "por la individualidad de cada una de las piezas", en palabras del recién nombrado director artístico, Stephan Meier.

Capriccio Spettrale de Simon Holt (encargo del esquema Sound Investment 2009), una obra muy recomendable inspirada en la imaginería de *Los Caprichos* de Francisco de Goya y la poesía de Lorca, abrió con fuerza el concierto. Le siguieron *Hwyl fawr ffrindiau* y *Bant â ni*, dos piezas basadas en una canción infantil galesa compuestas por el director y compositor Richard Baker. La primera parte se completó con la nueva obra de Paco Coll.

Ceci n'est pas un Concerto es una tragicomedia para soprano y *ensemble*, pero definida por el autor como un "*pseudo*-concertino para piano en el que la soprano es la solista". La obra contó con el talento y la increíble teatralidad de la aclamada Elizabeth Atherton, que ensalzó el absurdo diálogo entre una soprano y un pianista, que permanece sempiternamente en silencio. La obra, en la línea de la ópera *Café Kakfa,* fue muy bien recibida por el público, ya que estaba considerada uno de los platos fuertes del concierto.

La segunda parte, de menor duración, contó con la nueva obra de la presentadora de la BBC y de los BBC Proms, Zoë Martlew, dedicada especialmente a la ciudad de Birmingham y a su particular zona de fiesta, *Broad St. Burlesque;* y con la obra *Wiener Blut* del afamado compositor irlandés Gerald Barry, encargada por "Sound Investment" en el año 2000.

Para terminar la celebración del esquema de mecenazgo, tanto mecenas, compositores, músicos y público en general, asistieron a una pequeña gala en la que se agradeció tanto a mecenas como al público su fidelidad y se presentaron los nuevos encargos para 2017, con obras de grandes nombres de la música contemporánea como Oliver Knussen, Colin Matthews y sir Harrison Birtwistle.

El Birmingham Contemporary Music Group (BCMG), es uno de los mejores *ensembles* a nivel mundial, sus grabaciones son referencia, y muchos de sus encargos "se han convertido en clásicos de la nueva música" (The Telegraph). Vale la pena adentrarse en la música de nueva creación de la mano de este grupo, que se preocupa por el público e intenta atraer la música contemporánea de una manera cercana a la gente.

La Sibil·la en la actualidad

Por Paula Molina, Marina Sarrió, Gracia Llorca y Carlos Grau.

El pasado 24 de noviembre varios alumnos de Musicología del CSMV tuvimos la oportunidad de asistir a una mesa redonda con motivo de la representación del Cant de la Sibil·la en la Catedral de Valencia. La mesa redonda ofreció una visión multidisciplinar de este drama litúrgico. En ella participaron el historiador de Arte de la Universitat Autònoma de Barcelona, Eduardo Carrero; el escritor y profesor de la Universitat de València, Vicent Josep Escartí; la musicóloga, Maricarmen Gómez de la Universitat Autònoma de Barcelona y el musicólogo y director de Capella de Ministrers, Carles Magraner.

Tras la mesa redonda pudimos entrevistar a Maricarmen Gómez y a Carles Magraner que nos ofrecieron su impresión del panorama de la música antigua en la educación y el público españoles. Finalmente, pudimos asistir al ensayo general del Cant de la Sibil·la que se celebró aquella misma noche en la Catedral de Valencia.

Entrevista a Carles Magraner

¿Qué es lo que más le ha atraído de la música antigua para especializarse en su estudio?

Encontrarme con la música antigua fue una casualidad. Lo que más me atrajo de ella fue el contraste de sonoridad que tiene con respecto al repertorio clásico, ya que el timbre de los instrumentos y la manera de cantar son diferentes. Además, la manera de trabajar también difiere del repertorio clásico. Esa casualidad fue fundamental, ya que me permitió descubrir nuevas músicas y explorar todo un mundo de repertorio que el conservatorio no me dio la posibilidad de conocer.

Remontándonos a sus inicios como violagambista, ¿ha observado un cambio social en cuanto al consumo y la percepción del público hacia la música antigua? ¿Qué factores cree que han influido en este cambio?

Pues fíjate que cuando empezábamos a tocar éramos casi más gente tocando que de público, no había mucho hábito de escuchar música antigua. Y ahora nos damos cuenta que en cada concierto que hacemos ya hay un público muy habituado, un público que nos viene a seguir. Es muy gratificante ver que la gente incluso entiende, te habla del disco que grabaste o te comenta si vas a tocar este repertorio u otro. Por ejemplo, al ensayo de la Sibil·la de hoy vienen 2000 personas y, al fin y al cabo, es un concierto de música antigua. Esto, hace años, era muy difícil en Valencia, cuando en otros países sí que existe desde tiempo atrás una cultura de la música antigua.

Ensayo general del Cant de la Sibil·la. Foto: Paula Molina González.

¿Qué es lo más difícil de representar en el Cant de la Sibil·la? ¿Ha supuesto un reto en algún aspecto en particular?

Bueno, lo más difícil ha sido el hecho de que involucra a mucha gente. Pensemos que no es una partitura escrita y, por ejemplo, en los ensayos voy cambiando instrumentaciones, disposiciones en el escenario... La música antigua también permite un punto de creación y experimentación muy interesante y atractiva… Pero eso es lo más difícil. Sobre todo hacerlo inteligible a la gente, que lo disfrute, es decir administrar los recursos que tenemos para hacerlo entendible y de gusto para el público.

¿Cómo resumiría su experiencia tras la realización de este proyecto?

Es agotador, pero muy gratificante. Sobre todo porque viene gente muy distinta. La posibilidad de dirigir al Coro de la Generalitat es única. Lo mismo con la Escolanía. Es un placer ver cómo responden a un gesto, cómo todos juntos podemos hacer música. La complicidad que se crea entre todos, entre los cantantes y los instrumentistas, entre todo el colectivo implicado en el proyecto… Los actores también son una parte muy importante en este espectáculo, sin ellos no existiría la teatralidad de este tipo de drama litúrgico. Y, finalmente, ver como todo este esfuerzo tiene una respuesta en el público.

Entrevista a Maricarmen Gómez Muntané

¿Qué es lo que más la ha atraído de la música antigua para especializarse en su estudio?

Eso fue pura casualidad. Me ofrecieron una beca. Yo quería trabajar en música de tránsito del siglo XIX al XX. Pero me dijeron que la beca era para música medieval y acepté. En un principio no era mi idea. Es decir, lo que me gustaba era otra cosa. Y luego, poco a poco empezó a gustarme.

Lo que sí me gustaba era el arte medieval, desde siempre. Luego te vas entusiasmando y vas entrando en ese mundo.

En cuanto a su experiencia como docente, ¿ha observado un incremento en el interés académico por parte del alumnado en la música antigua?

Es muy difícil de contestar, porque hay muy pocos alumnos, pero desde siempre.

Desde hace treinta años, que empecé a enseñar, hasta hoy en día, la gente se siente mucho más atraída hacia la música a partir del siglo XVII. Eran otros tiempos, y se conocía muy poco de la música antigua, ya que si estudias en un conservatorio, gran parte del repertorio es otro. Por ello, ves a los alumnos y no han cambiado nada. Aunque hoy hay conservatorios que sí enseñan instrumentos históricos, sobre todo del Barroco; Renacimiento y medieval hay contados con los dedos de la mano, la gente que se interesa ya es gente de más edad. No son chicos y chicas de veinte años, se aproximan más a la treintena y estos ya vienen con la reflexión y las ideas claras.

Es lo que hay. Minoritario, absolutamente minoritario.

Al ser relativamente reciente la incorporación de los estudios de musicología y música antigua en sus respectivos centros, ¿considera que se enfocan adecuadamente para formar futuros profesionales?

No. Esto costaría muchísimo de explicar. Como intérprete, cuando estás en la ESMUC u otros que enseñan interpretación de música antigua, diría que sí estás bien dirigido a la interpretación de un instrumento. Cuando estás en una universidad, en ese tipo de repertorio que es musicología en sí, deja mucho que desear.

Esto se está actualizando en unos estudios humanísticos de tan poca importancia como es la musicología, algo minoritario y que está en poquísimas universidades. Estamos anclados en el pasado.

Hoy en día, tal vez conozco una universidad, la Pompeu Fabra, que ya anda mezclando la musicología con la ingeniería. O bien eres intérprete musicólogo, pero intérprete en serio de música antigua, es decir, justificas absolutamente todo lo que haces, investigas, justificas e interpretas. Esa es una opción. Y la otra es el análisis de todo el sonido, desde la ingeniería del sonido, producción y por otra parte la informática. Todo lo que nos viene encima que son las nuevas ediciones musicales para la red. Eso es lo que viene ya, lo que se está haciendo.

Que yo sepa solo hay una sola universidad que forme adecuadamente, que es la Pompeu Fabra y en un nivel de master.

Como estudiantes de musicología que somos, nos interesa mucho el trabajo que hace con los grupos de música antigua para la recuperación de repertorio medieval hispano. Nos gustaría preguntarle por esta faceta. Como musicóloga, cuando trabaja con un grupo, en este caso Capela de Ministrers, ¿cómo lo hace, qué pautas sigue, en qué aspectos les ayuda?

Eso depende de los grupos. Para trabajar a este nivel tiene que haber una relación de amistad, sino no te entiendes.

Otra gente te puede pedir una partitura, o te pueden encargar hacer un comentario. Pero para guiar un poco, intercambiar ideas, hace falta una amistad. En el caso de Magraner, él siempre ha sido de preguntar cosas y yo aprender cosas. Lo que busca básicamente es cambiar repertorios y buscar novedades que se adecuen a lo que necesita, así como justificarlo.

Alumnos del CSMV con Maricarmen Gómez y Eduardo Carrero. Foto: Paula Molina González.

Curso de Formación en metodología Gordon en Valencia

Por Irene Simbor Lozano

El pasado 21 y 22 de enero los pedagogos e interesados en la formación musical temprana tuvieron la oportunidad de introducirse en la Music Learning Theory de Edwin Gordon en Valencia. El curso tuvo lugar en la escuela de música Aulameda y se centró en *La clase de música de 0 a 3 años, según la Music Learning Theory de E. Gordon.*

Profesores de distintas partes del país acudieron al curso impartido por Marisa Pérez, profesora certificada por el Instituto Gordon de EE.UU. y directora del Instituto Gordon de Educación Musical España (IGEME).

Durante el fin de semana los asistentes experimentaron de primera mano la metodología de trabajo planteada por Gordon. El carácter del curso fue eminentemente práctico, alternando talleres con explicaciones teóricas, así como una introducción a las teorías de Gordon y las investigaciones que las fundamentan. Fue especialmente interesante la clase práctica que Marisa Pérez impartió a niños y padres voluntarios de la escuela. Los asistentes pudieron observar así de manera directa la aplicación de los contenidos vistos y la manera de proceder en casos reales del aula.

Los objetivos del curso se enfocaban en orientar a los niños desde los primeros meses de vida hacia una comprensión pre-conceptual de los aspectos tonales y rítmicos de la música, que les sirvan como fundamento de los aprendizajes conceptuales posteriores.

La Music Learning Theory (MLT) desarrollada por Gordon y sus colaboradores en los años 80 se basa en un extenso programa de investigación y de trabajo empírico contrastado. Los resultados de sus investigaciones se recogen en un método comprensivo para enseñar “audiation”, término acuñado por Gordon y que se refiere a la capacidad de pensar música con comprensión.

La MLT tiene mucho en común con otros métodos que comienzan a enseñar música sin partitura como Suzuki, Dalcroze, Kodaly y Orff. Gordon sostiene, al igual que Suzuki, que el proceso de aprender música es muy similar al proceso de aprender un lenguaje, y estructura su método basándose en el proceso de aprendizaje de la lengua materna. Los alumnos construyen una sólida base auditiva e interpretativa a través de cantar, movimiento rítmico, y aprendizaje de patrones tonales y rítmicos antes de ser introducidos en la notación musical.

Durante las actividades de clase, los profesores suelen trabajar con los niños nuevos modos y métricas, utilizando técnicas familiares para los niños, como cantar, recitar,

moverse y bailar. Al mismo tiempo el profesor les enseña a comprender modos y métricas familiares (mayor y menor, doble y triple) en las actividades secuenciadas. Siguiendo este método, los niños están listos para el estudio de partes específicas de un modo o de una métrica porque han escuchado mucha música dentro de estos modos o métricas y han aprendido a cantar, recitar y moverse con músicas que los utilizan.

En definitiva, no cabe duda de que las investigaciones de Gordon abren un nuevo paradigma para la educación musical. Es necesario para los profesores de hoy en día actualizarse e interesarse por las nuevas metodologías como ésta que nos invitan a dejar atrás las prácticas obsoletas. Los cursos de formación como el que tuvo lugar en Valencia proporcionan al docente una oportunidad excelente de conocer nuevos métodos y empezar a transformar la forma de entender la educación musical.

INTERSECCIONS

Congreso de Historia de la Música en el País Valenciano

13-15 octubre 2016

El pasado mes de octubre, la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia acogió un interesante congreso que pretendía dar difusión a algunas de las más recientes reflexiones sobre nuestra historia musical. Estuvo organizado en cuatro sesiones, dedicadas a Musicología aplicada, Historiografía, Historia institucional y Biografía/Prosopografía, precedidas por una conferencia inaugural y amenizada por un concierto de música barroca. Los alumnos de la especialidad de Musicología del CSM Valencia participaron como asistentes a algunas de las sesiones y han querido expresar sus impresiones en forma de reseña.

La primera sesión libre del congreso, dedicada a la música devocional, la inauguró **Joan Carles Gomis**, profesor en la Universitat de Valencia y en el Conservatorio Superior de Música "Salvador Seguí" de Castellón. En su ponencia ***Els goigs en la setzena centúria: un corrent poeticomusical nacional? Paral·lelismes valencianoitalians,*** Gomis reivindicó la importancia de los gozos en la cultura musical valenciana. Sobre todo, hizo hincapié en el nacimiento de los gozos como un género poéticomusical culto que luego se ha popularizado. Finalmente, quiso denunciar el poco esfuerzo que se realiza en estudiar y reconstruir las manifestaciones musicales valencianas.

- Gracia Llorca Llinares

Andrea Bombi nos presentó una ponencia en la que comparaba las transcripciones que aparecen en la edición ***Madrigales y canciones polifónicas*** con las respectivas fuentes originales. En dicha equiparación nos mostró aquellos detalles más interesantes de la edición, así como ciertos errores que encontramos en las transcripciones, si bien reconociendo el mérito de su autora, Mª Teresa Oller.

La conclusión que nos refleja Bombi es que esta edición no nos aporta datos verídicos, ya que apenas han sobrevivido fuentes y las que quedan ni siquiera están correctamente datadas. Por tanto, es necesario iniciar estudios sobre el papel, los copistas, las marcas de agua y todas aquellas investigaciones oportunas para poder datar de forma correcta este tipo de composiciones. De esta manera, musicólogos y estudiosos de la materia podrán realizar transcripciones fidedignas que sirvan para trabajos y futuras indagaciones.

- Shakira Ventura Quintana

Concierto "Misera Pastorella". Arias de la ópera *Dorinda*. Intérpretes: cantantes del *Centre de Perfeccionament* Plácido Domingo y solistas de la Orquesta Valencia *Original Art*. Director: Barry Lee Sargent. Teatro *Martín i Soler* del *Palau de les Arts* (Valencia), 13 de octubre de 2016, 21:00 h.

El pasado 13 de octubre tuvo lugar el concierto con el que se concluía la primera jornada del *Congrés d'Història de la Música al País Valencià* - "*Interseccions*". En cuanto al repertorio, se escuchó *Combatto quest'alma* de Francesco Feo, y otras arias de Leonardo Vinci, entre las que puede ser destacada *Spiegami il tuo desio*, fue en la única donde en el escenario estaban todos los protagonistas del concierto, ya que en el resto de piezas se iban alternando las sopranos.

Todo el repertorio se llevó a cabo con gran normalidad, esto quiere decir con los pequeños defectos que puede presentar el directo, no obstante se sintió un grupo instrumental compacto que sabe defenderse en el acompañamiento a solistas, las cuales demostraron sus notables habilidades vocales, llegando esto a arrancar unos aplausos sinceros y sonoros, pese a la discreta cantidad de público que pudo asistir.

El público estaba formado por los participantes del congreso, los cuales, después de estar mañana y tarde con una gran actividad, necesitaban un concierto no muy pesado, y así fue, un concierto ligero, agradable, y de no más de unos 30 minutos de duración. En conclusión, fue un buen cierre de la primera jornada del congreso, apropiado para la ocasión, y que supo hacerlo todo en su justa medida para agradar a los asistentes.

- Javier Fernández Hernández

Durante el jueves por la mañana tuvo lugar varias ponencias en relación al teatro musical del S.XIX y XX en la ciudad de Valencia. Pudimos escuchar a Francisco Bueno Camejo, Mª Amparo Tomás Franco e **Hilari Garcia Vázquez** exponer sus investigaciones. La de este último, director de la Orquesta Filarmónica de la UV, versó sobre los **zarzuelistas Joan Garcia Català y Francesc Palanca i Roca**, quienes ambientaron sus obras en los pueblos valencianos y utilizaron en ellas la lengua vernácula. También vimos el papel representativo de los alumnos de las escuelas de artesanos del Cabañal en las óperas realizadas durante los dos últimos siglos en una ponencia a cargo de la señora Tomás Franco. En definitiva, una propuesta variada y enriquecedora que nos aporta nuevos conocimientos sobre la historia de la ópera y la zarzuela en nuestra capital.

- Abigail Bravo Cuadrado

Interesante ponencia con la que nos obsequió el músico e investigador **José Vicente Gil Noé**, adentrándose en el campo, hasta ahora, fanganoso y bastante desconocido para la musicología de nuestro país: la experimentación musical y **experimentación del arte sonoro en Valencia durante los años 1920 al 1983**.

El poco interés que suscitó este género musical en el público de la época y entre los propios compositores del momento son las causas de la dificultad que conlleva conseguir o encontrar fuentes escritas y/o audiovisuales; hecho por el cual se ha convertido en un terreno poco estudiado que parece haber quedado en el olvido.

Nuestro autor hace una visión retrospectiva, recordando como compositores de la talla de *Llorenç Barber*, *Eduardo Panach*, *Pep Llopis* y grupos tan conocidos como *ACTUM*, acercaron el microtonalismo y minimalismo junto a la experimentación musical en escenarios de grandes festivales de nuestro panorama musical como *Nits* y *ENSEM*.

- Gema Morales Sánchez

Encomiable la labor del Dr. D. **Francisco Bueno Camejo** en el campo de la investigación musical con su novedoso método hemerográfico basado en el estudio histórico de la crítica musical, el cual, descansa en la archivística como una herramienta para la construcción histórica de la **actividad musical de la Valencia de finales del siglo XIX y principios del siglo XX** puesto que, el papel impreso, era el único canal de comunicación y difusión de la actividad musical de la capital del Turia. Época dorada del canto, y con una proliferación de divos de importante trayectoria internacional, utilizarán los teatros valencianos como auténticos "coliseos de actividad musical", como otros foros, para la representación de la vida operística en la Valencia de los primeros decenios del siglo XX.

- Cristina Hernández Morilla

Como culminación al congreso, tuvo lugar una **mesa redonda** donde seis personalidades compartieron con el resto de participantes sus conclusiones sobre el evento. Una de estas voces fue la de **Cristina Urchueguía**, catedrática de la Universidad de Berna. Su aportación es la de una musicóloga que partió de España para formarse y ejercer su profesión en el mundo germano. Es por esta razón por la que, al retornar a su país, se encuentra con una musicología muy diferente a la que ella dejó tiempo atrás. Siguiendo el hilo empezado por el profesor R. Kendrick (University of Chicago), que destacaba la gran diferencia entre los enfoques de los estudios musicológicos en Europa y en EEUU, la profesora Urchueguía tildó a la actual musicología española –y más concretamente, la valenciana- de "promiscua". Parecerá una especie de burla o despropósito. Por el contrario, la locutora consideró realmente positivo el calificativo. Su razonamiento radica en que, en el País Valenciano, a causa del rico patrimonio cultural y la fuerte implicación del pueblo en él a través de formas específicas, existe una gran vinculación del musicólogo con el hecho musical. Lugar desde donde arranca su estudio para conocer más detallada y

científicamente dicho hecho musical. Una especie de *insider*, como suele llamarse en el campo de la etnomusicología. En el mundo anglosajón, sin embargo, el investigador suele partir desde el punto de vista de un historiador, u otra especialidad, para estudiar un hecho ajeno a él. Esto lo que al final provoca, es que se tome un punto de vista determinado para una escuela de investigadores, en contraposición a la diversidad de enfoques que existe en el caso de la musicología valenciana.

- Vicent Cerdà González

Miguel Ángel Marín y Fabio Biondi en la tertulia previa al concierto

“MOZART, NACHT UND TAG” : participación del CSMV en el aniversario de W.A. Mozart organizado por el Palau de Les Arts “Reina Sofía”.

Bajo el título de “Mozart Nacht und Tag” y con motivo del aniversario de W. A. Mozart, los pasados días 27 y 28 de enero se ofrecieron en el Palau de les Arts “Reina Sofía” de Valencia, 28 horas seguidas de música, talleres, cine y diversos recitales en los que participaron alumnos y profesores del CSMV.

La actividad fue seguida y acogida con gran éxito y calurosos aplausos por la gran cantidad de público que llenaba la sala Martín i Soler donde se realizaron los conciertos.

En primer lugar, se pudo disfrutar de un recital de la pianista y profesora del centro: **Elizabete Sirante**, que con una sensibilidad exquisita nos introdujo en el fascinante mundo de la obra pianística del compositor austríaco a través de obras como el Rondó en la menor K. 511, la Sonata en Re Mayor K. 576 y la Fantasía en re m K. 397.

Elizabete Sirante

Los alumnos de la especialidad de **Canto** ofrecieron dos interesantes recitales que incluían arias y números de conjunto de las obras más representativas de Mozart como: “La Flauta Mágica”, “Don Giovanni”, “Così fan tutte”, “Las bodas de Fígaro”, “Idomeneo” y “La Clemenza di Tito”, así como de otros títulos menos habituales: “Mitridate”, “Ascanio in Alba”, “Il re pastore”, “El empresario”, “La finta semplice”, “Lucio Silla” y “Zaide”.

Alumnos de Canto del CSMV

Otra de las actividades del día la protagonizaron los alumnos del **Máster de Interpretación Operística**, con un recital en el cual presentaron una selección de las arias más emblemáticas del repertorio mozartiano de

las óperas “Don Giovanni”, “Così fan tutte”, “Las bodas de Fígaro”, “La clemenza di Tito” y “El rapto del serrallo”.

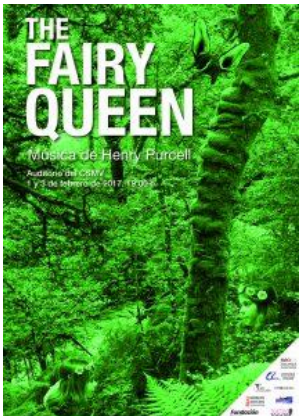
Alumnos del Master de Interpretación Operística CSMV

Para finalizar, el quinteto de viento con piano integrado por Míriam Puchades (oboe), Eva Tejado (clarinete), David Gálvez (trompa), Vicente Pellicer (fagot) y Clara Ramis, (piano), alumnos de **Música de Cámara** del CSMV, interpretaron el Quinteto para piano y viento K. 452 de W. A. Mozart cuya actuación fue largamente aplaudida.

Alumnos de Música de Cámara del CSMV

Sin duda una excelente oportunidad de colaboración entre el CSMV y el Palau de Les Arts “Reina Sofía”, que ojalá tenga continuidad en el futuro.

The Fairy Queen de Purcell en el auditorio del CSMV



Los días 1 y 3 de febrero se representó en el auditorio del CSMV la obra *The Fairy Queen* con música de Henry Purcell, protagonizada por alumnos del Máster de Interpretación Operística y del Título Superior de Interpretación con la colaboración del Conservatorio Superior de Danza, EASD, Conservatorio Profesional de Música e IES Gadea.

NOTAS AL PROGRAMA

Por Pascual Hernández Farinós

The Fairy Queen es una obra de Henry Purcell (1659-1695) catalogada como Semi-ópera, puesto que las partes cantadas se alternan con acción teatral y pantomima, basada libremente en *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare. Sobre un libreto de autor desconocido, Purcell añade una serie de *Mascaradas* (*Masques*) al final de cada acto teatral, muy reducidos y modificados respecto al original de Shakespeare, con cuya relación es indirecta, cuanto no basada en alguna pequeña pista, hasta crear una pieza totalmente nueva y original con los mismos personajes. Aunque esta realización teatral ha sido objeto de críticas, este tipo de piezas eran muy frecuentes en el teatro musical inglés de la Restauración (entre 1660 y 1702), de entre las cuales Purcell realizó cuatro (aparte de su única ópera *Dido and Aeneas*), muy vinculadas estilísticamente a un espectáculo cortesano de la época llamado *Masque*, el cual cubrió gran parte del espacio perteneciente a la ópera en el teatro inglés del siglo XVII.

Esta pieza se estrenó el 2 de mayo de 1692 en el Queen's Theatre del Dorset Garden en Londres, a cargo de la United Company del Theatre Royal, liderada por Th. Betterton, para la cual Purcell escribió casi toda la música teatral de los años finales de su vida (1690-1695).

Revisada y reestrenada en febrero de 1693 con la versión definitiva aquí ofrecida, esta producción fue la más cara y lujosa de aquella época, de gran éxito artístico pero con graves pérdidas económicas para la compañía. Sin embargo, esta obra contenía la mejor música que compuso Purcell para la escena, destacando el genial uso del canto en lengua inglesa y su gran capacidad para expresar las pasiones humanas, así como la notoria dificultad de las partes vocales que

requirieron la presencia de cantantes profesionales, frente al resto de Semi-óperas donde simples actores se hacían cargo del canto.

En esta Semi-ópera predominan las arias donde se alternan solistas y coro, rasgo muy común en el teatro lírico del barroco inglés, pero con la peculiaridad de que en las partes corales la armonización se enriquece considerablemente con acordes aumentados, de gran inestabilidad, que sugieren los efectos de la magia y la irrealidad del sueño sobre los personajes. Este rasgo se aprecia plenamente en la música del Segundo Acto dentro de la *Escena del Sueño* de Titania, mientras que en la *Masque de las Estaciones* del Cuarto Acto la armonía se estabiliza como símbolo de la resolución de los conflictos previamente planteados. Escenas como la del *Drunken Poet* (Poeta Borracho) del Primer Acto están directamente vinculadas a la ópera veneciana, muy popular en toda la Europa de entonces, así como el cómico *Diálogo de Coridon y Mopsa* del Tercer Acto. Asimismo, la presencia de Arias da Capo es muy escasa (*Ye gentle spirits of the air* del Tercer Acto y *Thus the gloomy world…* del Quinto Acto, con trompeta concertante), pero destaca el conmovedor Lamento (*O let me weep*) del Quinto Acto, de gran calidad musical pero escasa efectividad teatral. En este Quinto Acto con el que se cierra la obra, destaca la mezcolanza de música y danza, muy poco conectada con el conjunto del drama teatral, pero característica de las antiguas *Masques* inglesas. Esta Semi-ópera termina con una *Chacona* sobre un bajo ostinato de original armonía, muy típica de la ópera barroca francesa, cuyo estilo era muy popular en el entorno de la corte inglesa. En conclusión, una obra teatralmente muy heterogénea, pero con una música maravillosa y una armonización de gran originalidad, de entre lo más valioso de la ópera barroca europea.

SINOPSIS

Por Pascual Hernández Farinós

Un aeropuerto cualquiera. Personajes que huyen de amores forzados o van tras sus amores verdaderos. Dos padres que se disputan el amor de un niño. Y un pobre poeta que observa la escena sin ser advertido por nadie. Azafatas y pasajeros. Todos esperan la salida de un vuelo en el que esperan encontrar la solución a sus problemas.

El avión despega. Lisandro y Hermia dan rienda suelta a su amor ocultándose de la mirada de Egeo, padre de ésta. El poeta, ebrio de vino y palabras, reclama la atención del pasaje, las azafatas intentan poner orden. Finalmente el poeta confiesa su propia pobreza y la de sus versos.

Una avería en el avión hará que caiga en medio del bosque de las hadas y que comience la transformación de todo el pasaje.

El rey de los elfos, Oberón, descubre a los mortales. Con sus elfos juega con ellos, haciendo que se pierdan en el bosque. Junto a Puck, su fiel duende, idea un plan para hechizar a la reina de las hadas y apoderarse del joven paje indio que le acompaña.

Las hadas llegan para espantar a los elfos y preparar la llegada de Titania, la reina de las hadas y su corte. Los espíritus de la Noche, el Misterio, el Secreto y el Sueño hacen que todos las criaturas del bosque se duerman. Es entonces, cuando Oberón y sus elfos vuelven para hechizar a los dormidos amantes y a Titania, confundiendo sus mentes y sus deseos.

Las hadas y los mortales despiertan hechizados. Sus pasiones están confundidas y Lisandro y Demetrio ahora están locamente enamorados de Helena. El poeta, hechizado por Puck y los elfos es convertido en asno, y, cuando Titania al despertar lo ve, se enamora sin remisión y pone a sus pies todo su reino de hadas. Para divertir a su nueva Señora, el poeta interpreta una “comedia muy trágica”. Por otro lado estalla la disputa por el amor de Helena entre Lisandro y Demetrio, la desconsolada Hermia no encuentra explicación a tal despropósito y se enzarza a su vez en una pelea con Helena mientras Puck observa divertido la escena e incita a los mortales a pelear.

El bosque se dispone a celebrar el cumpleaños de Oberón. Un hada da la bienvenida a los invitados a la fiesta. Oberón convertido en Phoebus, dios de la felicidad conyugal, da paso a las estaciones, que los seres mágicos van a interpretar en honor del rey de los elfos que por fin le ha arrebatado el paje indio al Titania.

Oberón, al verse ganador en su enfrentamiento con Titania, se apiada de ésta y de los mortales y con la ayuda de Puck y los elfos liberan a los mortales del hechizo.. Titania, al verse sola y desposeída de su amor se lamenta profundamente.

La diosa Juno es la encargada de despertar a los mortales, que encuentran por fin su amor verdadero, quedando así unidos Lisandro y Hermia y Demetrio con Helena. La hadas invocan

a Hymen, el dios del matrimonio, para que bendiga el amor de los mortales y haga renacer de nuevo el amor entre Titania y Oberón.

Una vez resueltas las confusiones y los problemas, nuestros protagonistas vuelven a aparecer en la cabina del avión que los condujo hasta el bosque, para proseguir su viaje, renovados y transformados por la magia, la pureza y el amor.

Al fin y al cabo todo ha sido un sueño, creado por la febril y tierna mente de un poeta ebrio.

Fotos de Pablo Lammana.

Conferencia “Libérate del miedo escénico”

Por Bea Estévez

El pasado jueves 16 de febrero tuvo lugar en el CSMV la conferencia “Libérate del miedo escénico” por **Noemí Feliu Abad,** profesora de violín en el Conservatorio Profesional de Villena, y titulada en el Máster de Musicoterapia de la Universidad de Valencia.

Esta charla consistió en un taller teórico práctico en el cual Nomí introdujo el concepto del miedo escénico a partir de su propia experiencia profesional, así como los pasos a seguir y ejercicios prácticos para afrontarlo y superarlo.

La profesora Feliu presentó el miedo escénico como uno de los mayores problemas del músico a la hora de dar un concierto, realizar una prueba para una oposición u orquesta, o incluso al afrontar su propia clase de instrumento. ¿Pero a qué tenemos miedo realmente? Los principales motivos del miedo del músico son el ser juzgado y el miedo a la equivocación, pero éstos no son sino una proyección mental del propio músico respecto al público y a lo que éste pensará de su interpretación. Como consecuencia de este miedo, el cuerpo humano reacciona de manera fisiológica, generando una gran cantidad de adrenalina, la cual puede originar temblores, sudoración en las manos, sequedad en la boca o rigidez muscular. Por otra parte, también afecta de manera negativa psicológicamente al músico que lo padece, puesto que en ocasiones éste puede ver mermada su capacidad interpretativa hasta en un 90%, lo cual puede causar una gran frustración al no verse recompensado o reflejado el esfuerzo del estudio realizado en casa.

A continuación, la Sra. Feliu expuso **tres pasos** a seguir para aprender a afrontar y superar este miedo, poder así tocar al 100% de nuestras posibilidades técnicas y expresivas, y beneficiarnos a nivel mental, físico, emocional y musical.

El primer paso consistía en el propio entrenamiento mental. En ocasiones el músico relaciona sus conciertos, clases o pruebas con los nervios y el miedo que siente, con lo cual ya existe una predisposición negativa a la hora de realizar estas actividades. Por lo tanto, debemos intentar crear nuevas conexiones neuronales, es decir, reconocer estos pensamientos negativos y sustituirlos por otros positivos que nos autoafirmen y nos aporten confianza como el “estoy preparado”, “voy a disfrutar”. De esta manera, con este nuevo diálogo interno cambiamos el sistema de pensamientos y, como consecuencia, cambiamos el sistema emocional.

Otro paso a realizar para afrontar el miedo escénico es el de la relajación y respiración, intentando que ésta última sea abdominal. Es muy importante que realicemos nuestros ejercicios de relajación mientras tocamos y no aparte, de lo contrario no apreciaremos resultados. Debemos aprender a observar nuestro cuerpo mientras tocamos, y relajar aquellas zonas que no usamos.

Por último, y como tercer paso, explicó cómo preparar un concierto o prueba, maximizando al máximo nuestro rendimiento y minimizando el tiempo y el esfuerzo, pero haciendo uso de una gran concentración, así como el uso de auto grabaciones.

Hacia el final de la conferencia se realizaron varias **prácticas** con el público asistente, en las cuales varios alumnos voluntarios tocaron su instrumento. Estos ejercicios prácticos consistían en ejemplificar el concepto expuesto por Noemí del "músico-actor", en que el alumno tocaba una obra libre varias veces, analizándose al final qué emociones había causado en el público. De esta manera, así como las primeras veces el músico transmitía claramente tensión y nervios, a medida que repetía el ejercicio y siguiendo las indicaciones de la ponente, los intérpretes comunicaban las diferentes emociones sugeridas por ella con mucho menor nerviosismo y mayor confianza. De este modo, Noemí recalcó la importancia de los tres pasos citados para combatir el miedo escénico, y así poder transmitir al público emociones muy distintas a las de la tensión y el miedo.

ENSEMBLE DE TROMPAS DEL CSMV

Informamos de diversas actuaciones que ha desarrollado en el último año el Ensemble de Trompas del CSMV que dirige **Juan José Llimerá Dus.**

18 de mayo de 2016 | Auditorio Espai Rambleta de Valencia

Estreno absoluto de la obra ***Multi-Horn*** para 32 trompas de Bernardo Adam Ferrero en el auditorio de La Rambleta de Valencia, presentándose al Libro Guinnes de los records por la M. I. ACADEMIA DE LA MÚSICA VALENCIANA. En esta ocasión, con las trompas de la cátedra del CSMV colaboraron otros trompas de diversos conservatorios valencianos, siendo dirigidos por el profesor Juan Manuel Gómez de Edeta.

2, 3 y 4 de diciembre de 2016 | Madrid RCSMM: I Congreso Internacional de Trompa CIT MADRID 2016

La Asociación Española de Amantes de la Trompa AEAT, en colaboración con el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid celebró del 2 al 4 de diciembre de 2016 el **I Congreso Internacional de Trompa CIT MADRID 2016** (VI jornadas de la trompa AEAT).

La participación del Ensemble de Trompas del CSMV fue variada:

*** El profesor Juan José Llimerá** formó parte del jurado en el Concurso de Trompa Moderna, que tuvo lugar el viernes 2 de diciembre, y en el que participaron un numeroso grupo de jóvenes intérpretes de diversas nacionalidades y de excelente nivel.

*** Concierto del Ensemble** el sábado día 3 de diciembre en el auditorio de RCSMM. La actuación tuvo un gran éxito como demuestran las palabras que recogemos de D. Francisco Fermín Galduf Cervera, Presidente de la AEAT y organizador del Congreso:

> El sábado 3 se realizo una exhibición de ensembles de trompas de diversos conservatorios de todo el estado español. Desde Tenerife a Oviedo pasando por Málaga, Madrid, Barcelona etc. se pudieron escuchar jóvenes trompistas que permitieron constatar el gran nivel de los intérpretes de nuestro instrumento que hay actualmente en España. Mención especial merece la actuación del Ensemble

de Trompas del Conservatorio Superior de Música de Valencia "Joaquín Rodrigo" dirigido por el profesor Juan José Llimerá que tuvo lugar en el auditorio del RCSMM. Fue una actuación espectacular en todos los sentidos (sonoridad, afinación, virtuosismo…) que confirmó el alto nivel que caracteriza a los trompas de la comunidad valenciana; en el concierto pudimos escuchar entre otras obras, *Festival Fanfare* de Nicholas J. Perrini (1932-) y la exigente pieza de K. Turner (1960-) *Farewell To Red Castle – Theme and Variations for Horns*, apreciando en toda su dimensión la excelente calidad y musicalidad del grupo.

* El profesor Juan José Llimerá impartió una sesión de warm-up y una interesante master class sobre "La trompa en la música contemporánea" y el "Concierto para trompa y orquesta de R. Glière".

07 de febrero de 2017 | CSM VALENCIA:

Concierto en el auditorio del CSMV "Joaquín Rodrigo".

12 de febrero de 2017 | IGLESIA DE LA COMPAÑÍA (VALENCIA)

Concierto nº 254 "Jesus est rex generosus" en la iglesia de la Compañía (Jesuitas) de Valencia, en el ciclo MÚSICA Y LITURGIA EN LA COMPAÑÍA. Ciclo de órgano y Música de Cámara. Domingo VI del tiempo Ordinario.

Obras de W. Byrd, G. F. Händel, J. S. Bach, A. Sombrum, D. Mendelssohn, P. I. Tchaikovsky, G. Rossini, R. Wagner, C. Mª von Weber y L. Cohen.

PRÓXIMAS ACTUACIONES PREVISTAS

Llíria, Albalat de la Ribera, Benaguassil, Benissanó, Conservatorio Superior de Música "Osca Esplá" de Alicante y Capitanía General de Valencia.

PREMIOS EXTRAORDINARIOS FIN DE TÍTULO
CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA
CURSO 2015-16

Los días 14, 15 y 16 de febrero de 2017, en el Auditorio del CSMV, tuvieron lugar las pruebas para la obtención del Premio Extraordinario Fin de Título correspondientes al curso 2015-2016. El número de alumnos admitidos a dicha convocatoria fue 25 participantes, todos de la especialidad de Interpretación, excepto uno de la especialidad de Pedagogía. La distribución de itinerarios dentro de la especialidad de interpretación fue la siguiente: 2 de Canto, 1 de Clarinete, 1 de Contrabajo, 1 de Fagot, 5 de Flauta, 2 de Guitarra, 1 de Percusión, 2 de Piano, 3 de Oboe, 1 de Saxofón, 2 de Trombón, 2 de Trompa y 1 de Tuba.

Los premios otorgados fueron los siguientes:

ESPECIALIDADES		PREMIO	DADO A
Interpretación	Canto	Premio Extraordinario Fin de Título	Belén Roig Martínez
	Clarinete	Premio Extraordinario Fin de Título	Alejandro Cabo Igual
	Contrabajo	Premio Extraordinario Fin de Título	Juan López Ribera
	Flauta	Premio Extraordinario Fin de Título	Ana M.ª Madolell Asensio
		Mención de Honor	Clara Fabuel Fullana
		Mención de Honor	Nuria Ferrer Rodrigo
	Guitarra	Premio Extraordinario Fin de Título	Spyridon Kaniaris
	Oboe	Premio Extraordinario Fin de Título	Luisa Marcilla Sánchez
		Mención de Honor	Laura Segura Tendero
	Percusión	Premio Extraordinario Fin de Título	Fernando Gutiérrez Castillo
	Piano	Premio Extraordinario Fin de Título	Marina Delicado Bellmunt
		Mención de Honor	Carolina Más Olcina
	Saxofón	Premio Extraordinario Fin de Título	Benjamín Falces Vaquero
	Trombón	Mención de Honor	Marcos Pinós Ordiñana
		Mención de Honor	Daniel Ribes Blanco
	Trompa	Premio Extraordinario Fin de Título	Jairo Gimeno Veses
		Mención de Honor	Miguel Jorge Vidagany
	Tuba	Premio Extraordinario Fin de Título	Javier Boluda Anadón
Pedagogía (Clarinete)		Premio Extraordinario Fin de Título	Agnes Moscardó Navarro

ALEJANDRO CABO IGUAL

Guanyador del Premi extraordinari final de títol de Clarinet 2015-16

- Com t'has preparat? Consideres que ha sigut difícil la preparació?

Des del primer dia que va eixir la convocatòria per al premi vaig aconseguir les obres obligades i em vaig posar a estudiar-les. El primer que vaig fer, va ser buscar informació sobre les obres. Sobretot de l'obra "L'Abisme dels ocells" perquè la història que té darrere, en interpretar-la, s'ha d'intentar transmetre al oient. Després, vaig començar a estudiar lentament els passatges més dificultosos i a estudiar exercicis de control del so ja que les dues obres requereixen d'un gran domini d'aquest. Per últim, vaig fer una audició dues setmanes abans del premi per posar-me a prova.

- Com t'has sentit després de l'actuació?

He eixit prou content. He estat molt a gust tocant i he gaudit molt encara que sempre em quede en la sensació que hi ha passatges que m'agradarien que hagueren eixit millor; però, açò és el que em motiva per seguir estudiant dia a dia.

- Què suposa per a tu guanyar aquest premi?

Guanyar aquest premi és com un reconeixement de tots els "esforços" i les hores que he passat estudiant/gaudint durant els 4 anys al conservatori.

- Què ha suposat en teu pas pel CSMV?

L'etapa d'estudiant al conservatori per a mi ha sigut inoblidable. Ha suposat molt d'aprenentatge, moltes hores d'estudi, amistats que duraran per a tota la vida, hores i hores de rialles i algun soparet que altre de conservatori o millor encara, de clarinets. Sobretot, l'últim any, per a mi va ser el més motivador, enriquidor i el que més a gust vaig estar. Un dels motius principals va ser la sort de poder donar classe de clarinet amb Emilio Ferrando que em va ajudar moltíssim a perfeccionar-me i vaig intentar aprendre tot el que poguí i més d'ell. De la qual cosa n'estic molt agraït.

- Quins plans tens pròximament?

Actualment estic estudiant el Màster d'Interpretació i Investigació al Conservatori d'Alacant i em considere afortunat de tindre com a professor de clarinet a José Franch Ballester, un referent per a mi. Com a meta més pròxima tinc la de finalitzar el treball de fi de màster i el recital. Realitzaré també alguns recitals i proves durant els pròxims mesos. De cara a l'any que ve tinc en ment diversos camins però encara no tinc clar quin elegiré. El que sí que tinc clar és que continuaré preparant-me per a proves i seguiré estudiant idiomes.

JUAN LÓPEZ RIBERA

Ganador del Premio extraordinario fin de título de Contrabajo 2015-16

- Cómo te has preparado? ¿Ha sido difícil la preparación?

-La preparación para salir a tocar frente a un tribunal de especialistas es siempre un reto para cualquier intérprete, y más todavía si son de instrumentos diferentes. En esta clase de pruebas siempre se mira mucho al detalle, por lo que el repertorio que se va a tocar debe de estar muy preparado e interiorizado. Por esto, antes de la prueba del premio pasé el repertorio con público en dos audiciones, para estar seguro sobre el escenario el día de la prueba, y disfrutar al máximo, con la tranquilidad que te da el saber que el trabajo ya está hecho.

A la hora de preparar el repertorio, han sido para mí fundamentales mi profesor de contrabajo del Máster, Toni García Araque, y mi profesor durante casi todo el Superior, Josep Hernández, quienes son todo un ejemplo de implicación con el alumnado.

- ¿Cómo te has sentido tras la actuación?

-Tras la prueba me sentí muy satisfecho. Disfruté mucho durante la prueba, y esto para mí es tan importante como conseguir el Premio Fin de Título. Tengo mucho que agradecer a José Romero Mazarrota, profesor del CSMV de repertorio con piano, quien me ha acompañado de manera impecable durante varias audiciones desde hace ya un año y medio. Y también a Francisco Ruiz, profesor de contrabajo del CSMV por su ayuda como tutor durante este curso.

- ¿Qué supone para ti conseguir este premio?

-Para mí este Premio Fin de Título representa una recompensa muy grande a todo el esfuerzo y dedicación que he invertido en los últimos años en la música, sacando tiempo de donde aparentemente no lo había para hacer todo lo que me propongo, siempre muy bien rodeado de mi familia y amigos.

- ¿Qué te ha supuesto el paso por el CSMV?

-El paso por el CSMV ha estado para mí lleno de grandes momentos. Me llevo un buen recuerdo de todos los profesores que he tenido a lo largo de los cuatro cursos y que han aportado su parte en mi formación como persona y como músico. Pero también me llevo muchos grandes amigos, que son los que han hecho que los cuatro años de estudios me pasasen volando, en especial todos y cada uno de mis compañeros estudiantes de contrabajo, una verdadera familia.

- ¿Qué planes tienes de futuro?

-Este curso está siendo muy intenso y emocionante para mí. A corto plazo tengo programada la gira de pascua con la Gustav Mahler Jugendorchester, a medio plazo terminar mis estudios (si es posible) del Máster de interpretación en Madrid, de Pedagogía del contrabajo en el CSMV, de piano en el Conservatorio Profesional de Música de Cullera, algunos conciertos como academista de la Orquesta Nacional de España y la gira de verano de la European Union Youth Orchestra. A largo plazo me gustaría preparar a conciencia oposiciones de profesorado o pruebas para orquestas profesionales, ya que me gustaría trabajar tanto como profesor de contrabajo de conservatorio como en una orquesta.

ANA MARÍA MADOLELL

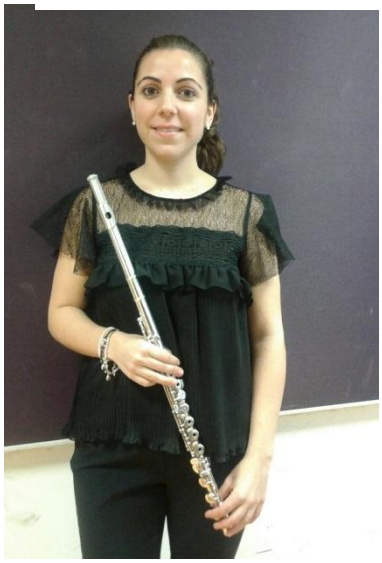
Ganadora del Premio extraordinario fin de título de Flauta 2015-16

¿Cómo valorarías tu experiencia en el CSMV?

En general la valoraría como una etapa de mi vida en la que he crecido mucho como músico y como persona. Volviendo la vista a atrás, han sido cuatro años de mucho trabajo y esfuerzo, pero siempre me quedará un bonito recuerdo en general. Recordaré siempre a la gente que he conocido, la música que hemos compartido, los buenos ratos de cenas y risas, los conciertos, las clases, las tertulias de cafetería y un largo etc.

Menciona alguna cosa con la que te quedes de tu paso por este centro.

Me quedo con muchas cosas, pero destacaría la clase de flauta. En primer lugar por ser la asignatura que más me gustaba y, por otro lado, por la gran profesora que he tenido, siempre motivándonos. Creo que es una de las clases en las que más se nota la evolución desde primero hasta cuarto (tanto técnicamente hablando como en la actitud personal). Me quedo con las audiciones de fuera y dentro del conservatorio, los compañeros/as etc.



¿Cómo te has preparado? ¿Te he resultado difícil?

Me he preparado el Premio como cualquier otro concurso o prueba: estudiando todos los días, trabajando los pasajes de la forma más detallada posible, escuchando las obras, y bajando el ritmo de estudio conforme se acercaba el día, para no llegar cansada.

Sinceramente no me ha resultado difícil, me lo he tomado con más calma que otras veces y el resultado ha sido bueno.

¿Cómo te has sentido después de la actuación?

Me he sentido satisfecha del trabajo realizado y con ganas de seguir trabajando.

¿Qué supone para ti conseguir este premio?

Conseguir el Premio ha sido como una recompensa a todo el trabajo realizado en este tiempo, que ha sido mucho. Me ha dado la sensación de que ahora sí que he finalizado esta etapa y de que me voy con un " buen sabor de boca".

¿Qué planes tienes ahora?

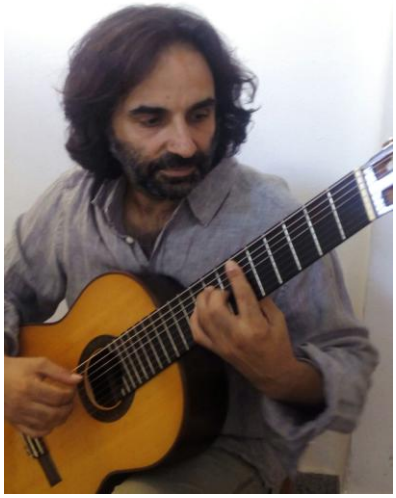
Pretendo seguir estudiando y preparando pruebas de orquesta.

¿Algún consejo útil para los alumnos del CSMV?

Que aprovechen las horas de estudio al máximo, que el tiempo pasa muy rápido. Que disfruten de todo lo que sea tocar en grupo, y persigan metas que motiven a no parar de estudiar.

SPYROS KANIARIS

Ganador del Premio extraordinario fin de título de Guitarra 2015-16



Este guitarrista nació en Atenas. Estudió guitarra clásica con Notis Mauroudis en el Conservatorio Attikis y se graduó obteniendo el primer premio por su interpretación final. Posteriormente, amplió sus estudios con el Master of Arts del Royal Welsh College of Music en Cardiff (Gales) con John Mills y estudió también música antigua. Obtuvo el título de guitarra y el premio extraordinario de fin de carrera en el Conservatorio Superior de Música de Valencia estudiando con Rubén Parejo y Miquel Perelló.

Spyros ha participado en cursos de guitarra clásica con Paul Galbraith, George Hadjinikos, Roberto Ausell, John Williams, Raphaella Smits y de música antigua con Hopkinson Smith, Fabio Biondi, Nigel North, Rolf Lislevand, y Jordi Savall. Ha recibido clases de guitarra flamenca de Manolo Sanlúcar.
Ha investigado el repertorio del barroco de compositores como Bach, Haendel y Vivaldi realizando transcripciones para guitarra de 8 cuerdas. Ha participado en recitales en Grecia, Gran Bretaña y España destacando las actuaciones en los festivales Semana Tarrega en Villareal y el Festival Fortea.

Investiga las músicas tradicionales de los Balcanes y fundó y compone para Krama, un grupo especializado en la interacción de sonoridades, ritmos y melodías mediterráneas recibiendo el premio Ovidi Montllor 2009. Ha participado en varias formaciones como Al Tall, Savina Giannatou y Primavera en Salónico, Capella dels Ministrers, Orquestra de les Arts y Zubin Mheta, Miquel Gil, Aljub, Quamlibet, Orquesta Árabe de Barcelona y Sabir, actuando en varios conciertos en salas y festivales en Inglaterra, Italia, Egipto, Alemania, Francia, Algeria, Portugal, Hungría, Malta y México.

Con motivo de la obtención del Premio Extraordinario Final de Título, Spyros nos atendió muy amablemente en la siguiente entrevista:

- ¿Cómo te has preparado? ¿Ha sido difícil la preparación?
La preparación es la misma que hago cuando tengo una actuación.
Practicar los temas sobre todo por frases y no todo seguido de arriba abajo. Hacia los últimos días sí que tocaba todo el repertorio seguido como si fuera la actuación verdadera, sobre todo a la hora que se realizaría el concurso. Algo que es muy exigente para nosotros los guitarristas es tocar sin la partitura, aunque se permite tocar con ella, pero das mejor impresión si has memorizado las obras. Para conseguirlo, sigo estudiando la partitura sin el instrumento para no estar pendiente solo de la memoria muscular. También toco las obras mentalmente mientras camino o si estoy en el metro, autobús (mientras conduzco no!!!).

- ¿Cómo te has sentido tras la actuación?

Era una experiencia bastante estresante, pero en el momento que empecé a tocar intenté de olvidarme de todas las preocupaciones, como equivocarse, olvidarse de momentos complejos y pensé solo en la música y en los oyentes. Al final a cualquier persona que puede ser miembro del tribunal, un familiar o un oyente en general le tienes que ofrecer una experiencia musical y no sólo demostrar que tocas todas las notas a tiempo y con dinámicas.

- ¿Qué supone para ti conseguir este premio?

Estoy muy contento por tener este premio y lo considero como el fruto de un gran esfuerzo físico y emocional.

- ¿Qué te ha supuesto el paso por el CSMV?

Ha sido un proceso con el que he podido refrescar conocimientos ya adquiridos pero también refinar y aprender muchas facetas de la interpretación, sobre todo en las clases de guitarra con mi profesor Rubén Parejo. También conocí y disfruté de las clases de otros muy buenos profesores como Jordi Reig, Mariela Gómez, Ramón Sánchez…

- ¿Qué planes tienes?

Ahora estoy trabajando en la misma línea que mi TFT, es decir haciendo arreglos de obras de alta calidad para mi guitarra de 8 cuerdas como, por ejemplo, la Sonata nº 1 op. 2 de Vivaldi que toqué para el premio.

También sigo investigando las músicas de mediterráneo y últimamente me interesa la música contemporánea. Toqué *Acusmática* de Enrique Sanz Burguete y ahora estoy estudiando los *Caprichos de Goya,* una obra de Ramón Pastor; ambos han sido profesores del CSMV.

LUISA MARCILLA SÁNCHEZ

Ganadora del Premio extraordinario fin de título de Oboe 2015-16

¿Cómo te has preparado, ha sido difícil la preparación?

- Lo primero que hice fue distribuir muy bien el tiempo de estudio. Desde que supe la fecha del premio al día de éste había un mes y medio, y las obras, tanto la obligada como la de propia elección, eran muy complicadas técnicamente. Me organicé para aprovechar el tiempo al máximo.

¿Cómo te has sentido tras la actuación?

- Cuando acabas de tocar en cualquier prueba o en este caso el premio, siempre estás con la adrenalina y contenta porque ya has hecho tu trabajo. Has demostrado las horas de estudio que has invertido, intentando hacer la mejor interpretación posible en ese momento de nerviosismo que todos tenemos. Te sientes con la incertidumbre de si estar o no satisfecho con lo que uno quiere. Hasta que no te escuchas o reflexionas un poco, no te das cuenta de cómo ha sido y en que puedes mejorar.

¿Qué supone para ti conseguir este premio?

- Me hace ver de alguna forma que la manera de trabajar y estudiar día a día están bien encaminadas, que voy consiguiendo cosas, alcanzando objetivos, pequeñas metas... En general es una motivación más para seguir trabajando en la misma línea como he hecho hasta ahora y continuar planteándome nuevos retos que alcanzar.

MARINA DELICADO BELLMUNT

Ganadora del Premio extraordinario fin de título de Piano 2015-16

¿Cómo te has preparado, ha sido difícil la preparación?

La preparación no ha sido diferente a la de cualquier otro concierto o actuación importante. Creo que a la hora de preparar obras hay que pensar en el directo y en el hecho de que va a haber gente escuchándote, eso da ya todo el sentido a la música. Pero no te voy a negar que me ha supuesto estrés; enfrentarse a un jurado siempre es difícil.

¿Cómo te has sentido tras la actuación?

Satisfecha, he conseguido meterme en la música después de unos pocos minutos, y una vez entro, ya no tengo miedo ni estoy nerviosa. He salido con la sensación de haber hecho un buen trabajo.

¿Qué supone para ti conseguir este premio?

Me supone mucha ilusión porque es como el reconocimiento de todos estos años de trabajo duro. Es realmente una confirmación de que estoy trabajando en la buena dirección. Ahora me siento con más fuerza para seguir trabajando con mi Máster en Bruselas y con todo lo que venga después.

¿Qué te ha supuesto el paso por el CSMV?

Bueno, llegué siendo una niña (pianísticamente hablando) y salgo muy cambiada. Se lo debo todo a mi profesora Victoria Alemany. Han sido unos años de trabajo duro pero ella ha sido una profesora excelente y se ha implicado siempre mucho conmigo. Gracias a ella toco como toco ahora.

También he conocido a profesores que me han aportado muchísimo y lo mismo digo de los compañeros. En general ha sido una experiencia muy rica.

¿Qué planes tienes de futuro?

Ahora estoy realizando un Máster en interpretación en Bruselas y estoy descubriendo disciplinas con las que me puedo plantear un futuro, como la música contemporánea o la música de cámara. Por ahora voy a intentar moverme por Europa lo máximo posible para conocer diferentes profesores y músicos y tocar al máximo, así es como mejor aprendo yo.

BENJAMIN FALCES VAQUERO

Ganador del Premio extraordinario fin de título de Saxofón 2015-16

¿Qué te ha supuesto el paso por el CSMV?

Supongo que lo mismo que el paso por cualquier otro centro. No me siento especialmente vinculado al CSMV porque creo que al final, lo importante es los lazos que creas con compañeros y unos cuantos profesores, que son realmente quienes te hacen crecer en todos los aspectos.

¿Cómo te has preparado? ¿Ha sido difícil la preparación?

Lo habitual para este tipo de situaciones. El repertorio se trabaja y planifica durante tiempo, porque si no sería imposible estudiar y entender obras de cierto nivel. Normalmente nunca se toca en directo de una manera plenamente satisfactoria, ya que siempre suele haber algún contratiempo. En mi caso fue muy difícil encontrar pianista acompañante, y sobretodo readaptar digitaciones y la afinación con un saxo que apenas tenía desde hace una semana. De todas formas, todo esto entra dentro de lo normal en la preparación de un músico.

¿Cómo te has sentido tras la actuación?

Últimamente siempre que toco delante de público me siento especialmente realizado. Durante los últimos años he tenido escasas oportunidades de tocar en un escenario como solista y cuando se presenta la ocasión, lo veo como una oportunidad de disfrutar de lo que realmente es el objetivo de mi trabajo. En ese aspecto, sentí que había “rematado la faena” y además, delante de tres profesionales que podían juzgar con mucho criterio mi actuación.

¿Qué supone para ti conseguir el premio?
No creo que sea un grandísimo logro, solamente un reconocimiento a un trabajo y un esfuerzo extra en un momento puntual de la corta carrera de un músico. Esta profesión es como una carrera de fondo y no solo se debe estar en forma durante un curso o durante un premio, sino durante muchos años para demostrar un alto nivel. Dicho de otro modo, es un aliciente que todos necesitamos para poder seguir trabajando con ganas y motivación.

¿Qué planes tienes?
De momento terminar mis estudios de Máster en el Real Conservatorio de La Haya. Luego, seguir estudiando y formándome en lo que más me gusta durante muchos años y sobretodo, ampliar mi visión de la música desde otros prismas como el jazz, el piano o la composición. Intento fijarme muchos objetivos para así siempre tener algo que me mantenga activo y motivado.

JAIRO GIMENO VESES

Ganador del Premio extraordinario fin de título de Trompa 2015-16

¿Cómo te has preparado? ¿Ha sido difícil la preparación?

Yo pienso que la trompa es un instrumento en el que la dificultad está en la técnica propia del instrumento, es decir, si eres un trompista con una buena técnica, no deberías tener demasiados problemas para tocar una obra. Está claro que hay pasajes que tendrás que estudiar más y dedicarles más tiempo pero casi siempre serán por problemas técnicos. Por tanto se trata de una carrera de fondo que debes llevar en tu día a día más que para el premio en sí. El premio empecé a prepararlo enserio un mes antes, lo más difícil al principio fue la resistencia al tener que tocar los dos conciertos enteros de arriba a abajo. El 4º de Mozart lo había tenido que tocar hace poco, así que las ideas las tenía bastante claras y el 2º Concierto de Strauss fue el que tuve que dedicarle más tiempo porque necesitaba ponerlo todo en su sitio otra vez.

¿Cómo te has sentido tras la actuación?

Liberado y motivado. La fecha de realización del premio fue un poco incomoda, ya que estaba en medio de varios proyectos importantes para mí, así que ahora me encuentro un poco más desahogado. Por otra parte consciente de que todavía me queda un camino enorme por recorrer. Me he dado cuenta de lo mucho que he madurado musicalmente: De llegar a la prueba del conservatorio temblando y rezando por que salieran todas las notas a llegar a poder disfrutar de lo que estas tocando e intentar transmitir tu propia versión de una obra al público.

¿Qué supone para ti conseguir este premio?

El premio, por lo menos en mi caso, era una de las metas que me marqué desde el momento en el que entré al conservatorio, a la que aspiraba poder llegar a presentarme; así que conseguirlo para mi supone la satisfacción de haber sumado pequeños pasos a lo largo de estos cuatro años hasta llegar hasta aquí, es una motivación para seguir estudiando y luchando para seguir superando metas.

¿Qué te ha supuesto el paso por el CSMV?

Pues del conservatorio sobre todo me llevo muy buenos momentos con grandes amigos y profesores. Muchos recuerdos de conciertos, ensayos, clases, cenas, etc.

¿Qué planes tienes de futuro?

Lo más inmediato es acabar este año las asignaturas del grado de interpretación de trompa natural en instrumentos históricos en la ESMUC que compaginaba con los estudios en el CSMV. También tengo pensado seguir estudiando en el extranjero como tantos otros.

JAVIER BOLUDA ANADÓN

Ganador del Premio extraordinario fin de título de Tuba 2015-16

¿Cómo te has preparado? ¿Ha sido difícil la preparación?

La preparación no viene de ahora, sino durante los cuatro años del Superior, día tras día de práctica y mejora personal. Hay gente que al terminar el Superior deja un poco de lado el instrumento para poder rellenar curriculum mediante cursos de formación, etc. En mi caso, al presentarme a las pruebas del Máster en Interpretación, no he dejado de tocar en ningún momento y me ha repercutido favorablemente de cara al premio.

¿Cómo te has sentido tras la actuación?

Muy contento, porque la actuación ha reflejado el duro trabajo, tanto por parte de Mila, mi pianista acompañante, como mía, ya que la obra libre que escogí, *Lower the Tone* de Jesús Santandreu, es muy compleja, tanto la parte de piano, como la de tuba.

¿Qué supone para ti conseguir este premio?

El haber conseguido el premio me ha supuesto el reconocimiento al esfuerzo

que he realizado durante los cuatro años de trabajar día tras día. Y como experiencia personal, me ha aportado una gran motivación, para encarar futuros planes.

¿Qué te ha supuesto el paso por el CSMV?
Primero que todo me ha aportado felicidad, ya que el poder hacer/estudiar lo que uno quiere, no siempre es posible, bien por no tener los recursos necesarios, o bien por no superar una prueba selectiva.

Por otro lado, durante todas las enseñanzas superiores he observado que pese haber un plan de estudios "estable", tiene grandes carencias, como por ejemplo la no inclusión de actividades físicas durante los 4 años de estudio, ya que un músico puede sufrir y sufre lesiones, por no tener conocimiento de una rutina física, (bien mediante estiramientos como por la realización de alguna actividad deportiva) para prevenir dichas lesiones, y para mejorar la relación mente-cuerpo; cosa que se reflejaría directamente a la hora de realizar una interpretación.

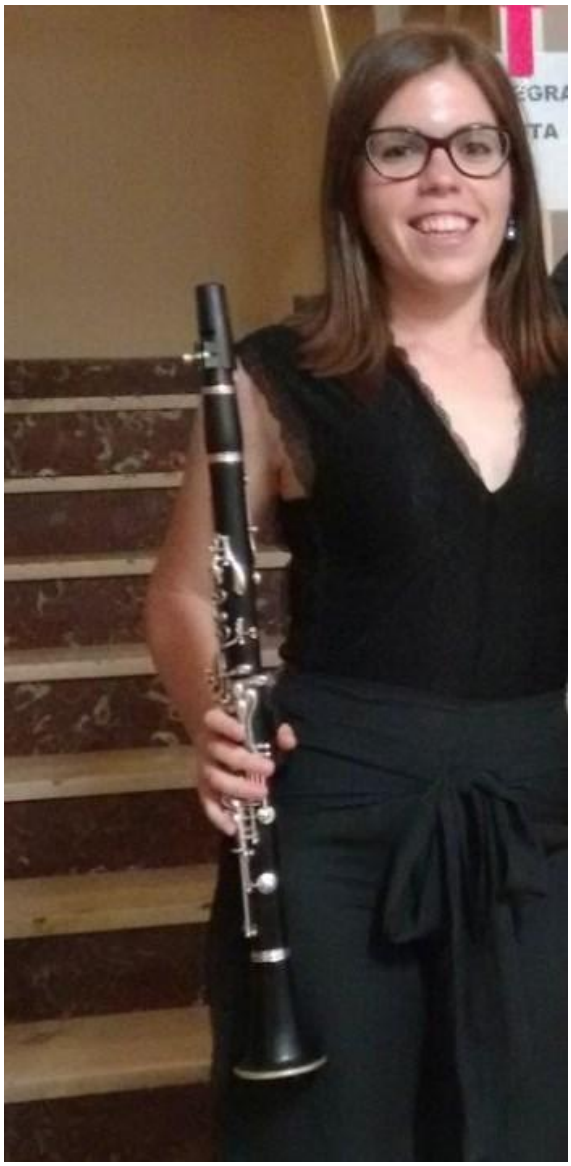
Me gustaría animar a los lectores de la revista a que se pasaran por la página de facebook de mi compañero de armas y amigo, Pedro Sucías *titulada Entrenando mi música*. En la cual se trata el tema de la relación entre la música y el deporte.

¿Qué planes tienes de futuro?
Ahora mismo estoy cursando el Máster en Interpretación Musical e Investigación Performativa, así que el plan en cuanto a estudios es terminar el Máster y durante la realización de este, presentarme a cualquier prueba de Orquesta o Banda que salga.
En cuanto a plano artístico estoy gestando varios proyectos. El más inmediato sería un estreno en España de una pieza para Tuba solista y Brass Band. Iré poniendo información según vaya confirmando proyectos en mi página de facebook.

Por último, quisiera agradecer el interés de la revista en concederme esta entrevista. Un placer.

AGNES MOSCARDÓ NAVARRO

Ganadora del Premio extraordinario fin de título de Pedagogía 2015-16



¿Cómo te has preparado? ¿Ha sido difícil la preparación?

Cuando salió la convocatoria de los Premios Extraordinarios dudé en presentarme porque actualmente compagino estudios de máster con el trabajo y no disponía de demasiado tiempo. No obstante, decidí intentarlo. Respecto a la prueba de interpretación, consulté con mi profesor de clarinete de cuarto (Carlos Lacruz) sobre el repertorio a presentar para el apartado de interpretación y una vez decidido empecé a estudiar. Puesto que no tenía tiempo para acudir a clases me preparé por mi cuenta. La verdad es que grabarme durante las sesiones de estudio me ha ayudado mucho porque me permitía escucharme "desde fuera" y detectar mejor en qué aspectos tenía que mejorar. En cuanto al apartado de exposición, la verdad es que el trabajo que implica realizar un TFT da como resultado que los aprendizajes fruto de la investigación se interioricen muy bien. No obstante, releí varias veces el documento para refrescar los detalles. Después, combiné la lectura del TFT con la del Power Point correspondiente y actualicé algunos datos. Por último, practiqué varias veces en casa la exposición teniendo en cuenta que sólo tenía 30 minutos para defender el trabajo. En general, la principal dificultad que encontré fue el poco tiempo del que disponía por las circunstancias que he comentado anteriormente.

¿Cómo te has sentido tras la exposición e interpretación?

En general, salí contenta de ambas pruebas. Tenía muy claro que al presentarme a los premios no tenía nada que perder, sino que solo había posibilidades positivas: ganar el premio o quedarme como estaba. Por tanto, tanto la exposición como la interpretación las afronté con optimismo, con tranquilidad y con la intención de disfrutar del trabajo que había hecho. Salió bien, y estoy contenta por ello.

¿Qué supone para ti conseguir este premio?
Simplemente, pienso que es una forma de que se reconozca mi trabajo y esfuerzo a lo largo de los cuatro años de Enseñanzas Superiores. Acabé el pasado curso muy contenta, y esto es como "la guinda del pastel". Conseguir un premio es una buena noticia, y de alguna manera es una dosis de energía positiva. Además, pienso que es importante que se consigan premios en la especialidad de Pedagogía. Una compañera mía ya lo consiguió el año pasado y creo que es importante que se mantenga esta tendencia para que, poco a poco, los alumnos que nos decantamos por esta especialidad, consigamos darle el valor que se merece.

¿Qué te ha supuesto el paso por el CSMV?
Han sido cuatro años que han pasado volando, la verdad sea dicha. Es un período de tiempo en el que he aprendido mucho y del que conservo muy buenos recuerdos. He visto cómo he cambiado desde el primer año hasta el último, como he ido formando mi propio criterio, mi forma de ver las cosas gracias al proceso de enseñanza-aprendizaje. Pero yo creo que con lo que me quedo es con las relaciones. He conocido a mucha gente con la que he compartido muchas horas, tanto en las aulas como fuera de ellas. Compañeros y amigos con los que he aprendido tanto a nivel personal como profesional. Y, desde mi punto de vista, al final del proceso, es lo que queda: lo aprendido, y las personas con quienes has compartido ese aprendizaje.

¿Qué planes tienes de futuro?
De momento estoy estudiando un Máster en la Universidad de Valencia relacionado con la Organización de Centros Educativos, me interesaba ampliar conocimientos al respecto. Después de esto, pues la verdad es que es una gran incógnita. Quizá me decante por preparar oposiciones o por probar suerte en algún otro campo relacionado con la Pedagogía de la Música. Personalmente, me parece muy importante sentirme motivada con cualquier cosa que haga, así que mi objetivo es encontrar algo que me resulte realmente interesante.

TERMINO, ¿Y AHORA QUÉ?

"Tenim la sort i l'obligació de, mitjançant la música, contribuir a fer d'aquest món, un món millor."

Entrevista a Sergi Rodrigo Delgado

Neus Albors Oliva

Sergi Rodrigo Delgado va estudiar al CSMV interpretació en l'especialitat de clarinet i va finalitzar els seus estudis l'any 2013.

Actualment, estudies o treballes?

Estudie com tot músic -ara ja no a un centre concret- i treballe. Actualment estic tocant regularment en l'orquestra del Gran Teatre del Liceu i amb la Banda Municipal de Barcelona a més de donar classes de clarinet al centre autoritzat d'Ensenyances Professionals de Música de Montserrat. També forme part de la borsa de catedràtics de música de cambra que es va realitzar recentment.

Quines dificultats has trobat en el món laboral?

He encontrat i encontre. La realitat és que som molta més gent capacitada que oportunitats hi ha, aleshores estar preparat al màxim i merèixer alguna cosa no és garantia de res perquè també hi ha molta altra gent en eixes mateixes condicions. També, saber fer front a les valoracions a les quals ens sotmetem, que en el món de la música poden ser molt subjectives i donar-nos la sensació de no ser justes, o que directament no ho siguen. Altra dificultat està en què moltes vegades les necessitats puntuals de contractació d'agrupacions professionals es cobreixen per contactes d'amistat o relacions

professor/alumne. Això -que per una banda és natural- no hauria de ser sempre així sent estrictes amb un principi d'igualtat d'oportunitats per a tots.
On estic tocant actualment ha sigut precisament després d'unes proves per a elaborar borses de personal a partir de les quals cobrir les necessitats que puguen tindre, i, a dia de hui, no he col·laborat en cap agrupació professional sense haver concorregut abans a una convocatòria de proves. Pense que hauria de ser així. En definitiva, saber trobar realment el que u vol, la possible influència de factors extra musicals i no decaure si allò que volem no arriba prompte trobe que són les dificultats que podem encontrar.
Crec que és important ser conscient que el camí és molt llarg (si és que acaba alguna vegada en el món de la música) i saber conviure alegrement mentre el recorreguem sense obsessionar-nos ni aïllar-nos de les persones més properes.

Què t'han aportat aquestes dificultats?

Ser el més actiu i constant possible en la música per intentar donar sempre el millor de mi. Entrende que u ha de transmetre la seua visió de la música de la manera més fidel, honesta i sincera possible i és inevitable que agrade a uns més i a altres menys. En qualsevol cas però, que siga per qüestió de gustos i mai per qualitat. I com que la música m'atrau a dedicar-li la major part del meu temps, com deia, intente no obsessionar-me i cada vegada més aprecie i gaudisc també d'unes altres coses que estan fora d'aquesta.

Quins propòsits tenies quan acabares els estudis al CSMV?

Seguir formant-me i descobrir un altre país, cultura, gent... quan acabí al CSMV ja sabia que estava admés al Conservatorium van Amsterdam per estudiar un programa de màster i m'esperaven dos anys més d'estudis als Països Baixos els quals afrontava amb moltes ganes. Va ser una experiència molt gratificant que vaig poder compaginar amb dues acadèmies orquestrals, una a la Nederlands Philharmonisch Orkest i altra a l'Orquestra Nacional d'Espanya.

Què trobes a faltar?

Els encontres a les joves orquestres (que encara els tinc ben recents, de l'ultim fa tan sols un any) per exemple. Tinc records musicals i personals preciosos. Estar setmanes senceres en diferents ciutats convivint amb gent de la mateixa edat i inquietuds, conéixer gent meravellosa de molts llocs i fer noves amistats

o fer més fortes les de companys que ja coneixies abans, a més de tindre un temps sobrat per a treballar i gaudir un programa musical amb una tranquil·litat que després al món professional no hi ha perquè tot passa molt ràpid. I, a part, les festes, clar... També trobe a faltar algunes coses dels dos anys a Àmsterdam, com escoltar la Concertgebouw pràcticament totes les setmanes o els grans músics que passen constantment per aquella sala; l'oratge... per a res!

Has aconseguit allò que et proposaves?

El que em proposava i em propose és ser feliç i, actualment, ho sóc perquè puc viure del que més m'agrada i amb qui més estime.

Alguna anècdota que pugues compartir?

Em ve a la ment una vegada que enllaçava un encontre de música de cambra de dos setmanes amb la JONDE en una casa rural a França –Priorat "Le Mesnil-Saint Martin", el recomane- amb els concerts i un programa amb la ONE a Madrid. L'anècdota és que la companyia aèria -Vueling, aquesta no la recomane- em va perdre la maleta en el vol d'anada i em van dir que la tindria a la casa rural en un o dos dies. Així doncs, em vaig comprar abans de marxar cap a la casa roba per a dos dies, i la maleta no aparegué fins dos mesos després! No podia comprar res estant a la casa i fou un compromís estar dos setmanes amb la roba de dos dies, el dia que em posava una, l'altra la llavava, i entre uns i altres em deixaren roba per als concerts fins que ja en Madrid poguí comprar-me allò necessari quan tinguí un poc de temps. Llevat de l'incident, la part positiva és que fou la "conya" contínua amb tots els companys esperant que apareguera la maleta un dia o altre durant les dos setmanes.

Quins projectes tens pròximament?

A curt termini, estaré de moment tot gener i febrer a la Banda Municipal de Barcelona i donant les classes a Montserrat. A partir de març encara no ho sé, tant de bo m'arribara l'opció d'ensenyar música de cambra en algun dels Conservatoris Superiors perquè m'encisa eixa faceta de la música i m'encantaria poder ensenyar-la. Com a projectes a més llarg termini, espere

poder estudiar direcció seriosament algun dia, inclús dedicar-me en part a aquesta si poguera. També tinc pendent fer certs arranjaments de peces vocals i d'òpera per a clarinet, ja en tinc alguns fets i els utilitze personalment i amb els alumnes per a créixer musicalment tractant d'imitar la veu. I sense tindre-ho a la vista de moment però sí en ment, m'agradaria molt endinsar-me en el món del jazz. Afortunadament hi ha tantes facetes que crec que un músic amb ganes mai pot deixar de tindre projectes a la vista.

"Un músic ha de ser un humanista dedicat a la música"

Què canviaries de l'ensenyança al CSMV? Què està per fer? Tens algun suggeriment?

No conec directament els plans d'estudi actuals, ja que jo vaig ser la darrera promoció que estudià amb la LOGSE, però des de l'experiència que jo vaig tindre, d'una banda donaria més importància a l'estudi de totes les arts; pintura, literatura... i, en especial, a la pràctica de teatre. Crec que un músic ha de ser, en part, també un humanista. O dit d'una altra forma, un músic ha de ser un humanista dedicat a la música.

D'altra banda, en el nostre àmbit, el cultural, crec que hi ha una total carència en la formació relativa a les opcions d'inserció laboral. Molts acabem els estudis solent ser excel·lents músics molt ben formats amb un gran potencial però sense saber com desenvolupar-se professionalment per compte propi i depenent de convocatòries d'audicions, oposicions... on lloc per a tots no hi ha. Aleshores és necessari que rebem també una formació per ser auto emprenedors i poder desenvolupar projectes professionals propis.

Una altra cosa que he pensat a sovint és que el CSMV hauria tindre més importància com a atractiu cultural de la ciutat. Podria ser més reconegut i visible per a la població, bé promocionant-se millor per atraure al públic general a assistir a aquelles activitats internes que realitze, bé exterioritzant-les a altres espais més enllà del centre, per exemple. També es podrien realitzar encontres o intercanvis amb altres aules o professors d'altres conservatoris. Açò són algunes de les coses que he vist fer al Conservatori d'Àmsterdam mateix, el qual funciona com una autèntica facultat d'universitat immensament activa, no deixà de sorprendre'm gratament en dos anys.

Què ha de tindre un músic per fer de la música la seua professió?

Amor a la música en qualsevol de les seues formes i saber transmetre-ho a aquell a qui vaja dirigida. Amb això, crec que no cal res més i u pot ser feliç siga quina siga la professió que realitze amb aquesta.

Què aconsellaries als alumnes que estan acabant els seus estudis Superiors?

Que ho aprofiten bé ja que estan rebent les darreres classes de molts professors i assignatures que tal vegada no tinguen més, així com que gaudisquen del bon ambient i el contacte amb tots els companys abans que molts es dispersen una vegada concloguen els estudis.
Acabar el conservatori implica ser més lliure però a la vegada estar més "orfe", que isquen amb la sensació que l'han exprimit al màxim i no es poden endur més d'aquest, ni en coneixements ni en amistats.

Hi ha alguna cosa que et quede per dir?

Que els músics sempre tinguem estima i un esperit curiós per qualsevol manifestació musical i intentem transmetre-la al màxim de gent possible. Crec que tenim la sort i un poc l'obligació de mitjançant la música contribuir a fer d'aquest món un món millor.

Per últim, enhorabona per la iniciativa de tenir al conservatori una revista musical. Espere que siga una mostra de què el centre ha anat a millor des que jo vaig acabar al 2013, la qual cosa m'alegraria molt. Jo venia del Conservatori de Torrent -que compta amb un funcionament magnífic i per la qual cosa sempre l'he tingut com a model i en molta estima- i recorde el "despago" que vaig tenir amb el funcionament del Superior quan vaig accedir-ne (encara en el seu darrer any a camí de Vera). U entrava sense una jornada de benvinguda i acabava sense una altra de graduació o comiat, per nomenar algun exemple de com era l'organització. Desitge que haja millorat. Tanmateix, li tinc molta estima ja que, això sí, en aquest vaig gaudir d'excel·lents professors a qui estic molt agraït per tot el que em van ensenyar i vaig conéixer boníssims companys amb els quals encara conserve el contacte i l'amistat. Acabarem amb una proposta més: podria organitzar-se un encontre d'antics alumnes/professors una vegada a l'any amb alguna activitat musical i un sopar com fa el conservatori de Torrent, estic segur que tal i com ocorre allí ningú s'ho voldria perdre!

"Saber trabajar en cuarteto es algo esencial en la formación de un músico de cuerda"

Laura Pastor entrevista a Miriam Jiménez, violonchelista que completó sus estudios en el CSMV en 2016.

- **¿Dónde vives?**
  Actualmente en Düsseldorf (Alemania).

- **¿Estudias o trabajas? ¿En qué?**
  Estudio Máster de Interpretación de Violonchelo en la Robert Schumann Hochschule Düsseldorf.

- **¿Por qué en Düsseldorf?**
  La ventaja principal de estudiar un máster en Alemania y por lo que muchos músicos españoles preferimos irnos allí, es sin duda la alta calidad a bajo costo. En cualquier conservatorio puedes encontrar a buenos profesores, sin necesidad de irte a la capital o a grandes ciudades. Eso tiene como consecuencia que el nivel promedio del alumnado es muy alto, lo cual también es siempre una motivación. Para alcanzar este nivel en España sólo tienes un par de posibilidades, y además muy caras. Respecto a asignaturas, se le da por ejemplo mucha más importancia a asignaturas esenciales como cámara u orquesta. De hecho, no es mi caso, pero hay un máster que se imparte en Düsseldorf (así como en otras zonas de mi región) especializado para el músico de orquesta, en el que haces pruebas-tipo, das un par de clases al semestre con solistas de tu instrumento de orquestas del país... También tienes más posibilidades de audición y situaciones para ponerte en público que en el CSMV, donde son bastante escasas.

- **¿Qué haces un día cualquiera en tu vida?**
  Estudio entre 5 o 6 horas de mi instrumento, voy al gimnasio, quedo con mis amigos para charlar un rato, etc.

- **¿Has logrado lo que te proponías?**
  Por ahora sí. He conseguido seguir estudiando lo que realmente me gusta (música), con el profesor que quería, y en un sitio donde el nivel es bastante alto, lo que siempre aumenta tu motivación y expectativas.

- **¿Qué dificultades has encontrado?**
  Sobre todo económicas. Pese a que cursar un máster en Alemania no es excesivamente caro, son muchos los frentes económicos que tienes que solventar cuando estás fuera de casa.

También el idioma. Es muy fácil vivir y estudiar en un país en el que te puedes expresar con total normalidad… lo difícil es cuando tienes que hacer lo mismo pero en un idioma que no es el tuyo.

- **¿Qué te ha aportado esa experiencia?**
  El vivir fuera, pero sobre todo el vivir en un país extranjero, te aporta mucha riqueza tanto personal como profesional. Pese a todas las dificultades es algo que merece la pena, aunque sea sólo un par de años.

- **¿Qué echas de menos?**
  Las cosas de toda la vida. Tu familia, tus amigos… tu zona de confort.

- **¿Alguna anécdota a reseñar?**
  Las primeras semanas en el extranjero… suelen ser siempre una gran anécdota.

- **¿Eres económicamente independiente?**
  No.

- **¿Es tu primer trabajo?**
  Todavía no he tenido un trabajo fijo como tal… simplemente conciertos o "minijobs" remunerados.

- **¿Te adaptaste fácilmente a tu nueva situación al acabar tus estudios de música?**
  Siempre cuesta un poco acabar algo conocido y empezar algo nuevo, pero sí.

- **¿Qué propósitos tenías cuando acabaste tus estudios en el CSMV?**
  Cursar un máster para perfeccionar mis conocimientos, o si se daba el caso (difícil en estas épocas), empezar a trabajar en alguna orquesta o escuela de música.

- **¿Qué recomendarías incorporar, modificar o suprimir en la enseñanza del CSMV? o ¿Qué está por hacer en el CSMV? ¿Alguna carencia en tu formación?**
  En mi opinión se le da mucha importancia a ciertas asignaturas que realmente carecen de ella, y al revés. Cuando un estudiante entra en los estudios superiores debería ya tener ciertos conocimientos básicos de asignaturas teóricas como armonía, análisis, historia, etc., y en el caso de hacer interpretación, se le debería dar más importancia a todo lo que tiene que ver con tocar. Obviamente estas asignaturas son también importantes para una formación completa, pero si se dieran de manera correcta en Enseñanzas Profesionales, no sería necesario dar la misma materia varias veces. O por ejemplo, daría más importancia a asignaturas como cámara, orquesta… En el caso de las cuerdas, por ejemplo, haría de carácter obligado hacer "Cuarteto de cuerda", además de un segundo grupo, ya que saber trabajar en cuarteto es algo esencial en la formación de un músico de cuerda, y en el CSMV así como en muchos otros conservatorios de España, no se le da la importancia necesaria. Clases de música antigua: la mayoría de los instrumentistas de cuerda acabamos el superior sin saber trabajar realmente bien una Suite de Bach, por ejemplo. Y bueno, un largo etc.

- **¿Qué aconsejarías a los alumnos que están finalizando sus estudios Superiores?**
  ¿Ahora mismo? Sinceramente, que se vayan al extranjero. Obviamente hay igual o incluso más demanda que en España, pero hay muchas más oportunidades laborales. Además, en lugares como Alemania, la calidad de enseñanza musical es muy buena, y no muy cara en comparación.

- **¿Qué debe tener un músico para hacer de ello una profesión?**
  Amor por la música, por supuesto, y mucha paciencia y dedicación.

- **Si volvieras a nacer ¿harías lo mismo?**
  Sin dudarlo. Música es una carrera sacrificada. Pero si realmente te gusta, vale la pena.

- **¿Qué proyectos tienes a la vista?**
  Continuar con mi máster y hacer pruebas para Academista de varias orquestas, tanto en Alemania como en España.

- **¿Hay algo que te quede por decir?**
  ¡Nada más que añadir!

COMPAÑEROS POR EL MUNDO

ALBERTO ODONE: "Nunca me he aburrido ni un minuto con lo que hago".

(Conservatorio "Giuseppe Verdi" de Milán)

Por Laura Triviño.

Los días 18 y 19 de octubre de 2016 visitó el Conservatorio Superior de Música de Valencia e impartió un curso gracias al programa de intercambio europeo Erasmus, el profesor Alberto Odone, del Conservatorio "Giuseppe Verdi" de Milán. Muy amablemente permitió que le realizáramos la siguiente entrevista.

1. Cómo definirías tus inicios en el mundo de la música?

Empecé tocando muy pequeño, pero no con estudios oficiales, tocaba de oído el teclado y luego el piano. A la edad de 11 años comencé a tocar el órgano en la iglesia, lo cual supuso una experiencia de improvisación muy importante. Aunque desde los 6 años estudiaba música, pasó mucho tiempo hasta que realicé estudios oficiales, ya que no fue hasta los 26 años cuando hice el primer examen en un conservatorio.

Antes de esto estudié filosofía en la universidad y tras la realización de estos estudios es cuando comencé a estudiar música en un conservatorio. A pesar de que empecé tarde en un conservatorio realicé mis estudios rápido, debido a que ya tenía experiencia, de modo que en pocos años ya tenía el Diploma de Italia como Jefe de coro. Tras ello realicé muchos cursos, sobretodo en Italia, pero también en el resto de Europa, como en España, Alemania, Francia...
Un curso importante en mi carrera fue el correspondiente a metodología Kodàly llevado a cabo en Hungría. Tuvo una duración de 3 semanas, pero fue muy importante, ya que allí sobretodo "se hacía", tanto clases, como solfeo práctico... se trataba de experimentar por ti mismo.

2. Cuáles han sido los pasos más importantes que has dado en tu carrera profesional como profesor de auditiva?

En cuanto a los pasos más importantes en primer lugar hay que destacar el estudio en Hungría de la metodología Kodàly. Este curso juega un gran papel porque a pesar de que mi metodología no es exactamente Kodàly, esta es muy importante actualmente en mi forma de trabajar. Ha sido una experiencia muy útil a la hora de ejercer como jefe de

coro, en el trabajo diario con piezas a 2 o 3 voces, en la lectura relativa, el trabajo del solfeo, la auditiva...

Algo más reciente pero muy importante, fue mi experiencia como Coordinador Erasmus del Conservatorio de Como en Italia durante 8 años. Esto me dio la posibilidad de ver muchas situaciones en Europa, de ir enseñando pero también de ver como se hace música en otras situaciones, tanto en España como en otros países de Europa. Hasta hace dos años tenía este puesto que me dio una experiencia internacional muy importante para mí.

Por otro lado, los estudios de filosofía han sido también muy relevantes, aunque nunca he hecho de filósofo. La filosofía ha jugado un papel muy importante metodológicamente en la conciencia epistemológica, a la hora de trabajar con herramientas básicas, de ver qué hay en el fondo de una forma de trabajar, de buscar el principio de todo, hechos que son típicos del trabajo filosófico.

3. En qué momento decidiste orientarte hacia la pedagogía?

Bueno a veces las cosas no se deciden, simplemente pasan. Había acabado la carrera de jefe de coro hacía un año o dos y me llamaron para realizar una sustitución de solfeo, aquí fue cuando todo empezó. Me llamaron porque sabían que tenía experiencia en Kodàly y pensaron que podía ser útil. En esta sustitución empecé trabajando 4 ó 5 horas a la semana en una escuela del Ayuntamiento de Milán, no en el propio Milán, sino en un pueblo bastante pequeño y próximo.

Durante esta sustitución comencé a trabajar tal y como lo hacía el otro profesor, y fue cuando empecé a pensar que esa forma de trabajar me parecía poco efectiva, preguntándome porqué no me parecía bastante lo que hacía. Desde ese momento seguí reflexionando e intentando cosas un poco diferentes para cambiar esta situación.

Más adelante salió un concurso nacional bastante excepcional, ya que hacía 40 años que no se realizaba y no se volvió a hacer tras ello. Se trataba de un concurso de conservatorios para solfeo y lenguaje musical. Me presenté al concurso, lo pasé y me dieron la plaza fija, antes en Como y ahora en Milán.

4. Cuáles son los problemas más importantes que ves en nuestra metodología de enseñar música?

España, Francia e Italia tienen algunas características y problemas comunes, destacando el solfeo, ya que este no se imparte del mismo modo en otros lugares. El solfeo es una práctica muy mediterránea, que proviene de una tradición francesa del s.XIX, a partir de la cual el solfeo es algo útil en la medida que nos ayuda a tocar el instrumento de una forma mecánica. Esto es un gran problema, debemos conectar más el trabajo de lectura y auditiva con el sonido y el repertorio, conectarlo con la música, con la práctica instrumental, no deben existir separaciones entre música y solfeo. Nosotros hacemos el solfeo como un ejercicio y no como música, eso no está bien, debería primar la música con algunos ejercicios de cantar y tocar, este precisamente debe ser el núcleo del trabajo en solfeo.

Debemos conectar el solfeo con la música y el instrumento. Se puede hacer mucho de educación auditiva con instrumento, de igual modo que se puede hacer mucho de auditiva en la clase de instrumento y no solo en la de solfeo.

Estos son precisamente los desafíos que tenemos, hacer que la didáctica no esté demasiado separada.

5. Cuáles son las recomendaciones que harías a los futuros profesores?

En primer lugar diría que nunca me he aburrido ni un minuto con lo que hago. Muchos dicen: “tú eres profesor de solfeo, mejor que una enfermedad”. Enseño con mucho gusto, no creo que solfeo sea una cosa aburrida, sino que depende en gran medida de cómo lo haces.

No es superficial hacer algo divertido, ya que si es interesante es porque has puesto música, sonidos, actividad... no solo cosas abstractas. Si ponemos el solfeo en contacto con la música, con los instrumentos, se convierte en algo interesante y cuando haces alguna cosa con gusto, transmites este entusiasmo, haciendo que los alumnos se diviertan y aprendan.

6. Nunca has sentido inseguridad respecto a la forma en la que impartes las clases?

Muy a menudo he sentido inseguridad, cuando estás frente a la clase y no sabes bien qué hacer. Pero la inseguridad tiene un lado positivo y uno negativo. Sin embargo, el comienzo se debió al sentirme inseguro de lo que hacía, ya que veía que no era un método efectivo.

En muchas ocasiones me he sentido muy inseguro, en parte porque no tenía la suficiente preparación, pero un poco también, porque quería hacer algo diferente, algo mejor.

7. Qué proyectos tienes en mente para un futuro?

He hecho muchos cursos con profesores, cerca de 90, en Italia, pero también en otro países como España. Necesitamos algo más estructurado, no tenemos ninguna forma de pedagogía para enseñar el lenguaje, ni con un instrumental, ni con un método separado. En Italia no existe Didáctica, a pesar de que todos deberían tener conceptos de didáctica, ya que la mayor parte de alumnos del conservatorio van a dedicarse a la enseñanza. En Italia existe un vacío porque no hay didáctica, por lo que luego los profesores no saben qué trabajar. Yo intento hacer un curso para quién está interesado en estos temas, pero es un curso privado, con todo lo que sigue, falta de financiación, tener que buscar un lugar para hacerlo, una escuela que ceda un sitio... son bastantes dificultades.

Los conservatorios en Italia se mueven muy despacio, si se mueven, y tienen muchos problemas que resolver. No tratan temas de la pedagogía del lenguaje porque no es el mayor de los problemas. Primero hay que ver si se tienen suficientes alumnos, no hay bastante dinero, el gobierno no da ayudas monetarias, hay problemas estructurales... Comparado con todo esto la pedagogía del lenguaje parece un problema muy pequeño.

8. Das muchos cursos por Europa?

Algunos. Ahora estoy aquí en Valencia, en 2014 estuve en Barcelona haciendo tres cursos. Además hice algunos cursos en Andalucía, Suecia, Alemania, Letonia...

En mayo, si confirman, haré un curso en Sevilla, en esa ciudad ya he estado tres veces.

Los cursos pasan, no muy a menudo pero pasan. A veces intento hacer cursos como estudiante. Recientemente estuve con profesores en Estados Unidos, que experimentaron estas prácticas instrumentales no tradicionales (oído, imitación, improvisación...), un curso muy importante e interesante. Después intento poner todos estos conocimientos en mis cursos.

Maria Rita de Matteis: «Para mí una *masterclass* es un intercambio de experiencias».

Entrevista a Maria Rita de Matteis
Conservatorio Superior "Francesco Celina" de Calabria.

Por Paula Molina, Gracia Llorca y Xavi García.

No podíamos dejar pasa la oportunidad de entrevistar a la profesora Maria Rita de Matteis aprovechando las *masterclass* de canto que realizó del 24 al 26 de octubre en el CSMV. Impartir *masterclass* conlleva al mismo tiempo un gran esfuerzo y una gran alegría para cualquier docente. A pesar de eso Maria Rita de Matteis no dudó, en atendernos con una gran sonrisa.

Esta gran pedagoga inició sus estudios de canto a muy temprana edad en un coro. Posteriormente, estudió en el Conservatorio de su ciudad natal y más tarde en la Universidad Mozarteum de Salzburgo especializándose en la interpretación de *Lieder*. Aunque también se interesó por otras escuelas: alemana, española, francesa…

Ha enseñado en distintos conservatorios italianos como el de Reggio Calabria, Messina, Trieste… Actualmente enseña en el Conservatorio Superior "Francesco Celina" de Calabria.

¿Qué es lo más importante que aprendiste como estudiante?

Como estudiante que he sido y que soy, he tenido muchos profesores de los que he tomado lo que mejor me funcionaba de cada uno haciendo así un puzle. Aún sigo estudiando para poder enseñar mejor a mis alumnos. Sigo aprendiendo nuevas técnicas, por ejemplo, recientemente he hecho un curso de perfeccionamiento en bioenergía.

¿Tienes un estilo de música con el que te identificas y te sientes más a gusto interpretándolo?

No he hecho mucha ópera. Me interesa más la música de cámara, en concreto el *Lied*, con el cual ya estaba familiarizada cuando estudiaba en Italia y en el que me especialicé en el Mozarteum.

¿En qué proyectos musicales estás trabajando actualmente?

Hoy más que nunca los estudiantes tienen acceso a todo tipo de información con respecto a las inquietudes que les despierta su formación como intérpretes. Por ello, mi proyecto musical y personal es formarme a través de cursos de logopedia y foniatría (para entender cómo funciona la laringe, las posiciones...) o por ejemplo, también cursos en medicina (para entender el funcionamiento del diafragma, la respiración…). Siempre para responder a las necesidades de los estudiantes.

¿Por qué razón has elegido el Conservatorio de Valencia?

Por un lado ya conocía el centro, me gustaba la organización y la motivación de los estudiantes. Por otro lado tengo familia aquí, lo que es un incentivo para venir.

¿Cómo enfocas una *masterclass*? ¿Qué puedes aportar en una *masterclass*?

Para mí una *masterclass* es un intercambio de experiencias entre el profesor y el alumno. Es decir, yo aporto mi bagaje como músico y puedo aprender del alumno enfoques diferentes de una posible interpretación. Además, cada *masterclass* es una experiencia nueva para los dos.

¿Qué diferencias encuentras entre tus alumnos del Conservatorio "Francesco Cilea" y los de Valencia?

Creo que aquí estudian un poco más. Desafortunadamente, no es igual en mi conservatorio. Quizá porque estamos en un periodo de cambio estructural. El conservatorio tradicional se está convirtiendo en universidad, se hace menos instrumento y más teoría, los alumnos están adaptándose a la nueva situación.

Otra diferencia que veo es que aquí los estudiantes quieren dedicarse al canto lírico, sin embargo en Italia nos vienen muchos estudiantes que quieren cantar música ligera y que *a priori* no tienen vocación de cantantes líricos. Pero muchos al descubrir la técnica del canto lírico que nosotros impartimos (en la que impostamos la voz y no cantamos con micrófono, el micrófono es interno) cambian de opinión y deciden dedicarse al canto lírico. Esto es un estímulo extra para mí como docente.

¿Qué crees que es lo más difícil para un músico cuando sube a un escenario?

El escenario transmite nervios y ansiedad y es difícil saber controlarlos ante una audiencia. A la hora de interpretar, no basta con tener una buena técnica para garantizar una buena interpretación. Creo que la actitud y la presencia del cantante ante un público hacen mucho más que, simplemente, tener una voz bonita y una técnica limpia. Hay que saber transmitir al público.

¿Qué es para ti el éxito?

Conseguir algo que te hayas propuesto. Pero llegar al objetivo deseado no es siempre fácil, sobre todo en el ambiente del teatro, se necesita una gran fuerza de voluntad.

¿Qué consejo darías a jóvenes cantantes y otros músicos que están acabando sus estudios y se lanzan al mercado laboral?

El mercado laboral está ahora más que nunca en crisis. Les digo a mis alumnos que yo les puedo enseñar hasta cierto punto, pero ellos deben también buscar sus propios caminos, como hice yo, irse fuera a aprender de otras personas y reunir experiencias. Yo aún continúo aprendiendo de los intercambios Erasmus y de otros profesionales.

Aprecio mucho a los profesores de este centro que me han confiado las voces de sus estudiantes sin conocerme, porque puede haber cierto grado de confusión en una *masterclass* cuando no se conocen a las voces ni la trayectoria del alumnado. Pero, de todas formas, en estos tres días hemos hecho un pequeño trabajo, espero que estén contentos.

La experiencia ha sido muy gratificante para mí. He disfrutado con la gran participación y la acogida de los alumnos, tanto en las clases individuales como en el ejercicio coral. Ha sido estupendo.

Se puede visualizar la entrevista a la profesora Maria Rita di Matteis en la siguiente dirección:

https://www.youtube.com/watch?v=VI7-_JN_TXE

“Experimentar es mi forma de aprender”, Antonio Fraioli

(Conservatorio “Giuseppe Matrucci” de Salerno)

Por Neus Albors Oliva, 30/11/2016

Antonio Fraioli, nace en Sabaudia – Italia, en 1966. Estudia clarinete en el Conservatorio de Latina con el maestro Giuseppe Magliocca. Más tarde, estudió con el Maestro Francesco Belli y en la Accademia Internazionale Superiore di Musica “L. Perosi” de Biella, donde se graduó en 1991.

En 1998, se gradúa en la especialidad de jazz, bajo la dirección del maestro Mauro Zazzarini. Defiende una tesis sobre el Bebop. Es ganadaor de la III edición del Torneo Internazionale di Misuica, un concurso que se celebra por toda Europa, lo que le abre las puertas a ser profesor de música de cámara en el Conervatorio de Salerno.

Actualmente realiza conciertos en Italia y en el extranjero tanto como de solista como en diversos grupos de cámara como el “Cuarteto Stark” (cuarteto de clarinetes), el Ensemble Euterpe (quinteto de viento y piano), etc. Además, ha actuado con la orquesta sinfónica de Nueva York, el Grupo de Cámara Internacional, la Camerata Pintura italiana, la Institución Orquesta Sinfónica de Roma, la Praeludium Ensemble o la Camerata Barroca. Ha grabado para Edipan, EurArte, Duchesne Lieja (Bélgica), Agenda de Ediciones musicales y ha grabado para Radio Vaticano.

Ha compuesto diversas obras como: *Rhythm Changes for clarinet solo*, *Suggestions*, *Quattro pezzi,* para clarinete solo, My funny Paola, Playing together… Han sido interpretadas en Italia, EE.UU., Canadá, Inglaterra, Bélgica, Holanda, Noruega, Turquía, Colombia.

- **¿De qué conservatorio vienes? ¿Por qué has elegido venir a Valencia?**

Yo vengo del Conservatorio de Salerno. Durante mi vida he participado en bastantes proyectos Erasmus +, creo que en más de diez, y me encanta elegir cada vez uno, ya que me encuentro con diferentes situaciones educativas y con distintos alumnos. Ya he estado antes en España, en Salamanca, en Madrid, en Córdoba y en Tenerife. Esta vez, envié la propuesta a los profesores del Conservatorio de Valencia, quienes la aceptaron. He de decir que ha sido uno de los proyectos más especiales que he vivido.

La visita de Antonio Fraioli al Conservatorio Superior de Música de Valencia tuvo lugar entre el 25 y 27 de octubre. Se realizaron clases magistrales individuales, masterclass a grupos de cámara y ensemble de clarinetes. Se trabajaron obras de Mozart, Schuman, Beethoven, Copland, Saint Saëns y Weber.

- **¿Cómo consideras el nivel de los alumnos de este conservatorio?**

Muy bueno, la media es muy alta. Yo también he estado en Rotterdam y, creo que el nivel, tanto en Valencia como en Salamanca, es igual, o incluso superior, al de la ciudad holandesa. He percibido que hay más nivel en los estudiantes del Conservatorio Superior de Música de Valencia, que en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Por ejemplo, hemos trabajado la pieza para diez clarinetes y, aun no siendo demasiado difícil, la hemos montado en apenas 15 minutos, lo cual me ha sorprendido, ya que no me parece sencillo interpretar una pieza con diez partes.

Por otro lado, creo que tanto en Valencia como en algunas regiones de Italia, la gran tradición de agrupaciones, como bandas, determina la buena lectura a primera vista de los instrumentistas de viento.

- **¿Cómo te iniciaste en el mundo de la composición?**

Me gusta cambiar mis actividades. Empecé con el clarinete, pero más tarde estudié para componer piezas, especialmente en estilo jazz. Me encanta tocar obras de este estilo. Si escuchas mi CD, la pieza *Rhythm Changes for Clarinet*, es una pieza de jazz. Esta obra está inspirada de composiciones americanas, en especial del compositor George Gershwin. La estructura, los ritmos y acordes provienen del lenguaje americano.

Como ya he dicho, empecé con el jazz, pero posteriormente he hecho más experimentos. Si escuchas *Suggestioni,* verás que es un viaje a la música francesa de principios del siglo pasado. Me gusta hacer experimentos, el siguiente que estoy planeando es la grabación de mis piezas interpretadas por mis mejores alumnos. Me apasiona trabajar con gente joven.

- **¿Has trabajado en el campo de la investigación?**

Sí, he publicado nuevas versiones de algunas partituras. El *Studio Primmo,* de Donizetti, fue editada y publicada por una editorial italiana, con mi ayuda, y creo que es la única versión de este estudio con las articulaciones originales.

Con mis alumnos empecé hace cinco o seis años un nuevo proyecto para investigar durante las clases. Tuvimos que restaurar y revisar partituras antiguas. Cogimos manuscritos en los que hay notas imposibles de leer y

tratamos de imaginar la idea del compositor y llegar a una conclusión. Más o menos, diez partituras fueron publicadas, y dos de ellas por editoriales potentes de EE.UU.

He hecho diversas investigaciones y una de las más interesantes trataba sobre las viejas grabaciones de clarinete. Realicé una conferencia sobre grabaciones con clarinetes, hechas en la primera mitad del siglo XX. Empecé en 1995, con la primera grabación del Concierto para clarinete de Nielsen, interpretada por Louis Cahuzac, en 1947. Es interesante porque puedes entender la mejora de los intérpretes a medida que el tiempo avanza. Hay maravillosas grabaciones antiguas, como la del Concierto para Clarinete nº1 de Weber en 1907; o, la primera grabación del Quinteto para Clarinete de Brahms, en 1917, por Charles Draper.

- **¿Cuáles han sido las mejores experiencias que te ha aportado la música?**

Hacer experimentos a lo largo de mi vida, porque así es mi carácter. Con la música es posible y muy fácil experimentar, por ejemplo, durante mi vida he hablado sobre música en programas de televisión y en la radio. Ahora estoy trabando en pequeñas películas, como compositor de sus bandas sonoras respectivas. También me encanta trabajar con los alumnos porque siempre aprendo de ellos, y, sobretodo, con aquellos que puedo mantener una buena relación. Yo tengo muchos alumnos, pero hay unos pocos, cinco o seis, que son muy especiales, son mis amigos. Experimentar es mi forma de aprender.

MASTER CLASS DE FAGOT POR EL PROFESOR MAURO RUSSO

Por María Mateu

Los días 9 y 12 de diciembre de 2016 tuvo lugar una master class de fagot a cargo del profesor Mauro Russo en el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Esta actividad iba dirigida a los alumnos de fagot en la modalidad "activo" y se produce patrocinada por el programa Erasmus en su línea de movilidad del profesorado.

En la actualidad el profesor Russo imparte clases en el Conservatorio de Música en Nápoles y trabaja en el Teatro San Carlos de la misma ciudad como Primer Fagot Principal.

Mauro Russo, comenzó a estudiar Fagot cuando tenía 11 años. Dos años más tarde empezó sus estudios en el Conservatorio de Música "Giuseppe Verdi" de Turín donde se graduó en 1980. Ha sido galardonado en diferentes concursos internacionales. Tras ser elegido para la ECYO, en 1981 ganó el concurso para Primer Fagot Principal de la orquesta del Teatro San Carlos de Nápoles, donde todavía trabaja actualmente.

Durante estas jornadas de enseñanza del fagot los alumnos del CSMV tuvieron la oportunidad de disfrutar de unas clases muy productivas, en las que Mauro Russo les dio muchos consejos, trabajando el repertorio con la profesionalidad de quien lo domina y es un instrumentista en activo que trabaja en un teatro de ópera. También enseñó a los alumnos posiciones alternativas para hacer pianos y mejorar su afinación. El profesor Russo se mostró como una persona bastante cercana y amable, obsequiando con cañas a todos los asistentes a las clases.

El curso ha sido de carácter instructivo. De él los alumnos se han llevado impresiones positivas, y muchos consejos para mejorar su técnica. El profesor conocía el repertorio en su totalidad por lo que le era más fácil el ayudar a cada alumno. Toda la información que les dio de forma individual fue adaptada al nivel y las condiciones de cada alumno.

En un principio se pretendía hacer clases individuales y alguna que otra colectiva, y así terminar el curso con una audición de todos los alumnos de fagot para ver las mejoras tras el curso. Pero esto no pudo ser ya que fue imposible hacer coincidir los horarios de los alumnos y debido a que la duración del curso tampoco lo permitió.

Aún así, aunque no hicieron ninguna clase colectiva, los alumnos sí pudieron estar de oyentes en las clases de sus compañeros y así también aprender de lo que el profesor Russo comentaba a éstos.

Desde mi punto de vista, creo que estas actividades alternativas, organizadas por el profesorado del conservatorio son muy productivas para los alumnos. Dichas actividades permiten que los alumnos vean otras formas de trabajar y puedan aprender de otros profesores.

Masterclass de violonchelo con la profesora: **Çağlayan Ünal Sümer de la Universidad Dokuz Eylül en Turquía.**

Por Irene Simbor

Durante los días 6, 7 y 8 de febrero el Conservatorio Superior de Valencia recibió la visita de la profesora **Çağlayan Sümer**, de la Universidad Dokuz Eylül en Turquía.

La actividad se ha podido realizar gracias al programa Erasmus para movilidad del profesorado y en ella han participado activamente los alumnos de la especialidad de violonchelo, aunque las clases estaban abiertas a toda persona interesada en asistir como oyente.

Çağlayan Sümer fue profesora en el Conservatorio Estatal Ankara de la Universidad Hacettepe hasta el año 2001 y actualmente imparte clases en el Conservatorio Estatal de la Universidad Dokuz Eylül como miembro de la Facultad.

Sümer se graduó en el Conservatorio Estatal Ankara de la Universidad Hacettepe con las máximas calificaciones, y posteriormente obtuvo los títulos de Máster y Doctorado. Desde entonces ha compaginado su labor docente con su carrera como solista, dando conciertos y giras en diferentes países como Taiwan, Hungría, Alemania, Croacia y Bulgaria. Entre las orquestas con las que ha actuado como solista se encuentra la Orquesta Sinfónica de la Presidencia, la Haskova Philarmonic Orchestra de Bulgaria y la Orquesta de la Universidad de Dokuz Eylül, con la cual estrenó en Concierto para violonchelo de Arthur Sullivan.

En su faceta como investigadora realizó una colaboración con la Universidad de Ciencias Aplicadas de Oulu (Finlandia), donde estuvo tres meses trabajando como investigadora y profesora en el año 2014.

Más recientemente, Çağlayan Sümer participó con sus estudiantes de la clase del violonchelo en el *1st Mediterranean Violoncello Class Meeting 2016* en Corfú, Grecia. En el curso se dieron encuentro profesores de diferentes países, entre ellos algunos españoles, y la segunda edición está prevista para realizarse en Madrid durante el verano.

Durante las jornadas de clase que la profesora

Sümer impartió, los alumnos del CSMV tuvieron la oportunidad de disfrutar de unas clases muy productivas. La profesora se centró en los aspectos musicales de las obras, más que en los puramente técnicos, compartiendo su amplia experiencia como docente con los alumnos.

La falta de fluidez en el idioma inglés se suplió perfectamente gracias a las demostraciones prácticas de la profesora, quien mostró en todo momento un carácter cercano y amable.

En definitiva, los alumnos y asistentes se llevaron impresiones positivas y pudieron aprovechar los consejos para mejorar su interpretación.

"Our job doesn't produce a concrete result, but is able to communicate sensations and emotions", Luisa Sello

(Conservatorio Giuseppe Tartini of Trieste)

Neus Albors Oliva

Luisa Sello studied in Paris with R. Guiot. She is one of the most surprising personalities of contemporary art, an elegant flutist and one of the most applauded interpreters of cultured music in Italy. She has performed as a recitalist and chamber musician in different countries of Europe, United States, South America, Russia and Asia. She has been guest of the Wiener Symphoniker, the Miami Great Symphony Orchestra and the Salzburger Krammerorchester.

Luisa Sello visited the Conservatorio Superior de Música de Valencia last month. During the master classes she offered, many composers like Bach, Mozart, Sancan, Ibert or Dutilleux were played through their concerts and sonatas. Students could learn a lot of Luisa Sello, because of her huge experience in teaching and her talent.

"Notas de paso" took advantage of the visit and we made an interview to Luisa, who pleasantly answered to our questions.

Which is your origin conservatory? Why did you decide coming to Valencia?

The conservatory where I teach as tenure professor is Conservatorio Giuseppe Tartini in Trieste, Nord-est Italy. I love Valencia and I've already been there for some musical project with contemporary music. I wanted to be in contact with the academic section as well.

What do you think about flutist students of Valencia?

The level is very high, in relation of other academic studies in Europe. Students have a good preparation in repertoire and without technical problems. It was very interesting that each student uses the 'stream of air' in a very good way. It is not so common. Obviously they have a good flute school.

Could you tell me the differences between conservatories and teaching in Spain and Italy?

There is not so much differences. Bachelor degree includes 3 years of subjects like history of music, orchestra, chamber music, flute and harmony. Master degree includes 2 years of specialisation in performing (this means that the students should play the main soloist repertoire). I think the same is in Spain, as I could observe.

Have you worked in some investigation field?

If you mean 'speciality field' I can say that I am one of the specialist of baroque praxis on the modern flute and a specialist of extended technique for contemporary music.

Which is/are, the best experience/experiences that music has provided to you?

It is always a great experience to perform in concert, especially when you can realize that the people enjoy. You feel yourself useful for some empathetic reasons. Our job doesn't produce concrete result but is able to communicate sensations and emotions, and this (when happens) is the most joyful feeling you can have back from making music.

Simon Lepper: "Me di cuenta de que la mayoría de mis experiencias musicales habían sido siempre colaborativas"

Entrevista a Simon Lepper (Royal College of London).

Por Gracia Llorca, Paula Molina y Xavi García.

Del 7 al 9 de Febrero estuvo en nuestro conservatorio el pianista repertorista Simon Lepper. Durante estos tres intensos días realizó una serie de *masterclass* para pianistas y cantantes. El objetivo de dichas *masterclass* para Lepper fue claro: ayudar a los alumnos del CSMV a establecer una buena comunicación musical entre la voz y el piano.

Este gran pedagogo e intérprete internacional estudió en el King College Cambridge. Es profesor de acompañamiento de piano en el Royal College of Music. Combina la faceta pedagoga con una excelente labor interpretativa, acompañando a grandes voces del panorama inglés e internacional.

1. ¿Es la primera vez que vienes a Valencia? ¿Quién te ha invitado a venir?
   En realidad es mi segunda vez en Valencia, di un recital aquí con una soprano española llamada Sylvia Schwartz. Pero esta vez estoy aquí para enseñar, no para actuar. Laïla Barnat ha sido quien me ha invitado, ella fue alumna mía en la Royal College of Music.

2. ¿Percibes algunas diferencias entre los alumnos del conservatorio y los de tu centro?
   Están muy abiertos a aprender; los pianistas hacen sonidos preciosos, uniformes, muy precisos y las voces son agradables. Aunque creo que el estándar es el mismo que podemos encontrar en Londres. Es más agradable desde mi punto de vista, probablemente porque Valencia es más relajada que Londres, el edificio es muy abierto y encantador y tenemos luz solar lo que creo que realmente afecta a la hora de aprender y enseñar.

3. ¿Cómo decidiste especializarte en este campo?
   Es una historia un poco larga. Estaba en la universidad e hice un grado musical, después me animaron a hacer un grado de piano solista en la Royal Academy of

Music, del que hice un año. Entonces conocí a un pianista repertorista que acompañaba a un violinista, fui a un curso con él y me dijo que pensaba que yo tenía algo especial como acompañante así que volví y me cambié a piano acompañante y de repente todo encajó. Me di cuenta de que la mayoría de mis experiencias musicales, incluso desde que tenía 5 años, habían sido siempre colaborativas, como acompañante. Primero con mi madre, luego con mi abuelo tocando villancicos y luego acompañando en actuaciones escolares. Además, también tocaba la flauta, es decir, mi experiencia de la música era estar con otras personas y no estar solo.

4. ¿Cuál es la diferencia principal entre un pianista repertorista y un pianista solista a la hora de abordar una partitura? ¿Crees que es una profesión lo suficientemente valorada?
   Creo que es una profesión sensata porque dentro del papel de pianista acompañante puedes ser cualquier cosa desde acompañante de Lied, como estamos haciendo hoy, o trabajar con instrumentistas, tocar en ensayos, tocar como pianista de orquesta, hay muchas salidas de trabajo. A un nivel práctico es más sensato ser pianista acompañante que solista. Me atrevería a decir que probablemente si no eres ya solista cuando empiezas el grado seguramente no tengas una carrera como solista. Así que tiene sentido concebir al pianista no solo como trabajo de solista, sino también como acompañante. Pero creo que como acompañante tienes que amar las palabras, la poesía, el texto, las voces. Estas son algunas de las habilidades específicas del acompañante.

5. ¿Qué cualidades debe tener un pianista repertorista?
   Lo primero es que tienes que ser muy buen pianista porque no solo tienes que sacar adelante tu parte de piano sino que también tienes que ser capaz de colaborar. Tienes que ser capaz de cambiar tu idea de la música muy rápido, pero para conseguirlo tienes que tener buena técnica. Creo que tienes que querer trabajar con otras personas, tienen que entusiasmarte otras sonoridades, instrumentales o vocales. En general tienes que estar muy preparado y también preparado para cambiar muy rápidamente porque te encuentras con diferentes personalidades y cada solista tiene una forma ligeramente diferente de trabajar. Tienes que ser adaptable.

6. ¿Encuentras alguna diferencia entre acompañar a un cantante o a otro instrumento?
   Hay diferencias; depende del cantante que acompañes o con el que estás trabajando. Pero fundamentalmente creo que el acompañamiento se basa en la respiración, cosa que todos los músicos tienen, con lo cual es un lenguaje con el que todos podemos experimentar y colaborar mejor. Aunque con los cantantes es más fácil, es una de las cosas más bonitas que puedes hacer y de las más difíciles, eres solo tú y tu voz.

7. ¿Qué repertorio musical o estilo es tu favorito?
   Creo que mi repertorio favorito para acompañar son los ciclos de lieder de Schubert. Porque es una grata y profunda experiencia poder interpretarlas con un cantante. Es una obra larga y puede asustar, pero a pesar de esto, guarda una historia tan profunda que vale la pena interpretarla y empezar ese viaje con el público en el momento que te subes al escenario.

8. ¿Cómo te defines como profesor?
   Llevo enseñando en la universidad desde hace 20 años, pero mi labor como intérprete también es continua. Creo que es importante combinar ambas facetas en un músico, porque aunque a veces puede asustar actuar es necesario para entender mejor la música y al músico, y de esta manera poder ayudar mejor a los alumnos a enfrentarse al mundo musical, tengo más herramientas para solucionar sus problemas. Encuentro fascinante enseñar porque no solo trasmites conocimientos a tus estudiantes, sino que también es interesante observar como ellos reaccionan ante la música, te hace ver la música de diferente manera a como la veías antes. Con lo cual es un proceso recíproco, ya que también me ayuda a mí en la interpretación.

9. ¿Cómo valoras la posibilidad de realizar estas visitas Erasmus?
   Creo que la experiencia Erasmus en una herramienta maravillosa. La primera vez que pude disfrutar de ella fue en Oslo. Mi segundo intercambio está siendo este en Valencia. Es increíble como un profesor puede aportar una visión diferente a los alumnos de otro centro.

Jim Rotondi, masterclass de Jazz

Por Bea Estévez y Mario Fierro

El pasado noviembre, el CSMV tuvo el placer de acoger al trompetista, director y profesor Jim Rotondi debido a una nueva propuesta de intercambio de profesorado entre los departamentos de jazz del conservatorio de Gratz (Austria) y el departamento de jazz del conservatorio de Valencia.

Jim Rotondi, nacido en el año 1962 en Butte, Montana (EEUU), actualmente ejerce como profesor en la University of Music and Performing Arts de Gratz. Antes de trasladarse a Austria, Jim formó parte activa de la escena jazzística de NYC durante 20 años.

Con más de 10 álbumes como líder y habiendo tocado y grabado con músicos de la talla de Ray Charles, Lionel Hampton, George Coleman o Curtis Fuller (entre otros), Jim es un referente del género debido a su notable experiencia.

Durante la semana de su visita, Rotondi impartió las clases correspondientes a Voro García, profesor de trompeta de la especialidad aquí en Valencia, con el que comparte gran amistad. A su vez, dirigió dos masterclasses de improvisación, destinadas a los alumnos del Departamento de jazz.

Las masterclasses giraron en torno a conceptos armónicos y técnicos del lenguaje *hardbop* tradicional del jazz, siendo éstas de carácter fundamentalmente práctico, en las que los alumnos asistentes tuvieron la oportunidad de participar con su instrumento de manera activa y abierta.

Jim hizo hincapié en la idea de que todo músico de Jazz, bien sea instrumentista armónico o melódico, ha de tener un conocimiento global de la música sobre la que improvisa, eso quiere decir que el instrumentista no se debe limitar a la monofonía, por ejemplo, de su instrumento, sino que ha de buscar una visión más armónica y completa, siendo el piano un medio ideal para este propósito. En el caso contrario sucede lo mismo, los instrumentistas armónicos, ya sean guitarra, piano…, tienden a ver la música

más en bloque, con una visión en ocasiones poco lineal y sin la dirección melódica que puede darte un instrumento monofónico.

-¿Qué te ha parecido la idea del intercambio con el profesor Voro García? ¿Ha sido una experiencia positiva que repetirías en un futuro?

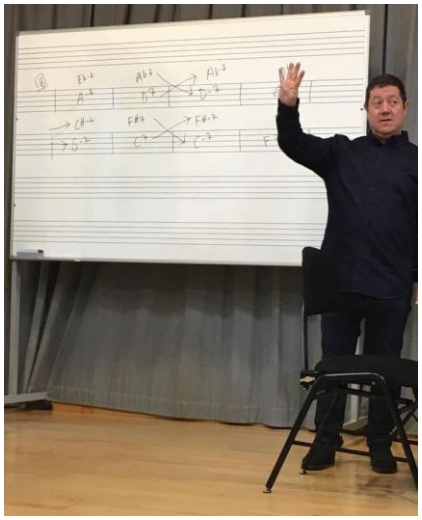
- *Creo que el intercambio fue genial, Voro me ayudo en todo lo que pudo. Por supuesto me encantaría volver a hacerlo, y espero dar la bienvenida a Voro en nuestra escuela y en Gratz el próximo mes.*

-¿Cómo encuentras la escena internacional del jazz actual y dónde te situarías a ti mismo dentro de/respecto a ella?

- *Bueno, no soy alguien que crea que nuestros mejores días ya quedaron atrás, al contrario, pienso que lo mejor está por llegar. Al decir esto estoy diciendo que veo por el mundo más y mejores músicos que nunca. Pienso que la música se encuentra en un estado muy bueno. En cuanto a dónde me situaría a mí mismo, creo que no me corresponde a mí evaluar eso, sino que debería hacerlo otra persona.*

-¿Por qué elegiste Gratz como tu lugar de residencia? ¿Qué es lo que te ofrece esta ciudad?

- *Vine a Gratz por la estupenda plaza de profesor que me fue ofrecida, además de por el hecho de que mi mujer es francesa y realmente estaba cansada de vivir en EEUU. Verdaderamente siento que la calidad de vida en Europa es muy superior a la de EEUU, especialmente ahora mismo.*



-¿Qué diferencias encuentras en la forma de funcionar a nivel musical entre USA y Europa?

-*Bueno, creo que no hay sustituto para el nivel musical de Nueva York en particular, pero como he mencionado antes, tampoco hay comparación con el nivel de vida que existe en Europa. Prefiero no enfrentar mucho las diferencias entre los niveles de Europa y EEUU porque hoy en día el mundo de la música está compuesto por músicos con diversas influencias culturales y musicales, así que en ese sentido es un poco difícil comparar dos niveles.*

- ¿Tienes ahora mismo nuevos proyectos en mente o en proceso de desarrollo? ¿Podremos disfrutarlos en breve?

- *Siempre hay nuevos proyectos en el horizonte para mí, y a veces vienen tan rápido que me es difícil predecir cuándo y dónde serán. Desde la última vez que os vi, hice un tour de diez días por Italia, y otro de seis días por la costa este de EEUU, incluyendo una residencia de cuatro días en Bellevue Community College en el estado de Washington para su festival de jazz. Por supuesto, espero volver en algún momento muy pronto a España, porque es uno de los mejores sitios y de los mejores públicos del mundo para los que se puede tocar.*

Muchas gracias por tu tiempo y por atender nuestras preguntas, esperamos verte pronto de vuelta por aquí, saludos desde España Jim.

-*¡Gracias! ¡Fue un placer conoceros, trabajar con vosotros y contestar a vuestras preguntas!*

Pablo Menor Ferrándiz**, alumno de Composición del CSMV nos cuenta su experiencia de estancia Erasmus durante el presente curso 2016-2017 en la **Academia de Música y Teatro de Estonia en Tallin.

Soy **Pablo Menor Ferrándiz**, de Villena (Alicante). Tengo 22 años y actualmente me encuentro estudiando 3º de Grado en Composición en la **Academia de Música y Teatro de Estonia** (Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia ,Tallinn) **en Tallin.**

Los motivos por los que ahora me encuentro de Erasmus son varios. A todo el mundo que ha hecho esta movilidad parece que le ha sentado bastante bien y lo describen como una experiencia única. Quería ampliar mis conocimientos y mi cultura, conocer gente de otros países y vivir algo diferente. Y sobre todo aprender Inglés, además de profundizar en mi especialidad de Composición. Por preferencias, busqué para hacer la movilidad sitios como Estonia, e investigando y preguntando a compañeros que en años anteriores estuvieron en esta academia, obtuve muy buenas referencias, por lo que elegí solicitar aquí y me aceptaron.

Actualmente me encuentro muy a gusto aquí. No me costó demasiado adaptarme. Es un país diferente a España pero no demasiado en cuanto a cultura y costumbres. Considero que está bien organizado todo, por lo que no he tenido mucha dificultad en encontrar un piso, ya que empecé en una residencia pero no me convenció… En cuanto a documentación, no es obligatorio, pero te puedes registrar como residente en Estonia y hacerte un DNI estonio de residente temporal, con el cual a lo mejor en caso de ocurrir algún incidente tienes menos problemas y el transporte metropolitano te sale gratis.

Mis compañeros de piso y yo somos cada uno de un sitio y la verdad es que estoy muy contento. Es un placer poder comentar tranquilamente con ellos las diferentes costumbres que tenemos y además vivirlo en el mismo hogar. Él, René, es estonio y ella, Mónica, italiana.

Pablo con Mónica y René, sus compañeros de piso

De la ciudad de Tallin me gusta, sobre todo, el casco antiguo. Es muy original y está muy bien conservado. Está declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Como muchos dicen, parece sacado de un cuento de hadas. La ciudad en sí no es muy grande por lo que no cuesta mucho ir de un sitio a

otro, y menos en bus o en tranvía. Lo que no me gusta mucho de esta ciudad es que aunque parezca compacta, la distribución de las calles es muy poco práctica y muchas veces te haces un lío. La gente de aquí, es muy amable y hospitalaria.

En cuanto a la gastronomía, me es difícil definir algo típico de Estonia que no hayamos comido en España. Podría decir que es parecida. Sobre todo utilizan mucho arroz, legumbres y lácteos. Lo que más me llama la atención (más que nada por ser un país situado en el Norte) es que consumen muchas frutas y verduras, pues algunos platos están hechos a base de verduras solamente. Y lo que está muy bueno es el chocolate que tienen aquí.

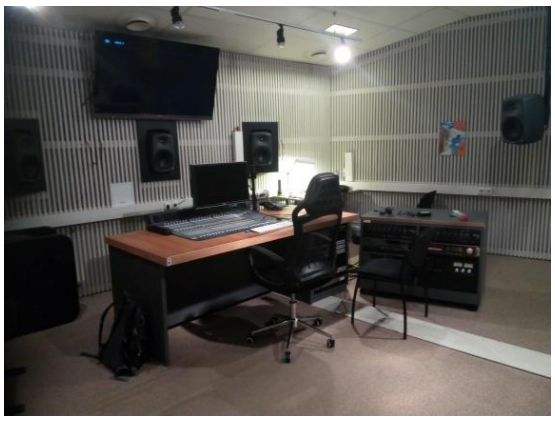
Mis estudios los llevo muy en la Academia. Se podría decir que al menos en el caso de lo que estudio, es un poco diferente que en Valencia. Por ejemplo la primera diferencia es que aquí todas las obras que componemos, tienen que ser interpretadas por un grupo de músicos y quedarse grabadas. Se escucha y se aprende música, tanto antigua como actual de Estonia, conociendo a los compositores más importantes de aquí. Y las asignaturas teóricas son muy interesantes debido a que, o bien hay otras diferentes, o son las mismas pero desde otro punto de vista, o el profesor es quién le da otro punto de vista.

Una cosa que me gusta mucho a nivel general es el procedimiento de coger aulas de ensayo. Aparte de que cuando no está el profesor en una determinada aula, esta puede servir para ensayar también, también se puede ir con una tarjeta y si no tienen aula en ese momento, te pasan a una lista de espera y cuando es tu turno te avisan mediante correo electrónico, para que mientras esperas puedas hacer otras cosas y no pierdas tiempo esperando.

En definitiva me gusta mucho. Claro que también hay cosas que cambiaría, pero bien es sabido que no todo es perfecto.

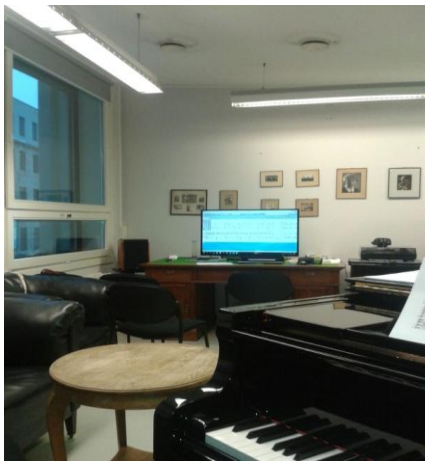
Aquí podéis ver un **Aula de Ensayo**, todas ellas están muy bien insonorizadas

Este es el **Estudio de Grabación**. Consta de 3 salas diferentes dependiendo de lo que se quiera hacer, y se hace mucho uso de él ya sea para impartir asignaturas de acústica o para grabar:



La **Biblioteca** es muy amplia. Cuenta con muchos libros de diferentes especialidades y una **Fonoteca** muy grande. Además tiene **salas de ordenadores:**

Aula de Órgano



Aula específica para Composición

En cuanto el Auditorio, a partir de abril-mayo van a empezar a construir uno con buenas condiciones y bien insonorizado, ya que hasta ahora no tienen. Mientras tanto, suelen utilizar algunas salas de conciertos que tienen pero que no llegan a ser tan grandes como un auditorio, como por ejemplo esta:

Y por último, la Academia por fuera:

La verdad es que me está gustando bastante y voy a echar mucho de menos todo esto cuando se acabe la estancia Erasmus. Espero poder repetir en un futuro, ya sea aquí o en otro país.

Pues esto ha sido todo, espero que os haya ayudado por si alguno de vosotros está pensando en hacer un intercambio aquí. Y si, por lo que sea, tenéis dudas en cuanto a irse de Erasmus o no, yo os digo que es una experiencia muy recomendable, ya no solo musicalmente, sino que te enriquece en todos los aspectos.

¡Un saludo desde Estonia!

Comité Científico

- Dra. Victoria Alemany Ferrer
- Dr. Joaquín Gericó Trilla
- Dra. María Elisa Gómez-Pardo Gabaldón
- Dr. Vicente Llimerá Dus
- Dra. Nieves Pascual León
- Dr. Jordi Reig Bravo

Equipo de Redacción

- Miguel Álvarez Argudo
- Carmen Mayo González
- Jordi Reig Bravo
- Mª Carmen Sansaloni Gimeno, coordinación y pdf
- Neus Albors Oliva
- Daniel Blanco Albert
- Abigail Bravo Cuadrado
- Beatriz Estévez Álvarez
- Mario Fierro Rueda
- Xavier García Morato
- Carlos Grau Calvente
- Cristina Hernández Morilla
- Gracia Llorca llinares
- María Mateu Blau
- Jaime Medrano Guillén
- Paula Molina González
- Laura Pastor Rocamora
- Marina Sarrió Aragó
- Manuel Serrano Lledó
- Irene Simbor Lozano
- Joan F. Teruel Ferragud
- Laura Triviño Martín

CONTACTO

Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo". C/ Cineasta Ricardo Muñoz Suay · s/n 46013 · Valencia · España revistadigitalcsmv@gmail.com revista.digital@csmvalencia.es

Índice general

Presentación y contacto 3

Artículos de investigación 5

La música como objeto de actividad promocional
Por Jerahy García García..... 7

Diferencias del aprendizaje musical entre un niño y un adulto
Por Andrea Sala Vicedo 26

Rafael Anglés (Ráfales, Teruel 1730 - Valencia 1816)
Por Carlos Paterson 39

Musicología de la sospecha
Por Marcelo Jaume 62

La guitarra Brahms
Por Spyros Kaniaris 80

Compositores valencianes
Per Raquel Lacruz Martínez 106

Salvador Brotons. Estudio performativo
Por Javier Olmeda Noguera..... 120

Las primeras grabaciones históricas del cantante de ópera
Por Noelia Castillo Pérez..... 138

Aproximación del *fingerstyle* a la guitarra clásica
Por Ana Reig Jiménez..... 149

Bases históricas de la polifonía en el muno clásico
Por Manuel Lafarga y Teresa Cháfer 168

Divulgación 179

Artículos de divulgación 181

Modelos comparados de enseñanzas musicales superiores en el contexto europeo, por Helena Renart 181

Las lesiones asociadas a la práctica profesional en músicos, por José Martínez Colomina 196

Entrevistas 207
Daniel Gil de Tejada, Director 207
Cibrán Sierra, Violinista 211
Blas Pi Rodriguez, coordinador del proyecto
TMTD del Conservatori de Torrent 216

Reseñas 219
Libros
La interpretación del violoncello romántico 219
Sinfonías de la mañana 222
Las neuronas encantadas 224
CDs
Obras para flauta de los hermanos Ribas 225
O Pretiosum, Música para el Santísimo Sacramento 229
Canales
Tom Quayle: guitarra 232
Mateus Asato: guitarra 234
Martin Miller: guitarra 236

Actualidad 238

Noticias 240
El coro de la Escuela Superior "Artevelde" de Gante (Bélgica) actúa en el CSMV 240
Conferencia bianual "Música y escena" en Londres 241
Setmana de Santa Cecília en el CSMV 244
El coro de Cámara Ad Libitum ganador del IV premio Firacor bajo la direccción de Francesc Gamón 249
Gira de la Film Symphony Orchestra 251
Ceci n'est pas un Concerto, nueva obra de Paco Coll 255
La Sibil·la en la actualidad 257
Curso de formación en metodologia Gordon en Valencia 261
Interseccions. Congreso de musicología 263
El CSMV participa en *Mozart, Nacht und Tag* 267
Ópera *The Fairy Queen*, de Purcell en el auditorio del CSMV 269
Conferencia *Libérate del miedo escénico* 273
Ensemble de Trompas del CSMV 275
Premios extraordinarios fin del título curso 2015-2016 277

Termino y ahora qué 295
Sergio Rodrigo, clarinetista..... 295
Miriam Jiménez, chelista 301

Compañeros por el mundo 304
PROFESORES
Alberto Odone, Conservatorio "Giuseppe Verdi" de Milán..... 304
Maria Rita de Matteis, Conservatorio "Francesco Celina" de Calabria 307
Antonio Fraioli, Conservatorio "Giuseppe Matrucci" de Salerno..... 310
Mauro Russo, Conservatorio "San Pietro a Majella" de Nápoles .. 314
Çağlayan Ünal Sümer de la Universidad Dokuz Eylül en Turquía.316
Luisa Sello, Conservatorio "Giuseppe Tartini" de Trieste 318
Simon Lepper, Royal College de Londres..... 321
Jim Rotondi, Conservatorio de Gratz..... 324

ALUMNO
Pablo Menor, en Estonia……..327

App's para músicos..... 239

Equipo de redacción y Comité científico..... 331

Índice general..... 332